



# **BRIXIA SACRA**

EDITA DALLA ASSOCIAZIONE PER LA STORIA  
DELLA CHIESA BRESCIANA

Terza serie - Anno IV - 1999 - N. 1-2  
Aprile 1999

*Direttore*  
FAUSTO BALESTRINI  
(Presidente dell'Associazione)

*Consiglio di Redazione*  
PIER VIRGILIO BEGNI REDONA, FRANCESCO BONA, SANDRO GUERRINI,  
ANTONIO MASETTI ZANNINI, MINO MORANDINI, IVO PANTEGHINI, LIVIO ROTA,  
ARMANDO SCARPETTA, MARIO TREBESCHI, IRMA VALETTI BONINI

*Direttore responsabile*  
ANTONIO FAPPANI

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

Fotocomposizione: DGM - Stampa: Tipografia M. Squassina - Brescia

## **INDICE**

### **STUDI**

Introduzione .....	3
<i>Il saluto del Vescovo Bruno Foresti che lascia la diocesi</i> .....	5
<i>Saluto di Monsignor Giulio Sanguineti nuovo Vescovo di Brescia</i> .....	6
IRMA VALETTI, <i>L'esperienza del «Cammino di penitenza» vie e tradizioni nel territorio bresciano</i> .....	7
MIRIAM ACHILLE, <i>La cattedrale doppia di Brescia e le teorie interpretative</i> .....	16
SANDRO GUERRINI, <i>Mostra della pittura del Settecento in Valtrompia</i> .....	37
LUCIA MORANDINI, <i>La Chiesa di Santa Maria di Bienno</i> .....	41
ANGELO LODA, <i>Il sangue del Redentore</i> .....	52
ROSSANA PRESTINI, <i>Petrus Jacobus de Baruchis pictor</i> .....	71
M. LISA CARGNONI, <i>Pialorsi di Levranga a Brescia</i> .....	87
GIACOMO AGNELLI, <i>Il ripristino della meridiana catottrica del convento Sancristo</i> ..	94

### **DOCUMENTI**

<i>A cura di Alessandro Tomasini: Diario di don Gio Batta Marchioni arciprete di Cignano dal 1696 al 1734</i> .....	104
---	-----

<b>RECENSIONI</b> .....	120
-------------------------	-----

Adesione annuale: Ordinaria L. 50.000 - Sostenitore L. 100.000  
C.C.P. n. 18922252 intestato a:  
Associazione per la storia della Chiesa Bresciana  
via Gasparo da Salò 13 - 25122 BRESCIA - tel. 03040233

## BRIXIA SACRA

## Introduzione

*Il primo studio, di Irma Valetti, ripropone una esperienza significativa di ospitalità dei pellegrini sulla Riviera del Garda nel secolo XVI. Colpisce il fatto che l'iniziativa sorge in un minuscolo centro. È spontaneo il richiamo al Giubileo.*

*Nel secondo studio, della giovane ricercatrice Miriam Achille, si pone la questione, poco indagata, circa le motivazioni di un fatto rimasto in buona parte senza ragioni esplicative: perché in tante città, come Brescia, sono sorte due cattedrali attigue? La ragione stagionale non risulta esaustiva.*

*Il terzo intervento è costituito dalla presentazione dei libri corali del Duomo Vecchio di Brescia: l'autrice del volume curato per l'occasione della Mostra al Museo Diocesano di Brescia, Paola Bonfadini, tratteggia la figura del principale artista miniatore, Pietro da Birago.*

*Il quarto titolo presenta i dati della "Mostra del Settecento in Val Trompia", tenuta a Villa Glisenti di Villa Carcina, a cura della Comunità di Valle: la nota, che rimanda al Catalogo compilato da Carlo Sabatti e collaboratori, è stesa da Sandro Guerrini curatore dell'allestimento.*

*Segue uno studio esauriente dell'architetto Lucia Morandini, sulla Chiesa di S. Maria in Bienno, uno degli edifici religiosi più interessanti della Val Camonica. È indagata la storia del sito fin dall'epoca romana; segue quella della costruzione (1490-93) e dei successivi interventi artistici: sono riportate tutte le fonti archivistiche.*

*Il sesto studio dell'architetto Angelo Loda è una originale ricerca su una serie di tele sacre che mettono in evidenza il culto del "Sangue di Cristo". Gli amanti delle ricerche storico-critiche nel campo della pittura trovano un "excursus" interessante.*

*Il settimo studio, basato su documenti inesplorati, è di Rossana Prestini. Descrive un fenomeno rarissimo: il rettore del Santuario delle Grazie fa correggere e integrare alcune tele già esposte, non dagli autori, ma da altri pittori; con uno di essi, Giacomo Barucco, ha una lite interminabile agli inizi del Seicento.*

*L'ottavo studio è la continuazione di una indagine sugli intagliatori di Levrance, detti "I Boscaini": l'autrice Maria Lisa Cargnoni ha già pubblicato un volume fondamentale sulla loro storia; ora presenta dati circa una loro bottega aperta in Brescia nel secolo XVI.*

*Il nono studio, dell'ingegner Giacomo Agnelli, illustra le caratteristiche della meridiana catottrica esistente nel Convento di San Cristo in Brescia, ora dei Padri Saveriani.*

*Nella rubrica dedicata ai Documenti viene pubblicato un diario inedito di grande interesse storico: è redatto da don Gio Batta Marchioni parroco di Cignano, relativo agli anni 1696-1734 nel quale sono descritte le tristi vicende toccate alla popolazione bresciana nella «Guerra di successione spagnola», angariata sia dalle truppe austriache di Eugenio di Savoia, che da quelle francesi del Vendome. È detto espressamente che sono più prepotenti e crudeli i Francesi.*

*Segue la serie delle recensioni.*

## Il saluto del Vescovo Bruno Foresti che lascia la diocesi

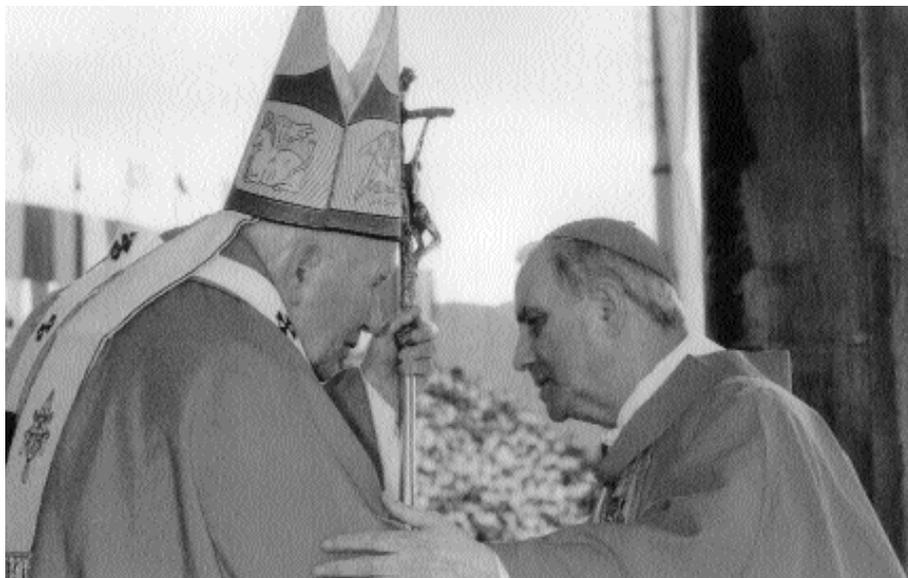
Brescia, 11 gennaio 1999

In partenza da Brescia, non posso dimenticare di aver personalmente stimolato alla ripresa della pubblicazione della rivista **Brixia Sacra**, ritenendola portatrice di valori preziosi storico-culturali.

Voglio augurarle una vita lunga e ricca di buoni frutti. Contemporaneamente incoraggio la Direzione e i Collaboratori a operare con perseveranza, scavando nel tesoro della ricca tradizione religiosa bresciana e portando alla luce le perle che essa contiene.

Benedico e saluto con affetto

+ *Bruno Foresti*



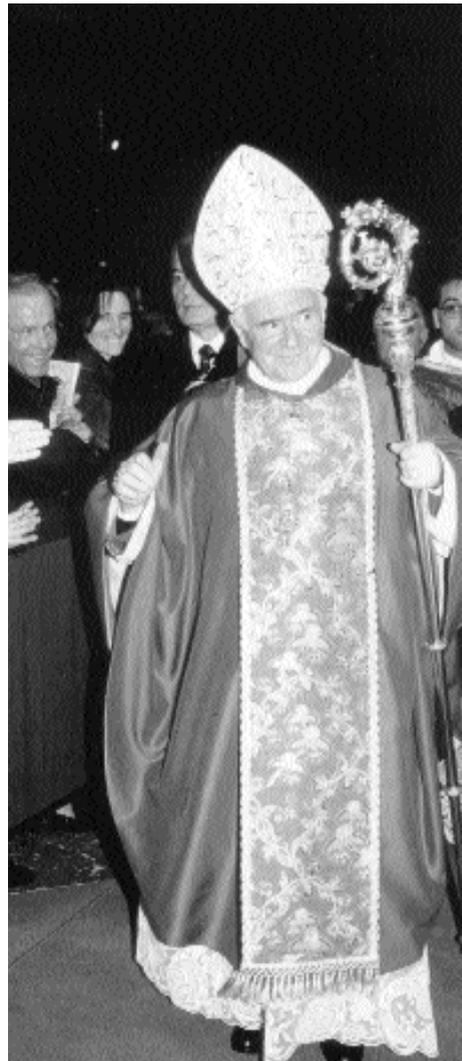
## Saluto di Monsignor Giulio Sanguineti nuovo Vescovo di Brescia

Brescia, 25 marzo 1999

Da poco tempo Vescovo a Brescia, e prima ancor di raggiungere la sede, ho avuto la felice la felice occasione di conoscere il periodico **Brixia Sacra**. Ho ritenuto, e ne ho documentata conferma, essere questa pubblicazione un contributo prezioso per custodire la memoria del passato e fondare il nostro protenderci in avanti.

Incoraggio pertanto la continuazione e lo sviluppo del presente e prestigioso servizio perché città e diocesi vi trovino un sussidio per il cammino culturale e pastorale nel nuovo millennio. Mentre ringrazio quanti vi lavorano, auspico che venga letto e custodito negli archivi e nelle biblioteche.

+ *Giulio Sanguineti*



## L'esperienza del «Cammino di penitenza» Vie e tradizioni nel territorio bresciano

### Significato e valore del pellegrinaggio nella tradizione cristiana

L'atteso Anno Santo del Duemila, sempre più vicino e sempre più carico di tante disparate aspettative, ha proposto un tema caro alla spiritualità cristiana per antichissima tradizione, quello del pellegrinaggio. Erede di molti aspetti dell'ebraismo, il cristianesimo ha conosciuto, fin dalle sue origini, questa particolare esperienza: l'abbandono da parte dei fedeli della sicurezza materiale ed affettiva dei luoghi consueti in seguito alla scelta di un cammino lungo e difficile, affrontato in spirito di fede per meglio chiarire le ragioni profonde dell'esistenza personale o per compiere una penitenza in espiazione delle colpe commesse. Silenzio, riflessione, preghiera favorivano il raggiungimento della meta spirituale, mentre il cammino, con tutta la sua fatica e i suoi disagi, aiutava il pellegrino a staccarsi dalle cose, a lasciar decantare gli affetti disordinati, i pensieri confusi, la suadente e amata schiavitù del proprio egoismo.

La meta più importante per i pellegrini cristiani, fin dai primi secoli, fu la Terra Santa, che conservava in maniera palpabile le tracce del passaggio del Figlio di Dio; si aggiunsero poi i luoghi dove si veneravano le reliquie dei Santi, testimoni luminosi della fede: fra tutti acquistarono maggiore importanza il pellegrinaggio alla tomba dei Santi Apostoli Pietro e Paolo e quello alla tomba di San Giacomo a Compostela. Dopo la recente rivisitazione dell'antico cammino galiziano, si sono moltiplicati gli studi sul complesso argomento, a partire da diversi approfondimenti di quella "Guida del pellegrinaggio di Santiago" della quale già circolavano molti esemplari in epoca medievale e che resta la fonte primaria per la conoscenza degli itinerari in Francia e in Spagna.

Le pubblicazioni, che sempre più numerose appaiono in questi mesi, ricostruiscono i percorsi degli antichi pellegrinaggi medievali verso Roma e ne presentano gli aspetti più vari. Anche in questo caso la fonte primaria è un antichissimo testo, il diario di Sigerico, vescovo di Canterbury, che nel 990, guidando un gruppo di pellegrini, andò a Roma da Londra per ricevere l'investitura dal papa Giovanni XV: egli descrisse in modo attento e suggestivo il percorso di quella "via Sancti Petri", o Romea che, attraversando da nord a sud il territorio francese, verrà chiamata "francigena".

Il vescovo Sigerico aveva percorso l'antica via che faceva convergere su Londra i viaggiatori dall'Irlanda e dalla Scozia; da qui si raggiungeva Dover, per imbar-

carsi alla volta di Calais. In terra di Francia, da Parigi l'itinerario prevedeva le tappe di Nevers, Lione e, infine, il passo del San Bernardo. Un altro percorso della Francigena, forse il più antico e noto, da Tolosa e Briançon giungeva in Piemonte attraverso i valichi del Moncenisio e del Monginevro.

I pellegrini o, più in generale, i viaggiatori provenienti dai paesi germanici seguivano altre due strade principali: quella renana che, proveniente dai Paesi Bassi, toccava Colonia, Coblenza, Strasburgo e Basilea, e quella che da Lubeca, per Eisenach, Augusta, Innsbruck, raggiungeva il Brennero. I Romani percorrevano poi le antiche strade dell'Italia settentrionale e centrale, attraversando l'Appennino al passo della Cisa o al passo del Cerreto; l'affermarsi di Venezia e la garanzia di maggior sicurezza delle strade nel suo territorio rese poi più frequentata la "via Romea" che attraversava la laguna e il delta del Po per raggiungere Ravenna; da qui essi si dirigevano a Firenze attraverso il passo del Muraglione o scendevano lungo la costa adriatica sino a Fano, per imboccare poi la via Flaminia.

Come una recente pubblicazione ha messo in evidenza, le grandi vie dei pellegrinaggi seguivano il tracciato delle strade romane per quanto era possibile dopo secoli di abbandono e di degrado<sup>2</sup>. A partire dall'età Carolingia gruppi di persone sempre più numerosi si mettevano in viaggio nonostante la precarietà e l'incertezza delle strade: si trattava di viandanti, che si spostavano per i più vari motivi, ma soprattutto di mercanti e di pellegrini. Le difficoltà legate proprio alle carenze della rete viaria sembrano essere riflesse dall'antica esortazione rivolta ai viandanti stessi: "O viandante, non chiederti dov'è la strada, la strada si fa camminando". Ma già verso il 1000 le vie erano meglio tracciate e, soprattutto, meglio indicate; lungo le direttrici più frequentate andavano sorgendo ospizi, priorati, cappelle e anche locande, dove i pellegrini potevano trovare accoglienza, ristoro e indicazioni.

Particolarmente attivi, nel senso di un'ospitalità ben organizzata, furono i grandi ordini monastici, soprattutto i Cluniacensi: i luoghi di accoglienza dei pellegrini divennero punti di incontro e di scambio, sia sotto il profilo delle diverse culture ed esperienze spirituali, sia sotto quello economico e servirono quindi in modo straordinariamente efficace all'animazione sociale di tutto il territorio.

Così si maturava nell'XI secolo il grande risveglio della civiltà artistica che pervadeva l'Europa e la adornava di una meravigliosa "bianca veste" di cattedrali, secondo l'osservazione del monaco Raoul Glaber. Il grande studioso dell'età romanica, Raymond Oursel, fa coincidere la nascita e il fiorire dell'arte romanica con l'ininterrotto afflusso di pellegrini che percorrevano le strade dell'Europa centro-occidentale: "È in effetti in questo clima di prodigi e di fervore che nascono realmente o cominciano ad essere ricostruite le più grandi e più belle basiliche di pellegrinaggio"<sup>3</sup>.

Nel corso dei secoli successivi lo spirito animatore dei "cammini di penitenza" non venne mai meno; i gruppi di pellegrini continuarono a percorrere le faticose strade, che dovevano portarli a una meta di devozione per venerare le reliquie di un santo o la Vergine Maria, il cui culto dopo il 1000 si andava sempre più diffondendo, o dovevano guidare chi lo potesse verso San Giacomo di Compostela, Roma, Gerusalemme.

## Il territorio bresciano e le vie di transito dei pellegrini

La parte settentrionale del territorio bresciano non era attraversata dalle grandi vie romane percorse abitualmente dai pellegrini. Chi scendeva dal Brennero lungo la via Valeria Augusta raggiungeva Verona e, da qui, o si dirigeva a Cremona percorrendo la via Postumia o a Brescia seguendo la via Gallica, che attraversava la zona collinare a sud del lago di Garda, costeggiando la riva meridionale del lago stesso; da Brescia, lungo un tracciato di origine romana, si raggiungeva Cremona, poi Parma e, successivamente i passi appenninici.

Per i pellegrini provenienti dai paesi tedeschi un itinerario alternativo probabile nel Medioevo, e certo nei secoli successivi, era quello che dalla Val Rendena raggiungeva Tione, Condino e il lago d'Idro; da Idro poi, lungo sentieri dal tracciato abbastanza sicuro e definito, si poteva, attraverso la Valvestino, raggiungere il lago di Garda all'altezza di Gargnano. Si trattava di itinerari che, a poco a poco, divennero sempre più frequentati nella ricerca di mete più vicine e sicure, che potessero comunque soddisfare le motivazioni del cammino di penitenza<sup>4</sup>.

Se nel Medioevo una concezione della vita tesa verso i valori supremi della salvezza spirituale, la suggestione profonda di un'avventura in cui tutte le sicurezze venivano messe in gioco, il fascino di mete lontane nelle quali sembrava rendersi palpabile la presenza del divino, avevano favorito e sostenuto la scelta del cammino penitenziale, nell'età moderna le condizioni di vita e i rapporti interpersonali erano profondamente mutati, come era cambiato l'approccio con i valori religiosi.

I gruppi numerosi di pellegrini, che incessantemente avevano percorso l'Europa dall'estremo Nord a Roma, dalle regioni centrali a Santiago, nell'età moderna non venivano più registrati.

L'esperienza radicale del pellegrinaggio, che richiedeva mesi e anni di sacrificio durissimo, era affrontata solo da un numero molto più ridotto di persone assai motivate o più ricche, che potevano allontanarsi dal lavoro e dalla famiglia e che disponevano di più rapidi e sicuri mezzi di trasporto. Ma la pratica del pellegrinaggio rimaneva radicata e diffusa: venivano proposte mete più vicine, meno rischiose; spesso i pellegrini si fermavano in un luogo che appagava le loro esigenze spirituali con la venerazione di una reliquia prestigiosa o di una sacra immagine particolarmente suggestiva. E per chi non poteva recarsi a Roma o a Santiago, in Francia e nell'Italia settentrionale e centrale fiorirono proposte di luoghi d'incontro e di preghiera, in modo particolare legati alla spiritualità mariana.

Come si avrà modo di vedere anche dai documenti dell'Archivio parrocchiale di San Pier d'Agrino, il cammino penitenziale poteva durare alcuni mesi ed essere ben programmato nelle sue tappe; molto documentati sono pure i pellegrinaggi all'interno delle diocesi e in regioni particolari - la Bretagna, la Savoia, la Valsesia, il Trentino, per limitarsi ad alcuni notissimi esempi, che si svolgevano con cadenza annuale, coinvolgevano moltissime persone, di ogni età e ceto sociale e potevano durare anche alcuni giorni. Fra le tante numerose mete di pellegrinaggio, alcune però mantenevano o acquistavano maggiore rilevanza e costituivano un più ampio richiamo, o per la fama delle reliquie e delle immagini sacre venerate, o per l'accoglienza su cui i pellegrini potevano contare.

Questo appunto fu il caso di San Pier d'Agrino! il Crocifisso venerato nella Chiesa che sorse nel XVIII secolo al posto del più antico oratorio, di fronte alla parrocchiale, ancora oggi meta di pellegrinaggio, fu donato da un gruppo di pellegrini tedeschi in viaggio verso Roma, grati dell'ospitalità ricevuta dalla Confraternita della SS. Trinità, che svolgeva appunto un servizio di accoglienza.

### **L'assistenza ai pellegrini: la Confraternita della SS. Trinità di San Pier d'Agrino a Bogliaco**

I documenti riguardanti la Confraternita della SS. Trinità, conservati nell'archivio della parrocchia di San Pier d'Agrino di Bogliaco, parlano infatti del passaggio dei pellegrini soprattutto provenienti dalle regioni germaniche e della complessa rete di iniziative e di strutture richieste dalla loro accoglienza.

La venerazione del Crocifisso conservato nel santuario, meta anche di pellegrinaggi a breve raggio ma molto frequenti all'interno della diocesi di Brescia, si inserisce nella medievale tradizione del culto del "Volto Santo", l'immagine dolente del Cristo, conforto e auspicio sulla via dei pellegrini, così come la sua presenza, incoraggia e sostiene gli uomini in quel faticoso pellegrinaggio che è la vita stessa.

Infatti la venerazione di un'immagine del Crocifisso diventava una importante stazione di pellegrinaggio e spesso meta essa stessa di cammini espiatori. Basti pensare, a titolo di esempio, a come fosse irrinunciabile, per i Romei che percorrevano l'Aurelia, la sosta a venerare il "Volto Santo" nella Cattedrale di Lucca, dedicata a San Martino, un santo certamente "francigeno", che l'agiografia gallica associava, per la sua instancabile attività missionaria, agli stessi apostoli. D'altra parte Lucca era chiamata la città di San Frediano, in onore del monaco irlandese Finnian o Frigidian qui giunto dalla Francia nel VI secolo.

Inoltre, per quanto riguarda Bogliaco, la dedicazione della Parrocchiale e alcune immagini in essa venerate parlano del suo inserimento nei cammini di penitenza. Se è vero che molte chiese sorte in epoca di controriforma sono dedicate a San Pietro per ribadire la fedeltà al cattolicesimo, è altrettanto vero che nelle tappe dei Romei era in qualche modo sempre presente un'immagine o un ricordo dell'apostolo alla cui tomba si desiderava giungere, mentre la immagine di Sant'Orsola, in un bel quadro conservato nella chiesa, ricorda la giovane santa che incontrò la morte nel suo cammino e che era venerata come protettrice dai pellegrini tedeschi.

La confraternita, dedita all'assistenza dei pellegrini, ebbe origine, probabilmente, intorno alla metà del '500, in quel clima di rinnovato fervore, che accompagnò la Riforma cattolica. Il primo documento, che attesta la sua attività, ne mette in luce anche l'importanza; nel 1572 si decide l'acquisto di un campo su cui costruire una "domuncula" come sede per la confraternita, che ne è sprovvista. La proprietà fa parte dei beni della Chiesa di San Pietro e la richiesta viene rivolta al rettore, da parte del reverendo Cristoforo Pilato, vicario del vescovo di Brescia, che valuta l'utilità dell'acquisto, le sue caratteristiche e garantisce che non si recherà alcun danno alla chiesa: anzi la costruzione, che ospiterà i pellegrini, sarà di vantaggio alla parrocchia stessa.

Il medesimo Cristoforo Pilato, vicario del vescovo, e presente, insieme al rettore della chiesa, il reverendo Pietro de Arisijs, alla nomina di Stefano Parisio, cittadino bresciano abitante a Roma, come procuratore della confraternita per chiedere l'associazione all'arciconfraternita romana della SS. Trinità, dedita all'accoglienza e assistenza dei pellegrini<sup>6</sup>. È evidente quindi che l'attività della confraternita di Bogliaco riveste un ruolo definito e apprezzato nella diocesi, dato che agli atti ufficiali, che si vanno compiendo per tendere meglio strutturata la sua organizzazione, è sempre presente il vicario vescovile.

L'aggregazione all'arciconfraternita romana è un fatto di grande rilievo, perché permette l'inserimento in una organizzazione a vastissimo raggio con una struttura convalidata ed efficace e la possibilità di partecipare a indulgenze e privilegi concessi ai suoi membri. La bolla di aggregazione alla confraternita romana, promulgata dal cardinale Francesco Bandino il 30 giugno 1578, e la bolla papale con le indulgenze emanata da Gregorio XIII il 13 marzo 1579, sono i documenti fondamentali per la vita della confraternita di Bogliaco e ne segnano l'inserimento ufficiale in una rete di analoghe strutture diffuse in Italia e in Europa<sup>7</sup>.

Nei due documenti, mentre si concedono le indulgenze, si richiamano i doveri dei confratelli, comuni a tutte le confraternite, che si aggiungono alle opere di carità prescritte da ogni singola associazione. Gli impegni richiesti riguardano la preghiera e la carità e sono, nel loro complesso, piuttosto severi.

Per quanto riguarda la formazione religiosa e la vita di pietà, si raccomanda di ascoltare frequentemente la predicazione della Parola, di accostarsi all'Eucarestia e di vigilare nella preghiera. La carità si deve esprimere nella visita e assistenza ai confratelli infermi e ai poveri, nel seppellire i corpi dei confratelli defunti e dei benefattori e nel pregare per loro, facendo celebrare gli uffici divini. L'impegno più rilevante è però quello di accogliere i pellegrini e di provvedere soprattutto a quelli poveri e ammalati, ospitandoli nelle proprie case o nell'ospedale della confraternita e rifocillandoli con cibo materiale e spirituale.

La costituzione ufficiale si completa nello stesso anno con l'intitolazione dell'altare dell'oratorio della confraternita a San Giovanni Apostolo ed Evangelista e con la richiesta alla confraternita romana del riconoscimento di tale intitolazione e della concessione delle consuete indulgenze<sup>8</sup>.

Due documenti del 1580 indicano come la confraternita sia attivamente animata a svolgere le proprie mansioni<sup>9</sup>: il 1 maggio la famiglia Patucelli, alla quale spetta il governo dell'ospedale di Bogliaco, ricevuta da parte della confraternita, sprovvista di un luogo adeguato ad esercitare l'ospitalità, la richiesta di albergare i pellegrini poveri e convalescenti, la accetta fino a quando la confraternita stessa potrà fornire le opportune forme di accoglienza, fermi restando i diritti e la proprietà dei Patucelli stessi.

Ma il 12 agosto del medesimo anno, alla presenza di Carlo, cardinale arcivescovo di Milano in visita pastorale alla diocesi di Brescia, viene redatto un altro documento con il quale si concede alla confraternita l'uso della casa dell'ospedale con ogni diritto di amministrare e di costruire, senza né ingerenza da parte della famiglia Patucelli, né spese a suo carico. Un documento del 1627, che richiama

analoghe concessioni del 1604 e del 1606, riconferma l'aggregazione alla confraternita romana, attestando la continuità dei rapporti secondo le costituzioni approvate da Clemente VIII e confermate da Paolo V<sup>mo</sup>.

Alle concessioni precedenti si aggiunge l'indulgenza plenaria per i confratelli che, in occasione della festa patronale di San Giovanni, si accostano all'Eucarestia, dopo essersi confessati. Inoltre si richiamano le norme a cui ci si deve attenere per la fondazione e aggregazione di nuove confraternite in Europa. Questo particolare sottolinea un aspetto di grande interesse nella realtà di istituzioni caritative che, in continuo contatto con pellegrini provenienti da regioni diverse, si trovano a costituire legami con luoghi lontani e a stabilire trame di rapporti senza dubbio in primo luogo spirituali, ma anche di carattere sociale ed economico.

Interessanti, a questo proposito, fra i documenti dell'Archivio, alcuni certificati di iscrizioni alla confraternita della SS. Trinità di Bogliaco o ad altre ad essa associate. Tali certificati, conservando una chiara traccia degli spostamenti di singoli pellegrini o di intere famiglie, mostrano come lo spirito del cammino penitenziale affidato totalmente alla Provvidenza e all'ospitalità dei fratelli, soprattutto appartenenti alla stessa confraternita, si sia mantenuto attraverso i secoli come una delle più significative e stimolanti esperienze di devozione.

I certificati conservati nell'Archivio parrocchiale sono infatti tutti del 1700: nel 1770, ad esempio, la famiglia di Giacomo e Susanna de Girmo con un figlio e una figlia, iscritta alla confraternita della SS. Trinità di Ponte in Valtellina, si mette in viaggio il 1 settembre munita del proprio certificato sul quale vengono annotate le diverse tappe: il 15 ottobre i pellegrini sono a Brescia, il 27 a Bogliaco; nella primavera successiva si spostano in Liguria: da Casale Monferrato (26 maggio 1771) a Varazze (11 giugno) e Savona (13 giugno), per poi raggiungere Ovada e Moncalieri (23 giugno) e successivamente Gorgonzola, e Bergamo (26 agosto).

Allo stesso modo Bernardo Tironelli e la moglie Marianna, partiti da Ponte in Valtellina il 24 maggio 1783, raggiungono Pontida il 3 giugno, Bergamo il 4 giugno, Bogliaco il 29 settembre; si spostano poi a Brescia il 3 ottobre; successivamente è registrato il loro passaggio a Bellinzona il 26 ottobre.

Il confratello Battista Forsi parte invece da Bogliaco il 14 giugno 1789 ed è a Brescia il 19 giugno".

Queste testimonianze di un cammino dei pellegrini, incessante anche in epoca più vicina a noi, pur essendo poche e frammentarie, appaiono significative di un costume e di una mentalità diffusi e tramandati per numerosi secoli.

Risulta così chiaro che le osservazioni degli storici del pellegrinaggio medievale circa l'importanza culturale, sociale ed economica di questo continuo fluire di persone in cammino con tutto il bagaglio di conoscenze e di esperienze e con le loro necessità, vanno considerate, applicate e approfondite anche per i secoli successivi. In particolare i documenti dell'archivio parrocchiale di Bogliaco possono contribuire a mettere in luce un aspetto vitale della spiritualità cattolica nell'epoca della controriforma proprio nella zona alpina o prealpina, più esposta all'influenza protestante, che in effetti fu sensibilmente avvertita nella diocesi di Brescia anche dopo il Concilio di Trento, sia indirettamente sia direttamente attraverso diffuse manife-

stazioni di ribellione e di insofferenza alla autorità ecclesiastica. Infine i documenti riguardanti la Confraternita di Bogliaco mettono in evidenza anche un altro elemento importante in rapporto al legame di questo tipo di istituzioni con il territorio in cui sono inserite. Sono infatti testimoniate donazioni di appezzamenti di terreno alla Confraternita, oppure acquisti da parte sua, contratti censuari o di affitto a suo favore per fabbricati o terreni nelle immediate vicinanze della Chiesa di Bogliaco, ma anche a Gargnano, Tremosine, Campione. La relativa vastità del territorio permette di comprendere l'importanza dell'istituzione e la sua, radicata affermazione in un ambiente rurale, che trova nella coltivazione della vite e dell'ulivo e nel pascolo le sue principali risorse.

Per garantire le proprie attività spirituali e caritative, anche la Confraternita gestisce un patrimonio, che non è possibile quantificare, ma che è senz'altro abbastanza consistente e le assicura una disponibilità di denaro più volte dimostrata. Accade infatti che spesso gli abitanti del luogo chiedano in prestito somme di denaro in cambio della cessione dell'uso dei beni patrimoniali, di cui conservano la proprietà. Si impegnano al pagamento di un censo annuo, fino a quando avranno la possibilità di restituire la somma ricevuta, secondo le norme codificate da Pio V. La confraternita dimostra di saper amministrare con oculatezza i propri beni: nei contratti di affitto fa registrare come clausola l'impegno dell'affittuario a lavorare e migliorare il terreno ottenuto<sup>12</sup>; si cerca inoltre di dare continuità territoriale ai possedimenti: alcuni documenti attestano infatti scambi di proprietà lontane con altre più vicine o evidentemente utili o più facilmente utilizzabili.

Un accenno a parte meritano tre documenti successivi, che lasciano intravedere una gestione della confraternita molto attenta a conservare la propria autonomia e a chiederne il riconoscimento.

Il 20 agosto 1579 viene registrata la donazione che Lorenzo Bolla di Villa di Gargnano fa alla Confraternita della SS. Trinità: si tratta della somma di 1700 lire devoluta all'oratorio di San Giovanni presso la chiesa di San Pietro d'Agrino, da utilizzarsi per l'altare e per il compenso a un sacerdote secolare appartenente alla famiglia Bolla o nominato dal vescovo con l'incarico di celebrare quotidianamente la messa con un esplicito ricordo per il donatore, e di affiancare il Rettore della confraternita nello svolgimento degli impegni imposti dalla regola.

Il 20 gennaio 1580, però, in un secondo documento lo stesso Lorenzo Bolla chiede al vescovo la conferma della donazione da lui fatta, ma ne modifica le clausole: la confraternita può non eleggere il sacerdote per la celebrazione quotidiana della messa all'altare di San Giovanni, o eleggerne uno a sua scelta, anche non appartenente alla famiglia Bolla; se non eleggerà il sacerdote, la confraternita si impegna a far celebrare un ufficio ogni anno per l'anima del donatore, con un'offerta in denaro e un cero ad ogni celebrante. Inoltre si lascia maggiore libertà per l'utilizzazione del denaro nelle opere caritative più consone all'impegno della confraternita stessa: ospitare gli stranieri, aiutare i poveri, maritare le vergini povere, Lorenzo Bolla nomina Cristoforo de Pilatis, arciprete della pieve di Toscolano, come suo procuratore. Il 19 febbraio Cristoforo de Pilatis presenta alla curia vescovile istanza affinché, ratificata la donazione, vengano confermate le clausole del secon-

do documento. Esaminati i due documenti e una sommaria informativa presentata dalla confraternita, si revocano e si annullano le condizioni iniziali e si ratifica la richiesta successiva. Si tratta, come si vede in questi casi, di annotazioni concrete di vita vissuta, che servono soprattutto come testimonianza di una mentalità di impegno, di precisione nello svolgimento dei propri compiti, sia pure in una attività che oggi chiameremmo di volontariato, di chiarezza in quei rapporti i quali, esulando dal piano spirituale, interferiscono con la realtà socio-economica di un piccolo mondo, che proprio la confraternita mette in continuo contatto con persone provenienti da lontano. Così anche intorno alla confraternita, ben organizzata sul piano economico per offrire la migliore assistenza ai pellegrini, gravitano le comunità rurali dell'immediato entroterra gardesano; la storia delle loro origini, della loro evoluzione e delle forme di autonomia, conservate e garantite dalla stessa repubblica di Venezia, è fortemente legata a quella delle istituzioni religiose, a partire dalle pievi alto-medievali per giungere alle efficienti confraternite dell'età moderna. Una storia dal basso, la cui ricostruzione può essere illuminante riguardo a molti aspetti concreti del nostro passato e della vita della nostra gente.

**Irma Bonini Valetti**

#### NOTE

<sup>1</sup> La più recente e completa edizione della *Guida del pellegrino di Santiago di Compostella* è curata da Jeanne Vieliard, Macon, 1963<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> A. FUMAGALLI, *Vie dell'anno Mille nella Lombardia Orientale*, Banca S. Paolo di Brescia, 1997.

<sup>3</sup> R OURSEL, *Pellegrini del Medio Evo. Gli uomini, le strade, i sentieri*, Jaka Book, Milano 19802, p. 22.

<sup>4</sup> Riguardo ai percorsi dei pellegrini nel territorio lombardo, si veda, oltre al già citato A. FUMAGALLI, *Vie dell'anno Mille nella Lombardia Orientale*, anche il volume R. SALVARANI, *Le strade della devozione. Mondo germanico e mondo latino sui percorsi dei pellegrini tra Alpi e Appennino dal Mille al Concilio di Trento*, Grafo edizioni, Brescia 1997.

<sup>5</sup> Il documento e gli altri, che verranno citati, sono conservati nell'Archivio Parrocchiale di San Pier d'Agrino (A.P.S.P.A): sono raccolti in un faldone e riguardano tutti la Confraternita della SS. Trinità. Si tratta di documenti cartacei, che si possono suddividere in tre gruppi: a) documenti che riguardano il riconoscimento e l'aggregazione della Confraternita a quella romana e le successive riconferme con la concessione delle indulgenze; b) documenti riguardanti la gestione del patrimonio e le attività caritative; c). certificati di appartenenza di pellegrini di passaggio e attestazioni della loro visita al S. Crocifisso. L'analisi del fondo non è ancora completa; in attesa, quindi, di una catalogazione definitiva, si citeranno i documenti oltre che con la data e l'intestazione, con il numero d'ordine dei fogli che compare, quasi sempre, sul margine destro del foglio stesso. Questo numero e l'indicazione della data sul margine sinistro del foglio, redatti con grafia più tarda, probabilmente ottocentesca, testimoniano, insieme all'impegno di ordinare il fondo, l'importanza attribuita alla Confraternita stessa. 1572 marzo 10. *Acquisitio facta a Reverendo Rectore Sancti Petri Agrini fundi seu tereni pro construenda congregatione charitatis* (f. 1).

<sup>6</sup> 1578 aprile e 23 . Procura pro consequendis indulgentiis Archiconfraternitae Sanctissimae et Individuae Trinitatis. Romae. (f. 2).

<sup>7</sup> 1578 giugno 30. Bulla et concessio indolgentiarum Venerabili Archiconfraternitae Sanctissimae Trinitatis. (f. 4-5); il documento è una copia). A questa concessione sottoscritta dal cardinale Francesco Bandino, primicerio della Confraternita romana, segue la bolla pontificia emanata da Gregorio XIII il 13 marzo 1579 e conservata nel faldone.

<sup>8</sup> 1579 luglio 5. Ellectio sancti Joannis Apostoli et Evangelistae defensoris et gubernatoris Altaris oratorii Archiconfraternitae SS.Trinitatis (f. 3). 1579 luglio 12. Procura pro obtinenda ellectione Sancti Joannis Apostoli et Evangelistae defensoris et gubernatoris Altaris oratorii Archiconfraternitae SS.Trinitatis (f. non numerato).

<sup>9</sup> 1580 maggio 1. *Concessio Hospitalis Bolliaci facta per familiam dominorum de Patucellis regentibus Archiconfraternitatis Sanctae Trinitatis* (f. 6). 1580 agosto 12. *Concessio et unio Hospitalis Bolliaci facta per familiam dominorum de Patucellis Venerabili Archiconfraternitati Sanctissimae Trinitatis cum auctoritate infrascripti illustrissimi et excellentissimi domini Cardinalis et Visitoris* (f. 6v-7).

<sup>10</sup> 1627 agosto 23. Lettera del cardinale Ludovico del titolo di San Lorenzo, vice-cancelliere dell'Arciconfraternita della SS. Trinità in Roma: riconferma dell'aggregazione e di privilegi e indulgenze (8 fogli cartacei conservati in una busta all'interno del faldone).

<sup>11</sup> 1770 settembre 1; 1783 maggio 24; 1789 giugno 14. I tre documenti, conservati nel faldone, ma non numerati, sono certificati prestampati, che recano scritti a mano i nomi dei pellegrini, la data della partenza e, nei margini, le date delle diverse tappe e la firma dei responsabili delle confraternite di quei luoghi, alla quale si aggiunge la formula "fatta la solita elemosina".

<sup>12</sup> 1582 maggio 3. *Emptio facta a domino Nicolao Morano*. L'appezzamento di terreno acquistato viene subito affittato "hinc ad annos duos continuos, ad illam [peciam terrae] bene laborandam, meliorandam et non deteriorandam" (f. 14-15).

<sup>13</sup> 1579 agosto 20. *Donatio facta per reverendum presbiterum Laurentium Bolla de Villa Gargnani Venerandae Archiconfraternitati Sanctissimae Trinitatis* (f. 8-10). 1580 gennaio 20. Procura reverendi presbiteri Laurentii Bolla supra facta donatione precedenti (f. 10v-12). 1580 febbraio 19. Ratifica della donazione da parte della cancelleria vescovile (f. 12-13). I tre documenti sono redatti uno di seguito all'altro.

## La cattedrale doppia di Brescia e le teorie interpretative

*Questo studio è una rielaborazione di una parte della tesi di laurea intitolata «Il contributo dell'archeologia alla comprensione della cattedrale doppia: il caso di Brescia» discussa il 16-12-1997 dall'autrice dello studio Miriam Achille, essendo relatrice la professoressa Silvia Lusuardi Siena, Corso di Lettere Classiche, Facoltà di Lettere e Filosofia della Università Cattolica del S. Cuore di Milano.*

In molte città, dove il Cristianesimo si è diffuso fin dai primi secoli, compare una struttura architettonica particolare: la “cattedrale doppia”. Con questo termine viene indicata una tipologia costruttiva caratterizzata dalla presenza di due chiese attigue e da un battistero. Il rapporto spaziale tra le due aule sacre non dà origine ad uno schema costante. In alcuni casi i due edifici sono affiancati l'uno all'altro, in altri risultano collocati secondo una disposizione assiale. Il battistero assume invece una posizione più isolata, anche se è ricorrente la sua presenza fra le due aule o di fronte ad una di esse.

Le cattedrali doppie risultano ampiamente attestate nell'Europa meridionale e centro-occidentale, in Africa settentrionale e in Asia minore. Le presenze più numerose si contano nell'Italia settentrionale<sup>1</sup> e in Francia<sup>2</sup>. Non sono ancora chiari i rapporti tra queste aree di diffusione, anche se è probabile che alcuni complessi di città importanti abbiano costituito un modello a cui ispirarsi.

Le più antiche manifestazioni risalgono all'età costantiniana e risultano attestate in alcuni fra i più importanti centri politici religiosi: Aquileia<sup>3</sup>, Costantinopoli, Gerusalemme, Treviri<sup>4</sup>. Uopo questi primi casi, la tipologia conosce la sua massima espansione fra il IV e il V secolo. Fra il VI e il IX secolo è soprattutto la Francia ad esserne interessata, mentre la Lombardia figura come una delle aree, in cui risulta più persistente la presenza. A partire dall'età carolingia sembra che esse comincino a scomparire, per la demolizione o per l'abbandono di una delle due aule.

Nell'ambito dell'architettura paleocristiana, la cattedrale doppia costituisce ancora oggi uno degli ambiti di ricerca, per certi aspetti, più problematici. Gli studiosi, infatti, non hanno raggiunto un'interpretazione comune del fenomeno, sia per la complessità delle varianti con cui esso si presenta, sia perché è diventato oggetto di studio sistematico solo recentemente.

Dalle ricerche, effettuate nell'ultimo cinquantennio, sono scaturite alcune teorie interpretative che forniscono una lettura del fenomeno per quanto riguarda la

genesi, la funzione e il significato. La *teoria battesimale*<sup>5</sup> è una delle prime spiegazioni organiche. Tale ipotesi riconduce la genesi del raddoppiamento alla disciplina battesimale dei primi secoli, particolarmente attenta a scandire, anche attraverso gli spazi, le diverse fasi dell'iniziazione cristiana.

Vengono identificati nelle due aule sacre il *catechumeneum*, spazio nel quale i catecumeni ricevevano l'istruzione e si ritiravano durante la celebrazione eucaristica, e il *consignatorium*<sup>6</sup>, luogo in cui, dopo il conferimento del battesimo, il vescovo impartiva l'unzione crismale e celebrava la liturgia. La teoria sostiene che la rigida separazione tra catecumeni e fedeli avesse un riscontro concreto nella distribuzione degli spazi. La duplice struttura avrebbe perciò consentito una partecipazione differenziata dei fedeli, catecumeni e battezzati, alla vita liturgica della comunità. Sarebbero stati così evidenziati, anche spazialmente, i diversi gradi di appartenenza alla Chiesa, rappresentati dalle due aule, in cui l'una era la Chiesa vera e propria, mentre l'altra era il *catechumeneum*. La teoria riesce a giustificare solo le fasi iniziali del fenomeno, divenendo meno efficace dopo il IV-V secolo<sup>7</sup>.

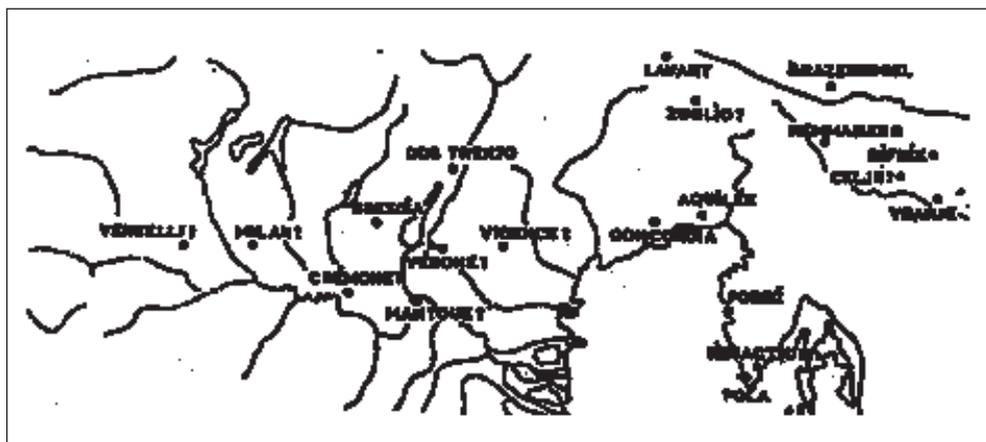
La teoria dell'*alternanza stagionale*<sup>8</sup>, sulla base di alcune fonti documentarie<sup>9</sup>, propone il raddoppiamento dei due ambienti sacri come espediente per combattere il freddo invernale. La liturgia comunitaria, nei mesi del clima rigido, sarebbe stata celebrata nell'aula più piccola e quindi più protetta.

Anche questa teoria si espone a varie obiezioni, fra le altre quella che ricorda l'esistenza di cattedrali doppie anche in Africa<sup>10</sup>, dove certamente il freddo non costituiva un problema. Senza entrare troppo nel merito, non sembrano del tutto convincenti nemmeno la teoria che identifica le due aule sacre in una chiesa affiancata ad un *Martyrium*<sup>11</sup> e quella che spiega il raddoppiamento come somma di una chiesa episcopale ad una chiesa parrocchiale<sup>12</sup>. I punti deboli sono molti, ma quello più evidente è che esse non riescono da sole a giustificare l'ampia diffusione spaziale e temporale del fenomeno.

Le recenti teorie della *chiesa feriale e della chiesa festiva* e quella *simbolico-funzionale* nascono invece dal tentativo di interpretare i motivi che portano all'origine e alla lunga persistenza nel tempo dei complessi cattedrali doppi.

La prima<sup>13</sup> riconosce nella duplicità degli spazi sacri l'associazione di una chiesa feriale ad una chiesa festiva e si fonda sul ciclo liturgico di Gerusalemme<sup>14</sup>, così come viene descritto nella *Peregrinatio Egeriae*<sup>15</sup>. Il ciclo liturgico annuale rivela un costante utilizzo alterno delle due aule sacre, ritmato da scadenze settimanali. Gli uffici del giorno venivano celebrati nell'*Anastasis*, erano presieduti dal vescovo e partecipati dal clero e dai laici. L'eucarestia veniva invece celebrata nel *Martyrium*, di Domenica, durante le principali feste e nei giorni di digiuno. La teoria, proprio perché fondata su una delle poche testimonianze liturgiche di una cattedrale doppia, appare piuttosto convincente. Ma se questa era la tipica organizzazione liturgica di una cattedrale doppia, non è chiaro il motivo della separazione strutturale, poiché i due momenti liturgici potevano avvenire all'interno di un unico edificio sacro.

La teoria simbolico-funzionale proposta dal Pracchi<sup>16</sup> appare suggestiva poiché associa l'idea del raddoppiamento ad un fondamento teologico che funge da elemento costante e rigenerante del complesso cattedrale doppio. A suo parere questa



Distribuzione geografica degli esempi finora attestati di cattedrali e basiliche doppie con una focalizzazione sull'Italia settentrionale e sull'Istria dove è evidente la particolare concentrazione di casi (cfr. Sodini 1984, p. 305).

idea di fondo è resa viva e attuale dall'atto liturgico dei credenti, che la chiesa doppia esprime nell'articolazione degli spazi e nella processione che li unisce. Sia la fonte relativa a Gerusalemme che quella di Milano<sup>17</sup> testimoniano infatti l'esistenza di una processione collegante le due aule. Questo passaggio a Gerusalemme avveniva ogni Domenica, quasi al termine della celebrazione eucaristica, mentre a Milano veniva eseguita in poche occasioni durante il periodo pasquale o dell'Avvento, dopo la lettura del Vangelo.

La processione del clero e dei fedeli da un'aula all'altra, diventa il simbolo del passaggio del cristiano dalla terra al cielo, così come il passaggio degli Ebrei attraverso il Mar Rosso prefigura le resurrezione cristiana.

“Nella chiesa doppia il principio dello sdoppiamento agisce su due livelli: come bipartizione interna di ognuna delle chiese, e come bipartizione, o sdoppiamento, della chiesa stessa in due aule. Queste due aule hanno fra loro un rapporto analogo a quello che, all'interno di ogni singola chiesa, la navata ha con il presbiterio: dunque sono, rispettivamente, figure della terra e del cielo, del visibile e dell'invisibile, della Chiesa peregrinante e della Chiesa trionfante<sup>18</sup>. Nonostante la distanza temporale tra le due fonti liturgiche, il Pracchi individua un nucleo comune. “In entrambi i casi una processione collegava le due chiese in un momento significativo della liturgia: a Milano in occasione della Pasqua vera e propria, a Gerusalemme ogni Domenica, cioè ad ogni Pasqua settimanale. Una di queste processioni era collocata all'inizio della messa, l'altra al termine, ma entrambe erano trasparenti figure del transito escatologico e dell'approdo dei redenti alla salvezza<sup>19</sup>”.

L'analisi delle varie teorie trasmette una visione d'insieme estremamente complicata ed eterogenea. Tutte le ipotesi infatti sembrano avere una loro parziale validità, anche se circoscritta nello spazio e nel tempo. A mio parere, questo riproporsi costante della duplice struttura, anche se in una multiforme varietà funzionale, presuppone l'esistenza di un comune e condiviso fondamento della fede. In questo senso, la teoria simbolico-funzionale sembra essere la più esauriente. Il dibattito storiografico fin qui accennato presenta alcuni elementi di confronto utili per interpretare correttamente il caso bresciano. Una rilettura delle cronache di scavo e il riesame delle fonti permettono una serie di puntualizzazioni sull'origine e lo sviluppo del complesso cattedrale in rapporto al contesto in cui si inserisce.

L'area sul quale è sorto risulta caratterizzata da un'edilizia romana di livello medio alto. Ne sono attestazioni i ritrovamenti effettuati nel 1907<sup>20</sup> e nel 1986<sup>21</sup> nella zona sud della piazza che ci rimandano tracce di *domus* riccamente decorate e dotate di impianti di riscaldamento. È quindi certo che, come ad Aquileia, Verona, Vicenza, Milano, le strutture del complesso episcopale si collocano in un'area della città già urbanizzata e perciò prendono forma condizionate dagli edifici preesistenti, nel rispetto dell'isolato e del tracciato viario romano.

In relazione alla città tardo imperiale, la doppia basilica episcopale risulta decentrata rispetto al Foro e collocata in un'area periferica nelle vicinanze dei fiumi Celato e Garza. A questo corrisponde anche lo spostamento del centro politico della città, dall'area centrale del Foro a questa più periferica, caratterizzata da funzioni legate al governo e al commercio. La comunità cristiana di Brescia assume la for-

ma di diocesi a partire dalla fine del III-inizi IV secolo, staccandosi da quella milanese, di cui è suffraganea<sup>22</sup>. La localizzazione della primitiva sede episcopale è tuttora sconosciuta, anche se le fonti attribuiscono questa funzione ad una chiesa extramurana dedicata a S. Andrea<sup>23</sup>. La cattedrale generalmente è però collocata entro i limiti della città, mentre all'esterno si trovano le chiese cimiteriali<sup>24</sup>. Rimane dunque aperto il problema della localizzazione della primitiva cattedrale cristiana fino all'edificazione del complesso episcopale doppio.

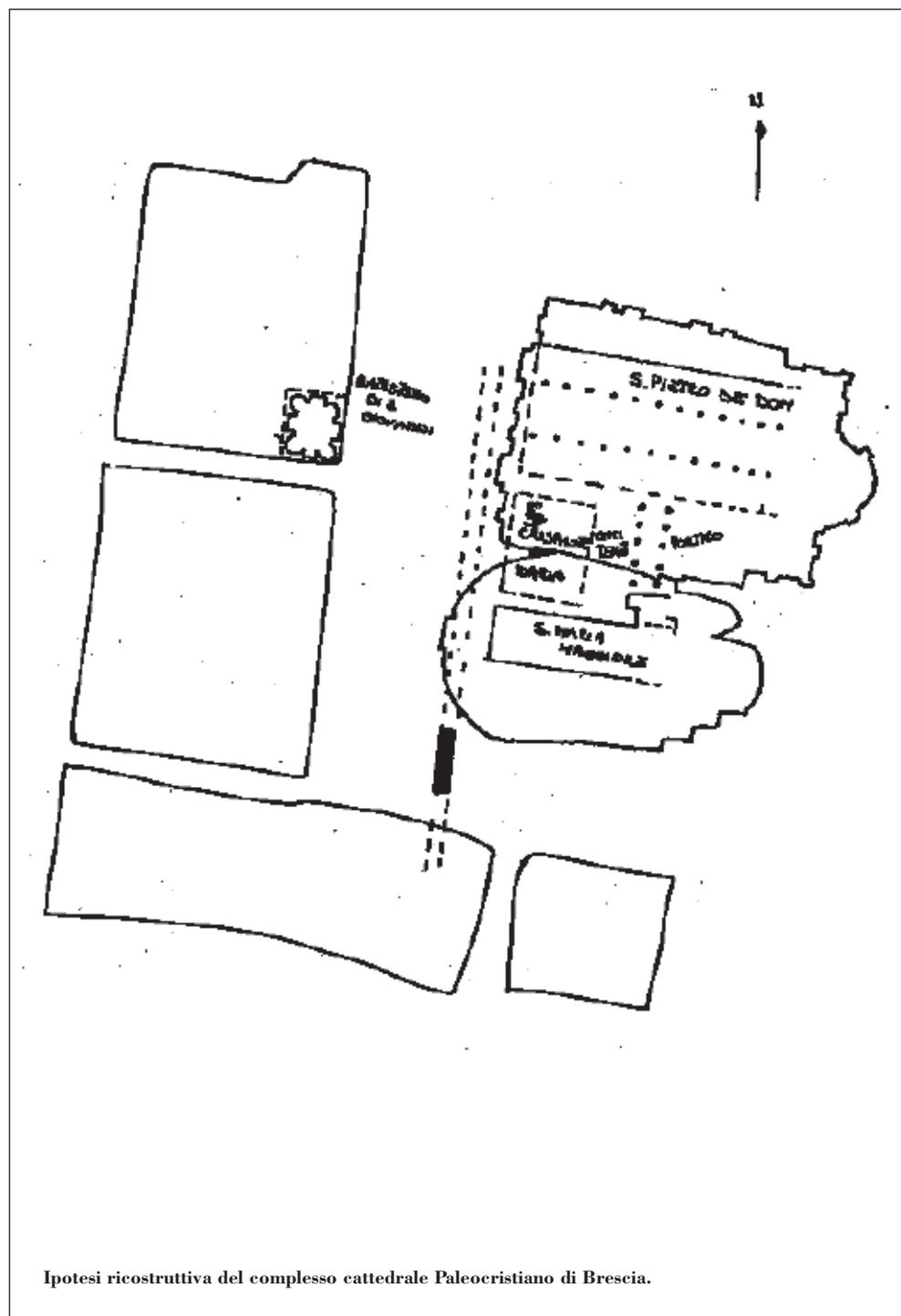
Il ritrovamento, all'interno della Rotonda romanica di strutture architettoniche e di alcuni tratti del tappeto musivo, databili nell'ambito del V-VI secolo<sup>25</sup>, fa risalire almeno a questo periodo l'esistenza di una delle due chiese.

Non è comunque possibile stabilire con precisione la datazione relativa alla prima fondazione delle due basiliche e nemmeno conoscere se esse siano contemporanee o una preceda l'altra. Le fonti<sup>26</sup>, a questo riguardo, non ci sono d'aiuto perché ne collocano l'origine in epoca longobarda, quando invece il complesso episcopale era sicuramente già attestato. Prima di considerare analiticamente ogni edificio della cattedrale doppia, vediamo lo sviluppo topografico d'insieme.

Percorrendo in tutta la sua lunghezza piazza Paolo VI ancora oggi possiamo avere una vaga sensazione della maestosità e della religiosa armonia trasmessa dagli edifici paleocristiani. L'organizzazione degli spazi sacri, anche se molto alterata, rimane segno tangibile di scelte antiche, poiché il Duomo Nuovo e la Rotonda romanica poggiano le loro fondamenta in un terreno già reso sacro dagli edifici paleocristiani. Essi erano costituiti dalla chiesa di S. Pietro de Dom, dalla chiesa di S. Maria Maggiore e dal Battistero. Dove ora si colloca il Duomo Nuovo, vi era la chiesa più grande del complesso paleocristiano, ossia S. Pietro, mentre nell'area occupata dalla Rotonda, precedentemente esisteva la chiesa di S. Maria Maggiore. Il Battistero si collocava invece di fronte alla chiesa di S. Pietro de Dom, sull'altro lato della piazza. Lo schema planimetrico del complesso episcopale bresciano pare coincidere perfettamente con quello maggiormente attestato per le cattedrali doppie. Consideriamo i singoli edifici.

La *basilica di S. Pietro de Dom* è conosciuta solo attraverso scarse informazioni di tipo documentario, poiché la costruzione del Duomo Nuovo comportò l'eliminazione totale dell'antica fabbrica. Nell'atto di ricostruire ogni possibile elemento conoscitivo, risultano particolarmente interessanti una planimetria<sup>27</sup> seicentesca dall'architetto Avanzo e una miniatura<sup>28</sup> posta a copertina dell'Estimo civico del 1558. La pianta presenta una chiesa a tre navate, il cui spazio basilicale risulta diaframmato da due file di 14 colonne. La parte absidale, così come si presenta, non rispecchia certamente la situazione originaria poiché il settore orientale della basilica fu soggetto più volte a rifacimenti. La fonte può dare qualche informazione circa le dimensioni dell'edificio sacro, operando una semplice proporzione con le dimensioni della Rotonda che sono note. In base ai calcoli effettuati, la larghezza della basilica si avvicina ai 24 metri e la lunghezza della navata a 43 metri.

La miniatura riporta una facciata articolata in tre spazi, ben evidenziati le tre navate interne. Sotto un grande rosone centrale, è collocata la porta maggiore, separata dalle due minori laterali, da grossi speroni lapidei. Altre scarse informazioni si



ricavano dagli scritti di storici ed eruditi. Il Capriolo<sup>29</sup> e il Rossi<sup>30</sup> accennano alla decorazione interna a stucco con figure di animali. L'Aragonese<sup>31</sup> riporta una notizia che fa pensare anche per S. Pietro de Dom ad un pavimento mosaicato. Lo Zamboni ricorda che le colonne erano diverse per altezza, diametro, qualità e colore<sup>32</sup>. E si devono ancora a questo erudito le avvisaglie di uno dei motivi che portarono inesorabilmente alla demolizione della basilica paleocristiana<sup>33</sup>. Lo Zamboni ricorda una serie di Statuti pronunciati in favore del restauro della basilica<sup>34</sup>. Altre risistemazioni di notevole entità risultano fra il 1571 e il 1581 in alcune carte del Bollettario della Fabrica del Duomo<sup>35</sup>. Il 23 luglio del 1572, per esempio, si ordina di alzare la scala discendente in S. Pietro de Dom così come la porta della chiesa e il pavimento, costruendolo in legno, affinché le acque defluenti dalla piazza non entrino come al solito all'interno della chiesa. Al 6 dicembre risale invece il pagamento dei piedistalli condotti dalla cava, da collocare sotto le colonne rialzate<sup>36</sup>. Anche il Malvezzi parla di questo problema e riferisce che le colonne erano sprofondate per quasi la metà della loro altezza<sup>37</sup>. La notizia relativa al notevole innalzamento del livello pavimentale della piazza e dei conseguenti problemi statici della basilica, da un lato rivelano uno dei motivi per cui nel 1604 si decise di demolire S. Pietro de Dom, dall'altro depongono a favore della notevole antichità del complesso episcopale. Inoltre, l'utilizzo di colonne molto diverse fra loro, fa pensare ad un'opera di riconversione e di riutilizzo di materiale romano, fatto che si vedrà riconfermato a proposito del Battistero.

Alle frammentarie ma interessantissime informazioni di carattere documentario, per la *basilica di S. Maria Maggiore* si aggiungono soprattutto risultati di scavo.

Le due indagini archeologiche della fine del 1800<sup>38</sup> e del 1975<sup>39</sup>, pur essendo effettuate senza criteri stratigrafici, trasmettono alcune puntuali informazioni sulla basilica mariana. Inoltre, i pochi resti tuttora visibili permettono di ancorare la suggestione a qualcosa di ancora oggi visibile.

Nel corso dei due interventi sono emersi elementi dell'originaria basilica paleocristiana ed alcune strutture romane preesistenti di non facile interpretazione. Si sono ritrovati la soglia d'ingresso, tratti della parete frontale e delle pareti laterali e cinque frammenti musivi. La chiesa, il cui perimetro è segnato a lastre più scure nel pavimento della Rotonda, presenta un'unica navata, larga 14 metri e lunga circa 33 metri. Il successivo inserimento della cripta purtroppo non consente di conoscere l'intero sviluppo del presbiterio.

Ai lati dell'antica soglia, i due mosaici conservati ancora *in situ* hanno una decorazione stilizzata così diversa, da far pensare a due interventi di rivestimento successivi uno all'altro.

Il frammento più interessante si trova però nel cuore della basilica, all'ingresso, forse, dell'antico presbiterio e rappresenta dodici agnelli affrontati in posizione simmetrica. Il mosaico poggia su alcune *suspensurae* a loro volta fissate ad un piano in cocciopesto. Questi elementi rivelano la presenza di un impianto di riscaldamento ad aria calda, la cui esistenza è stata verificata anche in altre basiliche paleocristiane<sup>40</sup>. I frammenti musivi, data la loro esiguità, purtroppo non consentono di ricostruire nemmeno in via ipotetica l'intera decorazione pavimentale.

Lo scavo del 1975 si è concentrato ai lati nord e sud dell'attuale transetto, dove ha portato alla luce una serie di ambienti di difficile lettura e datazione, risalenti forse all'epoca romana. Li separano dall'aula sacra, i resti delle pareti nord e sud della basilica, caratterizzati in questo tratto da un impianto di riscaldamento a *tegulae hamatae* e a *suspensurae*. Il successivo innesto della cripta in questa parte della chiesa non consente ulteriori verifiche archeologiche, ma sulla base dei ritrovamenti ora ricordati, sembra di poter affermare che l'intero presbiterio dell'antica basilica fosse riscaldato tramite un impianto ad aria calda.

In uno degli ambienti posti sul lato sud dell'attuale presbiterio, si è verificata la presenza di un ipocausto collegato a quello della basilica. L'origine, la funzione e il rapporto temporale fra questo ambiente e la basilica rimangono tuttora sconosciuti, anche per la presenza di un frammento musivo, la cui datazione risulta estremamente controversa<sup>41</sup>.

Analoga situazione si verifica sul lato nord dell'attuale presbiterio. Qui una soglia in marmo mette in comunicazione l'antica basilica con un ambiente caratterizzato da un perimetro molto dinamico e da alcuni frammenti di mosaico, difficilmente databili. Alcuni studiosi lo datano al III secolo<sup>42</sup> ma la disposizione dei mosaici in rapporto alla parete della chiesa, le quote e lo spessore dei muri potrebbero anche far pensare ad un ambiente contemporaneo o successivo alla basilica. Inoltre le modalità di collegamento al presbiterio e un accenno di una fonte medioevale<sup>43</sup> suggeriscono la possibilità di un utilizzo accessorio di questo spazio. L'ambiente a fianco, caratterizzato da un pavimento lastricato in pietra di Botticino e dalla presenza di una colonna, potrebbe invece rappresentare la porzione di un portico collegante le due basiliche<sup>44</sup>.

Le notizie documentarie riguardanti la basilica di S. Maria maggiore si limitano a pochi accenni, mentre le disquisizioni di storici ed eruditi si fondano su un evidente malinteso. Esse infatti identificano la basilica paleocristiana dedicata a Maria con la Rotonda romana. Sorprende a questo proposito la perdita pressoché assoluta di qualsiasi traccia documentaria relativa, non solo alle cause, ma anche all'occasione stessa dell'edificazione della Rotonda<sup>45</sup>.

Il primo cenno storico relativo alla basilica paleocristiana, riguarda la sepoltura del vescovo Benedétto (753-761) che risulta posta "*ante regiam Sanctae Mariae*"<sup>46</sup>. Certo più significativa è la definizione di *ecclesia hiemale*, ossia chiesa invernale contenuta in un atto dell'838<sup>47</sup>.

Questa identificazione, riferita anche ad altri contesti episcopali della Lombardia, ha dato origine alla teoria dell'alternanza stagionale, che, come si è detto, si è dimostrata molto fragile. Sembra più opportuno interpretare il termine "*hiemale*" alla luce di altre notizie relative al complesso cattedrale bresciano e di alcuni confronti con la cattedrale milanese.

L'attenzione si concentra immediatamente su un manoscritto settecentesco del Doneda. Nel parlare della basilica di S. Pietro e di S. Maria, l'erudito rivela una curiosa abitudine, legata alla frequentazione dei due edifici sacri. Queste sono le sue parole: "Qualunque fosse la struttura della chiesa di S. Pietro, certo è che il coro era angusto e incapace di potervisi fare l'ufiziatura e cantare le messe, le quali per-

ciò si cantavano solamente nel Duomo Vecchio. Quindi nei giorni di predica, nella Cattedrale nasceva questo inconveniente, che il popolo se voleva assistere alle funzioni era costretto a stare nel Duomo Vecchio, e subito terminate queste, doveva passare a S. Pietro Maggiore, se voleva udire la predica, perché il Duomo Vecchio era giudicato inetto per la Predicazione, smarrendovisi la voce a cagione della vasta cupola; e ne proveniva, che molti per non perdere la Predica occupavano i posti in S. Pietro, e non assistevano all'ufficiatura; ed altri per assistere alle funzioni non trovavano poi luogo per sentire la predica<sup>48</sup>.

La notizia rivela una particolare forma di utilizzo complementare delle due basiliche episcopali, nelle quali motivi di spazio sembrano costringere i fedeli a seguire la prima parte della messa nella Rotonda romanica, per far ritorno alla basilica di S. Pietro onde assistere alla predica.

A prescindere delle cause, questa modalità celebrativa incuriosisce perché presenta alcune analogie con quella milanese, rivelata dal Beroldo. Come si è già visto, la liturgia milanese prevedeva una sorta di alternanza stagionale nell'utilizzo delle due basiliche. Il passaggio del clero e dei fedeli da un ambiente all'altro avveniva dopo la lettura del Vangelo, in alcuni momenti particolari dell'anno liturgico. Per la cattedrale bresciana purtroppo non esistono fonti liturgiche antiche da sottoporre ad un preciso confronto, non si possono però escludere elementi di contatto fra la cattedrale milanese e la sua suffraganea bresciana, che sembrano emergere proprio dalla testimonianza del Doneda. In entrambi i casi le basiliche della cattedrale vengono associate ai termini estiva e invernale e sembrano fare da cornice ad un rituale trasferimento del clero e dei fedeli, in prossimità della lettura del Vangelo o della predica. I punti di contatto fra le due fonti sono significativi, non è però possibile dimostrare l'attendibilità dell'informazione trasmessa dal Doneda. Inoltre, anche ammettendo la validità della notizia le motivazioni addotte per il trasferimento da una chiesa all'altra, fanno pensare al perpetuarsi di un'antica consuetudine ormai svuotata del suo significato originario.

Queste osservazioni trovano un nuovo punto di riferimento in un diploma del vescovo Landolfo del 1023. Lo vedremo successivamente, dopo aver preso in considerazione il Battistero e la chiesetta dei SS. Grisanto e Daria, che occupano un posto importante nella stesura dell'atto. Il complesso cattedrale paleocristiano così come la maggior parte delle cattedrali doppie era caratterizzato da un *Battistero*.

La mancanza di approfondite indagini archeologiche e l'inattendibilità ormai accertata delle epigrafi relative alla committenza della longobarda Teodolinda<sup>49</sup>, rendono assai difficoltosa la conoscenza del battistero di S. Giovanni. La sua presenza è però già accertata attorno alla metà dell'VIII secolo quando, secondo la notizia fornita dal Gradenigo, "*ante regiam sancti Jonnnis Baptistoe*"<sup>50</sup> viene sepolto il vescovo Teodaldo. Attraverso le notizie di storici ed eruditi<sup>51</sup>, avvallate dai risultati di un saggio di scavo<sup>52</sup>, si è verificato che il battistero si trovava di fronte alla basilica di S. Pietro de Dom, dove ora inizia via Bevilacqua.

Per quanto riguarda la forma dell'edificio, è risultata attendibile la pianta scoperta e pubblicata dall'Odorici<sup>53</sup>, e molto utili le annotazioni e i disegni di Sebastiano Aragonese. Dalla pianta risulta che il battistero, esternamente quadrato, assu-



Miniatura raffigurante il lato orientale di piazza del Duomo (dall'Estimo del 1588): si notano il Broletto, San Pietro de Dom, la Rotonda col suo campanile crollato agli inizi del Settecento.

meva all'interno una forma ottagonale, resa dinamica dall'alternanza di nicchie rettangolari, e semicirculari. La cappella rettangolare del lato orientale era occupata da una scala<sup>54</sup>. I disegni di Sebastiano Aragonese, conservati in due manoscritti, (Vaticano Latino e Queriniano<sup>55</sup>) riproducono due colonne del Battistero bresciano: una liscia e una scanalata. Il Bovini, sulla base dai disegni e della descrizione dell'Aragonese<sup>56</sup>, ritiene che le colonne dovessero svilupparsi per quasi sei metri e mezzo, poiché il braccio da muratore equivaleva a 0,4974 metri. Inoltre il loro aspetto indicherebbe che esse siano materiale romano di reimpiego<sup>57</sup>. Nel 1580 S. Carlo Borromeo, durante la sua visita pastorale, decide di far chiudere il Battistero<sup>58</sup> e nel 1625 se ne inizia la demolizione<sup>59</sup>.

*La chiesetta di S. Crisante e Daria*, sconosciuta dal punto di vista archeologico, è nota attraverso un ristrettissimo numero di testimonianze documentarie. La prima risale al IX secolo e riguarda l'epitaffio del vescovo Landolfo I, ritrovato durante il rifacimento del pavimento di S. Pietro de Dom<sup>60</sup>. La seconda attestazione dell'esistenza della chiesetta, risale al 952, quando "*in ecolesia sancti grisanti*" risulta sepolto il vescovo Antonio II. Per quanto riguarda l'esatta posizione il Gradenigo<sup>61</sup> parla di prossimità alla Cattedrale, lo Zamboni<sup>62</sup> puntualizza invece la centralità dell'edificio rispetto al complesso cattedrale e il suo probabile ruolo di collegamento fra le due basiliche maggiori. Anzi, il testo, dell'erudito accenna ad un ulteriore elemento di unione: un portico. Il Doneda conferma la centralità della chiesetta, quando riporta le coordinate di un appezzamento di terreno. Queste sono le sue parole: "al quale confinava da sera la chiesa dei SS. Grisanto e Daria, da mez-

zodì di S. Maria e da monte il detto S. Pietro maggiore<sup>63</sup>. E conclude che “...la chiesetta di S. Grisanto occupasse all’incirca il sito, dove ora è la cappella di S. Antonio del Duomo nuovo”. L’esistenza di un passaggio fra le due chiese è facilmente ipotizzabile<sup>64</sup>, ma alla luce degli studi più recenti, carenti di dati archeologici, non è possibile determinarlo con certezza. La chiesetta così come ricorda Bernardino Faino<sup>65</sup>, subisce una fase di declino e in epoca imprecisabile, viene distrutta. Il titolo e i sacerdoti ad essa preposti vengono trasferiti alla vicina chiesa di S. Giovanni Battista. I sacerdoti della chiesetta vengono nominati nel diploma del vescovo Landolfo II (1002-1030) del 1023<sup>66</sup>. Il documento, oltre a rivelare un contenzioso aperto fra i canonici della cattedrale e quelli dei SS. Crisante e Daria, costituisce l’unica testimonianza antica pervenutaci dell’ordinamento interno della cattedrale bresciana. Essa risulta costituita da due chiese e da due ordini ecclesiastici: il *maior* e il *minor*. L’ordine inferiore, retto da un *primicerius*, ha competenze parrocchiali, ma soprattutto battesimali ed è definito ordinario della chiesa di S. Crisanto. Nella prima parte del documento compaiono gli obblighi a cui sono sottoposti i *minores*, mentre nella seconda parte vengono enumerati i benefici a favore. Fra gli obblighi compare anche questo interessante compito: “... *et precipuis solemnitatibus quando Pontifex seu Clerici ad processionem vadunt, Primicerius Sancti Crisanti sacerdotali veste indutus iuxta Cantorem locum teneat ferulam manu tenens, sive Episcopo predicante et pergente, seu Diacono (pergente) ad Evangelium legendum ut usque ad gradum turbam segregando, viam paret*”. Fra i compiti del Primicerio, vi era quindi anche quello di far strada al vescovo che si recava a predicare e al diacono che si recava a leggere il Vangelo, durante le processioni.

La notizia di un’interruzione e di un trasferimento in prossimità della lettura del Vangelo e della predica si è già riscontrata in un passo del Doneda. In quel contesto non si parla di processione vera e propria, ma di passaggio da una basilica all’altra. Al contrario, nel documento di Landolfo II si parla di processione, ma non vengono nominate esplicitamente le due basiliche. Le due fonti presentano punti di contatto, gli stessi che si erano riscontrati nel confrontare la notizia del Doneda con il testo liturgico del Beroldo. I pochi accenni ritrovati nel Diploma e quelli emersi nel passo già citato del Doneda suggeriscono, anche per Brescia, l’esistenza di una pratica liturgica specifica, destinata al complesso cattedrale.

La processione collegante le due aule così come la definizione “iemale-estiva” riportano immediatamente al contesto milanese. Qui, dove le processioni avvengono in Avvento e a Pasqua, i termini iemale ed estiva potrebbero riferirsi alla scadenza stagionale degli spostamenti. Data la dipendenza della diocesi bresciana da quella milanese, è probabile che anche nel contesto bresciano i due termini iemale ed estiva assumano il medesimo significato. Bisogna inoltre ricordare che esistono delle consonanze anche fra le pratiche liturgiche milanesi e quelle gerosolimitane. Sulla base di questi dati si può ipotizzare l’esistenza di una pratica liturgica specifica della cattedrale doppia, strettamente legata ad un valore simbolico funzionale degli spazi.

**Miriam Achille**

## BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. 1996, *Les églises doubles et les familles d'églises*, Atti del Congresso di Grenoble 1994.
- ADAM P. 1988, *L'arte di costruire presso i romani. Materiali e tecniche*, Longanesi, Milano.
- ARAGONENSI S. 1564, *Monumenta Antiqua urbis et agri Brix. collecta et transcripta*.
- BARONCHELLI U. 1959, *Notizie su antiche chiese di Brescia tratte dagli atti della Visita Apostolica di S. Carlo Borromeo*, in "Miscellanea di Studi Bresciani sull'Alto Medioevo", Brescia.
- BIANCHI G.B., *Diari (1600-1741)* - in "Cr. Br. in.", 1930-31.
- BIEMMI G. 1749, *Istoria di Brescia*, t. II, pp. IX-XXVI.
- BONNET C., PERINETTI R. 1986, *Aoste aux premiers temps chrétiens*, XI Congresso internazionale d'archeologia cristiana, Musumeci, Quart (Aoste).
- BOSELLI 1955, *Bollettino dei Civici Musei*, in Commentari dell'Ateneo di Brescia.
- BOVINI G. 1973, *Il battistero paleocristiano di Brescia ed il problema della provenienza e della datazione della colonne e dei capitelli che l'adornavano*, in "Atti del Convegno internazionale per il XIX centenario della dedizione del Capitolium e per il 150 anniversario della sua scoperta", Brescia.
- BROGIOLO G.P. 1993, *Brescia altomedievale, urbanistica ed edilizia dal IV al IX secolo*, Pavia.
- CAPRIOLO E. 1585, *Chonica de Rebus Brixianorum-Brixiae, per Arundum de Arundinis*. Traduzione di P. Spini, col titolo *Delle Istorie Bresciane*. Brescia, Marchetti.
- CANTINO WATAGHIN G. PANI ERMINI L. 1990, *La cattedrale in Italia, Actes du XI Congrès international D'Archeologie Chrétienne*, Lyon, GrènoBLE, Genève, Aoste 1986).
- CATTANEO 1963, *Storia di Brescia*, vol. I.
- DONDERER 1986, *Die Chronologie der Römischen Mosaiken in Venetien und Istrien bis zur Zeit der Antonine*, Berlin.
- DONEDA C. 1750, *Alcune notizie della chiesa cattedrale di Brescia*, ms. Quer., H, III, 5 m I.
- DONEDA C. 1786, *Notizie della Zecca di Brescia e delle monete di Brescia*, Bologna.
- D'OSTIANI F. 1895, *Storia, tradizione, arte nelle vie di Brescia*, Brescia.
- FAINO B. 1658, *Coelum Sanctae Brixianae Ecclesiae cuius praeclara Lumina Catalogis quattuor Compendiarijs pandit*, Brescia.
- FIORIO TEDONE C., LUSUARI SIENA S., PIVA P. 1987, *Il complesso paleocristiano e altomedioevale in La cattedrale di Verona nelle sue vicende edilizie dal secolo IV al secolo XVI*, a cura di P. Brugnoli.
- GATTI V. 1984, *Baptisterium et consignatorium: iconografia e iconologia*, in *Gli spazi della celebrazione rituale*, ac. della Facoltà teologica di Sicilia, Milano.
- GRADONICUS J.H. 1755, *Brixia Sacra - Pontificum Brixianorum Series. Commentario Historico illustrato Opera et studio*, Brescia.
- HUBERT J. 1951, *Les "cathédrales doubles" et l'histoire de la liturgie*, in "Atti del I Congresso internazionale di Studi Longobardi", Spoleto.
- HUBERT J. 1963, *Les "cathédrales doubles" de la Gaule*, in "Genava" 1963, II.
- HUBERT J. 19742, *L'art pre-romane*, Chartres.
- KEMPF 1951, *Ecclesia cathedralis eo quod ex duabus ecclesiis perficitur*, in "Arte del I Millennio", Torino.
- KRAUTHEIMER 1969, 19722, *Postscript a The twin cathedral at Pavia*, in *Studies in early christian, medieval and Renaissance art*, London-New York.
- MALVEZZI J. 1729, *Chronicon Brixianum ab origine urbis usque ad annum MCCCXXXII*, in "R. I. S.", t. XIV, Milano.
- MENIS 1996, *La liturgia battesimale ad Aquileia nel complesso episcopale del IV secolo in Les églises doubles et les familles d'églises*, Atti del convegno di Grenoble 1994, 1996.
- MIRABELLA ROBERTI M. 1961, *Archeologia ed arte di Brescia* in "Storia di Brescia I".
- MORRIS J. 1978, *Le cattedrali duali del Medioevo*, in "Rivista di Letteratura e di Storia Ecclesiastica", X.
- ODORICI 1854-56, *Storie bresciane*, Brescia, II.
- ODORICI F. 1858, *Antichità Cristiane di Brescia*, Milano.
- PANAZZA G. 1942, *L'arte medioevale nel territorio bresciano*, Bergamo.
- PANAZZA e DAMIANI 1959, *I mosaici pavimentali bresciani del V-VI secolo d. C.*, in "Miscellanea di studi Bresciani sull'Alto Medioevo", Brescia.
- PANAZZA 1959, *Appunti su Brescia romana*, in "La Cisalpina".
- PANAZZA G. 1980, *Il volto storico di Brescia*, Brescia.
- PANAZZA G. 1990, *Le basiliche paleocristiane e le Cattedrali di Brescia*, Brescia.
- PATRONI 1907, *Notizie e scavi*.
- PICARD J.C. 1988, *Le saurenir des évêques. Sepultures, listes episcopales et culte des évêques en Italie du nord des origines au X siècle*, (Ecole française de Rome 268), Roma.
- PIVA P. 1990a, *La "cattedrale doppia". Una tipologia architettonica e liturgica del Medioevo*, Bologna.
- PIVA P. 1996, *Le cattedrali lombarde, ricerche sulle "cattedrali doppie" da S. Ambrogio all'età romanica, Qui-stello (MN)*.

- PIVA P. 1996, *La "cattedrale doppia" e la storia della liturgia*, in *Les èglise doubles et les familles d'églises*, Atti del Convegno di Grenoble 1994, 1996.
- PRACCHI A. 1996, *LA CATTEDRALE ANTICA DI MILANO*, Bari.
- REYNAUD 1996, *Le groupe cathédral paléochrétien de Lionest-il une èglise double?* in *Les èglises doubles et les familles d'églises*, Atti del convegno di Grenoble 1994, 1996.
- RICHETTI M. 1945, *Manuale di storia liturgica*, III, Milano.
- ROSSI O. 1616, *Le memorie Bresciane opera istorica et simbolica*, Brescia.
- ROSSI F. 1987, *Brescia - Un mosaico romano in piazza Duomo: l'indagine archeologica ed il restauro*.
- ROSSI F. 1988-89, *Brescia vicolo Settentrionale 15; rinvenimento di domus romana*, in NSAL.
- SAVIO F. 1929, *Gli antichi vescovi d'Italia, dalle origini al 1300 descritti per regioni: La Lombardia*. Parte II, vol. I: *Bergamo, Brescia, Como, Bergamo*.
- STELLA 1979, *Brescia romana. Materiali per un museo*. II, 1, Brescia.
- ZAMBONI B. 1778, *Memorie intorno alle pubbliche fabbriche più insigni della città di Brescia*, Brescia.
- ZOVATTO P. 1964, *Il significato della basilica doppia. L'esempio di Aquileia*, in "Rivista di Storia della Chiesa in Italia", XVIII, 3.

## NOTE

<sup>1</sup> Cfr. PIVA 1990b.

<sup>2</sup> Cfr. HUBERT 1951, pp. 167-176.

<sup>3</sup> Cfr. MENIS 1996.

<sup>4</sup> Cfr. KEMPF 1951.

<sup>5</sup> Cfr. Krautheimer 19722; HUNERT 1951; MENIS 1996; ZAVOTTO 1964.

<sup>6</sup> Cfr. GATTI 1984, pp. 287-322.

<sup>7</sup> Molte altre sono le obiezioni che si possono sollevare, vediamone alcune. I catecumeni non dovevano essere numerosi rispetto ai fedeli e in ogni caso la loro era una condizione transitoria. Ci si aspetterebbe di vederla tradotta in un'unica chiesa affiancata da spazi ridotti e subordinati. In genere, invece, nei complessi cattedrali doppi si constata la sostanziale equivalenza degli ambienti, sia dal punto di vista qualitativo che quantitativo. A questa obiezione è stato ribadito che, dopo la pace costantiniana, la richiesta di intraprendere il cammino catecumenale registrò un notevole incremento. Ma anche in questo caso la teoria battesimale non risulta esauriente. Ben presto, infatti, dopo la celebrazione del battesimo, la situazione si sarebbe ribaltata, rendendo sempre più numeroso il gruppo dei cristiani battezzati.

<sup>8</sup> Cfr. KRAUTHEIMER 19722.

<sup>9</sup> Alcune fonti testimoniano l'esistenza di cattedrali estive e invernali, vediamo le più antiche: un atto bresciano dell'838 che definisce "hiemalis" la cattedrale di S. Maria (cfr. SAVIO 1929, p. 188 e nota) e il testamento dell'arcivescovo Asperotto dell'879 che ricorda una cattedrale "aestiva" milanese (cfr. *Codex diplomaticus Langobardiae*, a cura di Porro G. Lambertenghi, Torino, 1873, n. 290, col. 492).

<sup>10</sup> In Africa del nord è significativa la presenza di chiese doppie. Sono attestati casi a Djemila, a Sbeitla, a Bulla Regia, a Sabratha e in alcune altre località. Il Duval ha approfondito lo studio di questi casi, di cui offre una completa panoramica nello studio presentato nel recente Congresso dedicato al problema del raddoppiamento nei complessi sacri. Cfr. DUVAL 1996, pp. 179-188.

<sup>11</sup> Per notizie precise sul *martyrium* cfr. il *Nuovo dizionario di liturgia* a c. di D. SARTORE - A.M. TRICCIA, Milano, pp. 787-788 e RICHETTI 1945, III, pp. 323-340.

<sup>12</sup> Cfr. HUBERT 19742 p. 39, HUBERT 1963 p. 105-125.

<sup>13</sup> Cfr. PIVA 1990a.

<sup>14</sup> A Gerusalemme la cattedrale doppia è costituita dall'*Eccelesia maior*, detta *Martyrium* e dall'*Eccelesia minor*, detta *Anastasis*.

<sup>15</sup> Cfr. EGERIE, *Journal de voyage*, a cura di P. MARAVAL, Sources Chrètiennes 296, Paris 1981.

<sup>16</sup> Cfr. PRACCHI 1996.

<sup>17</sup> Il Pracchi prende in considerazione le notizie relative alle celebrazioni liturgiche della cattedrale doppia milanese, trasmesse da una fonte del XII secolo: il Beroldo. Cfr. *Beroldus sive ecclesiae ambrosianae mediolanensis Kalendarium et ordines*, ed. MAGISTRETTI, GIOVANOLA, Mediolani 1894.

<sup>18</sup> Cfr. PRACCHI 1996, p. 134.

<sup>19</sup> Cfr. PRACCHI 1996, p. 166.

<sup>20</sup> Cfr. PATRONI 1907, pp. 717-9, MIRABELLA ROBERTI 1961, 282-3 e p. 315, STELLA 1979, p. 22.

<sup>21</sup> Cfr. ROSSI 1987 e CARTA ARCHEOLOGICA DELLA LOMBARDIA 1996.

<sup>22</sup> Cfr. CATTANEO 1963, pp 344-391.

<sup>23</sup> Cfr. MALVEZZI 1729, coll. 802, coll. 810.

<sup>24</sup> Cfr. CANTINO WATAGHIN 1990, pp. 27-57. 25 PANAZZA e DAMIANI 1959.

<sup>26</sup> La Cronaca di Rodolfo Notaio (cfr. BIEMMI 1749, T. II, pp. IX-XXVI), le iscrizioni di Teodolinda (cfr. ODORICI 1854, II, p. 214).

<sup>27</sup> Cfr. PANAZZA 1980, p. 136.

<sup>28</sup> Cfr. PANAZZA 1980, p. 135.

<sup>29</sup> Cfr. CAPRIOLO circa 1500, p. 28. "Più comune è però che egli fosse dedicato a quei Dei perché si scorge, che in lui sono state l'immagini di quasi tutte le sorti d'animali a stucco, sebbene a giorni nostri sono disimprontate, e guaste che gli Antichi pensarono sovrastar a Bestiami".

<sup>30</sup> Cfr. ROSSI 1616, p. 16. "Et quei ritratti di stucco di diversi animali, che erano impressi nelle pareti del Domo, non essendo cosa profana il mettere figure di animali per le chiese".

<sup>31</sup> Cfr. ARAGONENSI 1564. L'erudito dichiara di aver visto "in Ecclesia Cathedrali in altari St. Antonij Patavini" un lacerto musivo campito in un disco, dichiarante: MAXIMIANUS/ ET LEONTIUS/ CUM SUIS/ P. C.

<sup>32</sup> Cfr. ZAMBONI 1778, p. 118.

<sup>33</sup> Oltre a quello di rendere manifesta la rinnovata potenza della chiesa attraverso una nuova opera architettonica.

<sup>34</sup> Cfr. ZAMBONI 1778, p. 115.

<sup>35</sup> Cfr. PANAZZA 1942, p. 22.

<sup>36</sup> Le carte del Bollettario della Fabrica del Duomo sono conservate nell'archivio Capitolare del Duomo stesso.

<sup>37</sup> Cfr. MALVEZZI 1729, coll. 794. "et prout Sepulchorum artifice asserunt, columnae Templi huius tanto fere subhumantur, quanto super terram eriguntur, nam urbis solum multo magis solito elevatum est".

<sup>38</sup> Cfr. PANAZZA 1990 per lo scavo di fine '800.

<sup>39</sup> Cfr. PANAZZA 1990 e il diario di scavo e le piante di scavo conservate presso i Civici Musei.

<sup>40</sup> La presenza di un ipocausto è accertata nella basilica meridionale di Treviri (cfr. KEMPF 1951, p. 5), in quella settentrionale di Lione (cfr. REYNAUD 1996, p. 92), sotto il presbiterio della chiesa A del gruppo episcopale di Verona (cfr. FLORIO TEDONE, LUSUARDI SIENA, PIVA 1987, pp. 27-45; 83-84); nella cattedrale di Notre Dame ad Aosta (cfr. BONNET, PERINETTI 1986, pp. 17-18).

<sup>41</sup> La Stella individua un motivo analogo nel complicato tappeto musivo della villa di Desenzano e, operando un confronto essenzialmente stilistico, la data alla metà del III secolo d. C., cfr. STELLA 1979. Questo motivo però ricorre anche in numerosi mosaici riconducibili al periodo tardo-repubblicano-augusteo di Aquileia, della Gallia, della Tunisia (cfr. DONDERER 1986, p. 46, tav. 16 n. l). In particolare esso si ritrova, purtroppo ancora privo di emblema centrale, in una domus tardo-repubblicana o augustea, portata alla luce in vicolo Settentrionale 15 a Brescia (cfr. ROSSI 1988-89, pp. 255-257).

<sup>42</sup> Fra cui il Panazza (cfr. PANAZZA 1990, p. 29).

<sup>43</sup> Cfr. documento del 1341 conservato nella cartella n. 130 dell'Archivio Capitolare della Cattedrale. L'accesso al presbiterio e la fonte medioevale fanno pensare ad una sacrestia.

<sup>44</sup> L'esistenza di un portico viene attestata sempre dal documento del 1341: "...qui est porticus intra Ecclesiam St. ae Mariae intra Ecclesiam St. i Petri de Domo, cui porticui coheret a monte Ecclesiae S. Petri de Domo, a mane segrestia de Ecclesia S. Mariae sero Ecclesia S. Grisanti et cimiterium de ecclesiae".

<sup>45</sup> Due fatti possono aver reso necessaria la ricostruzione dell'edificio paleocristiano: il terremoto del 1051 e l'incendio del 1096, ricordati dagli storici bresciani, per esempio dal Doneda. Cfr. DONEDA 1786, p. 70.

<sup>46</sup> Cfr. GRADONICUS 1755, p. XXXIV. Un altro riferimento ricorre a proposito della sepoltura del vescovo Airdingo (+922) che viene detta "ante posterulam Sanctae Mariae Majoris".

<sup>47</sup> Cfr. SAVIO 1929, p. 188 e nota.

<sup>48</sup> DONEDA 1750, p. 4.

<sup>49</sup> Le due iscrizioni sono riportate dall'Odorici nella seconda parte delle sue *Storie bresciane*: a) + D.N.F. THEODOLINDA/ AEDIFICARE FECIT HOC BAP/ TISTERIUM VIVENTE D.N.F./ AGILULPHO; b) + D.N.F. THEODOLINDA/ CONSECRARE FECIT HOC/ BAPTISTERIUM/ VIVENTE D.N.F. ADALUALDO / S.S.S. CCCCCXVII. Cfr. ODORICI 1854, II, p. 214.

<sup>50</sup> Cfr. GRADONICUS 1755, p. XXXIII. Teodaldo vive tra il 679 e il 753. Alla sepoltura di questo vescovo forse si collega il ritrovamento dell'8 maggio 1627 ricordato nei Diari Bianchi: "Trovasi una sepoltura antica nel fare un fondamento contiguo alla casa del Zappa, verso sera, nella cappella di mezzo dalla parte del dottor Zappa in S. Giovanni Battista che si distrugge, la quale con l'assistenza de' SS. Sindaci della Città si apre, gli si trova, tra terre e ossi tutto un miscuglio, alcune fibbie d'argento come da Piviale con alcuni fili d'oro et altri segni di qualche personaggio ma non vi sono lettere alcune. Et credesi che sia un Vescovo perchè vi sono delle piastrelle di messale et la fibbia grande certo è di piviale" Cfr. BIANCHI 1626, IV, p. 259.

<sup>51</sup> Cfr. FAINO 1658, p. 187. "Ecclesia S. Joannis Baptistoe, in qua vetustis temporibus extabat commune Civitatis Baptistarium... erat in platea Cathedralis e regione Basilica S. Petri majoris, qua reedificatur".

<sup>52</sup> BOSELLI 1955, p. 182, PANAZZA 1959, 140.

<sup>53</sup> Cfr. ODORICI 1858, II. Come riferisce il Panazza (Cfr. PANAZZA 1942, p. 30), la pianta venne scoperta per caso presso un rivenditore e acquistata dall'Odorici. Essa dovrebbe trovarsi fra i suoi manoscritti, tuttavia nel fondo della Bibl. Queriniana non risulta.

<sup>54</sup> Cfr. ODORICI 1858, II, p. 22. Odorici accenna ad una scala di 12 gradini e dagli statuti del 1313 (fo. 79) pare che la chiesa di S. Giovanni avesse davanti una scala.

<sup>55</sup> Cfr. BOVINI G. 1973.

<sup>56</sup> L'Odorici ha potuto leggere per intero la descrizione apposta dall'Aragonese sotto i disegni delle due colonne e riferisce: "Appresso al Duomo in S. Giovanni vi sono otto colonne: l'altezza del fusto si è di braza XIII. Quatro de pietra de Botesino sono canalate a questo modo; e l'altre quatro sono de marmure bianco con delle machie azurre. Queste non sono canalate, et tutte sono entiere con li capitelli et basanienti loro". Cfr. ODORICI 1858, II, p. 22.

<sup>57</sup> Cfr. BOVINI 1973, p. 291 e p. 292 per i confronti con capitelli del mondo classico.

<sup>58</sup> Cfr. BARONCELLI 1959, pp 96-97.

<sup>59</sup> Cfr. BIANCHI (1600-1741).

<sup>60</sup> Il testo è il seguente: "*Landulfus 54. Antonius 55 iacent (cor.: iacebant) in ecclesia cathedrali in sacello divi Chrsiantii sed nunc propter novam reformationem rotunde deruptum est sepulcrum illud et inscriptio eorum per ecclesiam repiritur (sic) quae talis est...*" cfr. COSMA DE' LAURIS, *Collectanea de rebus Brixiae*, Biblioteca Queriniana, cod. C.I.4., f non numerato.

<sup>61</sup> Cfr. GRADONICUS 1755, XXXV: *Exstabat olim haec Ecclesia prope Cathedralem; solo deinde aequata, ejus titulus translatus fait ad Copellam iisdem Sanctis consecratam in Ecclesia vetustissima S. Jounnis ad Baptisterium*".

<sup>62</sup> "... verso mezzodi tra di essa e la Rotonda v'era un Portico, e v'era ancora la Chiesa dè SS. Grisanto e Daria che da molto tempo è stata demolita" cfr. ZAMBONI 1778, p. 117. Fè D'Ostiani afferma: "Dice lo Zamboni che fra SS. Grisanto e Daria e S. Pietro de Dom eravi un portico; e non è fuori di luogo vedere che distrutta la chiesa si erigesse un passaggio coperto, conducente dalla Rotonda e dalle case dei canonici a S. Pietro de Dom; dall'interno di quel passaggio si tolse più tardi (1603) quell'antico affresco ora esistente, all'altare del Sacramento nel Duomo Vecchio". cfr. D'OSTIANI 1895, p. 311. In un documento del 1341, ritrovato nell'Archivio Capitolare della Cattedrale, leggo: "... porticus qui est porticus intra Ecclesiam St.ae Mariae intra Ecclesiam St. Petri de Domo, cui porticui coheret a monte Ecclesia S. Ptri de Domo, a mane segrestia de Ecclesia S. Mariae sero Ecclesia S. Grisanti et cimeterium de Ecclesia...". Sembra quindi che la chiesa dei SS. Grisante e Daria esista almeno fino al XIV secolo; non è invece possibile stabilire l'epoca a cui risale il portico nominato.

<sup>63</sup> Il Doneda consulta un documento dell'Archivio Capitolare, risalente al XIV secolo, cfr. DONEDA 1750, p. 3.

<sup>64</sup> Il Gradenigo rivela la presenza di *una posterula* sul lato settentrionale della chiesa di S. Maria maggiore. Cfr. GRADONICUS 17755, p. XXXV.

<sup>65</sup> "Ecclesia SS. Chrsiantii, & Dariae, quae apud Cathedralem antiquo tempore extabat, cum fuisset rationabili de causa devastata, eius titulum ad cappellam in Ecclesia vetustissima S. Ioannis Baptistae ad Baptisterium devolutium fuit, quae erat eorundem Sanctorum Nominibus dicata". Cfr. FAINO 1658, p. 193.

<sup>66</sup> Lo si veda ripubblicato da ODORICI, *Storie bresciane*, vol. V, Brescia 1856, pp. 41-43.

## Note sui libri corali del Duomo Vecchio di Brescia, miniati da Giovan Pietro da Birago (1471-1474) \*

*Pro utilitate et ornamento Ecclesie Cathedralis*

*Il 22 dicembre 1998 alle ore 18.00, nella Sala Foresti del Museo Diocesano, è stato presentato alla cittadinanza, con un'introduzione di Mons. Giuseppe Cavalleri, Arciprete del Capitolo e di Don Ivo Panteghini, Direttore del Museo Diocesano, il libro di Paola Bonfadini "I libri corali del Duomo Vecchio di Brescia", edito dal Capitolo della Cattedrale di Brescia, per i tipi della Nuova Cartografica. Il volume è richiedibile presso il Museo Diocesano e presso il Duomo Vecchio. Pubblichiamo alcune annotazioni dell'Autrice.*

Diciotto preziosi manoscritti della Cattedrale di Santa Maria Maggiore *de Dom* (Duomo Vecchio) di Brescia, di proprietà del Capitolo della Cattedrale, sono attualmente custoditi in deposito presso la Pinacoteca Tosio-Martinengo. Alcuni volumi sono stati esposti (corali nn. 9D, 12D), in occasione della mostra "*Tesori Miniati. Codici e incunaboli dei fondi antichi di Bergamo e Brescia*"<sup>1</sup>. I volumi, antifonari e gradual<sup>2</sup>, risultano scritti in parte già nel 1463<sup>3</sup> e miniati a partire dal 1471 dal celebre artista lombardo Giovan Pietro da Birago e dalla sua bottega.

I corali, per la ricchezza dell'ornamentazione, rappresentano una testimonianza significativa della miniatura rinascimentale lombarda e, per il contenuto, sono un utile strumento di conoscenza delle vicende della committenza e della pratica liturgico-musicale locali. Alcuni documenti dell'Archivio Storico Civico cittadino ci offrono notizie sulle vicende relative ai committenti e sull'epoca di esecuzione dei libri.

Con la delibera del 13 ottobre 1469<sup>4</sup>, il Consiglio comunale approva, su richiesta di Bartolomeo Offlaga, *Massarius Fabricae de Dom*, l'impiego di una parte delle offerte amministrate dalla *Fabrica* per completare l'esecuzione dei corali della Cattedrale; inoltre, su consiglio del personaggio, si decide di continuare a finanziare la realizzazione dei codici, riconoscendo che l'opera può portare prestigio ed onore alla Cattedrale e al Comune stesso (*captum est quod libri incepti per Magistrum Resminum perfici et expleri debeant pro utilitate et ornamento Ecclesie Cathedralis* in Guerrini 1922, p.85).

L'importante atto del Consiglio viene ricordato negli stessi testi, con la scritta dell'Antifonario n. 11D, in cui si afferma che *Hunc librum fieri fecerunt nobiles et egreges viri Domini Bartolomeus de Offlaga et Andreas de Lantani*<sup>5</sup> *Massarii Fabricae de Dom. Sancte Marie Ecclesie Maioris de Dom. Brixie. Anno MCCCCLXVIII. ex pensis fabricae.*

I corali vengono descritti negli antichi inventari<sup>6</sup>, ma, nel corso dei secoli, caddero in disuso, con l'evoluzione e il rinnovamento della pratica liturgico-musicale. Un primo breve riferimento si trova, soltanto a fine Ottocento, nella guida su Brescia di Gustavo Strafforello<sup>7</sup>, il quale dà una sintetica indicazione sugli oggetti conservati nel Duomo Nuovo e afferma che *nella sagrestia si conservano degli antifonari e dei corali in pergamena miniati del secolo XV-XVI, arredi preziosi, vasi sacri di gran pregio*. I libri vennero nuovamente mostrati in parte al pubblico, insieme ad alcuni codici della Chiesa di San Francesco solo nel 1904<sup>8</sup>.

È solo alla fine degli anni Trenta, nel 1938, che l'importante studio di Emma Calabi<sup>9</sup> modifica radicalmente le ipotesi precedenti. La studiosa, in particolare, identifica per la prima volta la firma del Birago in tre corali bresciani (nn. 4D, 5D, 7D) e analizza la figura del miniatore, riportando alcuni documenti significativi (*privilegio* del 7 aprile 1506; *lettera* del 6 aprile 1513). Tenta di ricostruire, inoltre, la variegata attività dell'artista, precisando l'estensione del contributo del Maestro all'impresa e delineando le fisionomie degli altri miniatori. La Calabi considera i codici bresciani la prima testimonianza documentata dell'attività giovanile del Birago, che in questa fase risulterebbe influenzato da modi padovani, lombardi e ferraresi.

I contributi critici più recenti hanno maggiormente delineato la produzione dell'artista e quindi l'attenzione è stata rivolta anche ai corali del Duomo, come opera sicura della fase iniziale del miniatore. Pier Luigi Mulas<sup>10</sup>, di recente, trattando del Birago, sintetizza gli studi critici precedenti e fa un cenno ai volumi di Brescia, evidenziando la formazione dell'artista *sensibile ad influssi padovano-ferraresi*.

Le prime notizie sicure della vita del miniatore sono costituite dalle firme e date apposte su alcune miniature bresciane (Antifonario n. 4D, c. 79r IOHANES . PETRUS . DE . BIRAGO . AMINIAVI (fig. 1); Graduale n. 5D: c. 66v "OPUS . IOHANI . PETRO . DE . MEDIOLANO"; Graduale n. 7D, c. 113v: "IOHANES . PETRUS . DE . BIRAGO . AMINIAVIT"; Graduali n. 5D: cc. 58v, 97r, 224r, data "1471", n. 7D: cc. 59r, 187v, 191r 243r, 268r, data "1471"), facenti parte della decorazione dei volumi di Brescia<sup>11</sup>. Poiché la stessa commissione di un'impresa artistica di tale importanza presuppone che l'incarico non andasse ad un artista giovanissimo, si può ipotizzare che il Birago nascesse tra il 1440 e il 1450 circa. Si dovrebbe, dunque, trattare di un Maestro appartenente alla generazione di Liberale da Verona e di Cristoforo De' Predis.

La firma dei Graduali n. 5D (c. 66v) e n. 7D (c. 113v) lo dice di Milano, dove presumibilmente il Maestro aveva bottega e dove, forse, era nato. Tuttavia le componenti della sua cultura figurativa, rilevabili nelle miniature bresciane, testimoniano, a parere di chi scrive, una formazione artistica non esclusivamente lombarda. Appare probabile che l'artista compisse il proprio tirocinio in Emilia negli anni '60, subendo l'influsso sia di Guglielmo Giraldo che di Martino da Modena. Le affinità dei modi della prima fase del Birago con le miniature di un Graduale della Biblioteca Estense di Modena (Ms. a R.1.7=Lat. 1022), segnalate per la prima volta da Domenico Fava e Mario Salmi<sup>12</sup>, testimoniano i suoi contatti iniziali con la miniatura ferrarese, pur non escludendo che il giovane artista lavorasse anche in altri centri emiliani.



**Fig. 1 a sinistra:** Giovan Pietro da Birago, Antifonario n. 4D, c. 79r., *Firma del miniatore.*

**Fig. 2 in alto:** Giovan Pietro da Birago, Antifonario n. 14D, c. 2v., *Battesimo di Gesù*

Già in passato la critica aveva individuato nei corali elementi *padovano-ferraresi*, riscontrabili nel repertorio ornamentale e nelle tipologie delle figure. In particolare, il gruppo datato 1471 e firmato (corali nn. 4D, 5D, 7D, accanto ai nn. 1D, 2D, 6D), mostra evidenti somiglianze con testimonianze di miniatura emiliana tra gli anni '60 e '70<sup>13</sup>, quando, cioè, si delineano sulla scena artistica personalità rilevanti come Guglielmo Giraldi<sup>14</sup> e Martino da Modena<sup>15</sup>. Ai due miniatori, infatti, sembra rimandare più marcatamente il lessico del Birago, tanto da formulare l'ipotesi di una conoscenza diretta, per gli stringenti contatti, dell'attività dei due artisti.

L'arte del Giraldi pare essere l'immediato precedente al quale sembra ispirarsi il Birago: il miniatore lombardo s'ispira all'artista ferrarese per l'armonia monumentale di figure e scene, per le figure imponenti, per il modellare con la luce, per le tinte pure e luminose, per i gesti ampi e lenti, privi di drammaticità, per il modo di dipingere i panneggi, dalle pieghe rigide. Opere fondamentali di questo periodo, utili per un confronto, realizzate tra il 1468 e il 1480 circa, sono i corali e la Bibbia della Certosa di San Cristoforo, fondata da Borso d'Este nel 1452<sup>16</sup>.

Un artista, più giovane del Giraldi, che più profondamente sembra influire sullo stile dei manoscritti bresciani, è Martino da Modena, attivo negli stessi anni e che fu, con molta probabilità, direttamente conosciuto dal Maestro.

Martino, figlio di Giorgio d'Alemagna, uno dei più rinomati miniatori della corte estense, lavorò fra il 1470 circa e il 1486, con opere eseguite in Ferrara, Bologna e Modena. Lo stile di Martino riflette echi di Piero della Francesca, ma egli si mostra aggiornato anche su alcune novità artistiche del secondo Quattrocento e il

suo linguaggio si matura e si arricchisce di influssi della pittura ferrarese del tempo e della solidità plastica del Mantegna.

Il corpus delle opere di Martino è stato riunito e ampliato nel corso degli anni, specialmente per la produzione giovanile, prima dei Corali bolognesi del 1477. Si sono individuate così alcune opere assai significative, collocabili all'inizio degli anni '70, nelle quali il linguaggio dell'artista appare già delineato nelle componenti fondamentali: Martino cerca la monumentalità delle figure e la commossa affabilità narrativa e conferisce un'affettuosa intonazione sentimentale e una limpida qualità luminosa alle proprie miniature.

Considerando le date di esecuzione dei codici bresciani (1471-74), le opere di Martino degli anni '70<sup>17</sup> costituiscono un punto di riferimento prezioso per individuare collegamenti tra l'arte del giovane Birago e la miniatura emiliana. Trattati comuni tra il Birago e Martino da Modena si notano, ad esempio, nell'attenzione per una resa plastica forte e accurata, nei volumi modellati dalle tinte e dalla luce che crea effetti chiaroscurali, ben più netti rispetto a quelli del Giraldi.

Nel gruppo della serie bresciana datato 1471 e firmato (nn. 4D, 5D, 7D) si possono individuare numerose suggestioni del Maestro emiliano. Comune è il vigore dei personaggi, le cui ampie vesti evidenziano le masse e la gestualità assorta e partecipe. C'è, però, nel Birago, una più marcata semplificazione dei corpi, esemplificata dalle profonde pieghe parallele dei personaggi (Santi, il re David etc.), dalla predilezione per ritmi lenti e calibrati, per un colore denso, pastoso, per un'ambientazione articolata (Antifonario n. 14D, c. 2v fig.2).

Inoltre nelle miniature di Martino si ritrovano anche impianti compositivi conosciuti dal Birago. Un esempio ne è la scena della *Natività di Cristo* (Graduale n. 7D, c. 62v), collocata in una capanna semidiroccata. Come suo solito, il Birago porta il suo obiettivo più vicino alla scena e, nel fare ciò, magari commette qualche ingenuità prospettica, mentre la sua preferenza per la ricchezza di dettagli rende la miniatura affollata qui all'impossibile. Tuttavia l'idea compositiva appare la stessa di un Graduale (Graduale I, 93: c. 141v) bolognese di Martino, realizzato intorno agli anni '80 del secolo.

Il Birago, quindi, modella il suo linguaggio su apporti eterogenei, che fondono elementi lombardi ed emiliani, in uno stile certamente composito. I corali bresciani del miniatore, in particolare il gruppo firmato, sono, dunque, l'espressione mirabile di un artista, che ha saputo fondere, con grande originalità, elementi diversi, creando un'opera che, pur presentando limiti ed ingenuità compositive, rappresenta senz'altro una testimonianza notevole, in miniatura, dell'eclettismo stilistico, sviluppatosi in area lombarda intorno agli anni '70 del secolo<sup>18</sup>.

**Paola Bonfadini**

## NOTE

\* Il testo riprende alcune considerazioni presenti nei capp. 1, 2 e 4 del volume *I libri corali del Duomo Vecchio di Brescia*, Capitolo della Cattedrale di Brescia, 1998. Ringrazio il Prof. Miklòs Boskovits, che mi ha seguito in questi anni d'impegno e il Prof. Leonardo Mazzoldi per gli utili consigli relativi alla parte documentaria. Un grazie sentito va a Mons. Giuseppe Cavalleri che ha permesso la pubblicazione del mio studio.

<sup>1</sup> M.L. GATTI PERER, M. MARUBBI (a cura di), *Tesori miniati. Codici e Incunaboli dei fondi antichi di Bergamo e Brescia*, Catalogo della mostra, Milano 1995: A. BRUMANA, P. BONFADINI, Scheda n. 59, *Antifonario del Proprio dei Santi dalla vigilia della festività di Sant'Andrea alla festività di San Michele Arcangelo*, pp. 164-166; iid., Scheda n. 60, *Antifonario del Tempo dalla seconda Domenica di Quaresima alla Domenica delle Palme*, pp. 166-167. Si veda anche, P. BONFADINI, *Osservazioni sull'attività giovanile di Giovan Pietro da Birago*, in "Arte Cristiana", 777, 1996, pp. 435-446.

<sup>2</sup> Sono Antifonari i corali nn. 1D, 4D, 6D, 8D, 9D, 11D, 12D, 13D, 14D, 16D, 17D, 18D; Graduali i nn. 2D, 3D, 5D, 7D, 10D, 15D. I primi contengono il complesso delle antifone e i versetti dell'Officiatura diurna e notturna, comprendendo così il Responsoriale; i secondi recano i canti della Messa, variabili secondo i tempi dell'anno liturgico e le feste.

<sup>3</sup> Da una delibera consiliare del 4 marzo 1463 (Archivio Storico Civico: ASC, reg. 500, c. 13 r): *Cum per venerabilem patrem dominum Archidiaconum parte Reverendissimi episcopi nostri expositum fuisset quod reverendissima donatio sua disposita erat ornare ecclesiam maiorem libris pulcherrimis quibus magnopere eget ad honorem dei et ipsius ecclesie ac totius civitatis decorem et quod impensiarum expendere decrevit in quibusdam Antiphonariis festivis ducatos quinquaginta usque in decentos de quibus centum quinquaginta de suis propriis prius exponere intendit et quod etiam per presentem consilium delibetur quod de denariis fabricae ipsius ecclesie maioris pro ipsis libris transcribendis expendi possit usque ad summam ducatorum ducentorum et cum dignum et conveniens videretur optime inventioni ipsi Reverendissimi domini episcopi satisfacere ut de bono in melius procedere possit posita fuit pars infrascripta videlicet. Da una delibera consiliare del 26 luglio 1466 (ASC, reg. 502, c. 117 v) risulta che i corali erano stati scritti già nel 1466 per opera di un gruppo di scriptores con a capo un certo Magister Resminus.*

<sup>4</sup> P. GUERRINI, *Diciotto preziosi corali della Cattedrale alla Civica Pinacoteca Tosio-Martinengo*, in "Brixia Sacra", XIII, 1922, pp. 82-85.

<sup>5</sup> Notizie su Bartolomeo Offlaga e Andrea Lantani ci vengono soltanto attraverso i documenti dell'Archivio Storico Civico e da alcuni riferimenti nei corali. Entrambi membri del Consilium Generale tra il 1468 e il 1475, ricoprono la carica di sindici (ASC, reg. 503, c. 153v, 3 giugno 1468) e quella di massarii fabricae de Dom (dal 27 luglio 1469 al 27 luglio 1470, ASC, reg. 503, c. 127r e c. 237v). Per le notizie sulla famiglia Offlaga, si veda A.A. MONTI DELLA CORTE, *Le famiglie del patriato bresciano*, Brescia 1960, pp. 115-116, ill. p.111. Andrea Lantani (nei documenti Andreas de Lantanijs) potrebbe essere stato imparentato con la famiglia Lantani o Lanzani, di origine milanese (A.A. MONTI DELLA CORTE, Brescia 1960, p.110), ma non si hanno indicazioni più precise.

<sup>6</sup> Perduto l'inventario commissionato ai Massari (ASC, reg. 503, c. 207r, 2 marzo 1470), i corali vengono menzionati nell'inventario del 17 marzo 1546 (Archivio Vescovile, Parrocchie busta 1, Cattedrale, fasc. 1; edito da R. PUTELLI, *Vita Storia ed Arte Bresciana nei secoli XIII-XVIII*, III, Breno 1937, pp. 179-193): n. 160 - *Libri antifonarij et gradualia a cantu in magna forma in cartis membranis miniatis n. 18 in assidibus et cohopteri chori*.

<sup>7</sup> G. STRAFFORELLO, *Brescia*, Torino 1898 (ristampa Pordenone 1982), p. 54. Per i riferimenti bibliografici, si vedano: A. BRUMANA, P. BONFADINI, 1995, pp. 165-166.

<sup>8</sup> P. DA PONTE, *Esposizione Bresciana 1904*, Catalogo, p. 43. Vennero esposti, in particolare, nel Duomo Vecchio, i testi attualmente con segnatura nn. 1D, 11D, 5D, 3D, 8D, indicati nel catalogo rispettivamente con i nn. 126, 127, 132, 133, 134.

<sup>9</sup> E. CALABI, *Giovanni Pietro da Birago e i corali miniati della antica cattedrale di Brescia*, in "La Critica d'Arte", III, 1938, pp. 144-151.

<sup>10</sup> PL. MULAS, *La miniatura lombarda del Quattrocento in La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, p. 411; id., *Birago, Giovanni Pietro*, Milano 1993, pp. 443-444; id., *Auctore Mauro filio. Il programma iconografico dei frontespizi miniati dei Commentarii di Giovanni Simonetta* in *Bulletin du bibliophile*, I, n.s., 1996, pp. 9-33.

<sup>11</sup> Per l'identificazione delle firme nei volumi di Brescia, si veda E. CALABI (1938). Per le vicende biografiche e artistiche si veda anche: P. WESCHER, *Birago, Giovanni Pietro* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, X, Roma 1968, pp. 592-593 (con bibliografia precedente).

<sup>12</sup> D. FAVA, M. SALMI, *I manoscritti miniati della Biblioteca Estense di Modena*, 1950, pp. 173-175, tavv. XLV-XLVII.

<sup>13</sup> G. MARIANI CANOVA, *La committenza dei codici emiliani alla corte estense al tempo di Leonello e di Borso*, in AA.VV., *Le Muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, Modena 1991, I, pp. 87-118; A.M. VISSER TRAVAGLI, G. MARIANI CANOVA, F. TONIOLO (a cura di), *La miniatura a Ferrara dal tempo di Cosmè Tura all'eredità di Ercole De' Roberti*, catalogo della mostra, Modena 1998 (con bibliografia precedente).

<sup>14</sup> F. AVRIL, Scheda n. 31 (*VIRGILIO, Opera cum commentario Servii Donati, Parigi Bibliothègue Nationale, ms. lat. 7939 A*), Modena 1991, pp. 141-145; G. MARIANI CANOVA, *Guglielmo Giraldo miniatore estense (Catalogo delle opere a cura di F. TONIOLO)*, Modena 1995.

<sup>15</sup> AA.VV., voce *Martino di Giorgio detto Martino da Modena* in *Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani*, VII, Milano 1974, pp. 244-245.

<sup>16</sup> E. BONATTI, G. MARIANI CANOVA, Scheda n. 83 *Bibbia* ("Bibbia della Certosa"), Catalogo, Modena 1991, pp. 342-348; G. MARIANI CANOVA, *I libri liturgici per la Certosa di San Cristoforo*, in Guglielmo Giraldi..., 1995, pp. 79-110; ibi., F. TONIOLO, *Cat. n. 5, Bibbia di Borso d'Este*, pp. 163-164. G. MARIANI CANOVA, *Guglielmo Giraldi e la grande miniatura per la Chiesa e per i Principi*, in A.M. VISSER TRAVAGLI, G. MARIANI CANOVA, F. TONIOLO (a cura di), Modena 1998, pp. 185-223.

<sup>17</sup> Tali aspetti emergono fin dai primi lavori oggi noti, come il *Messale di Ercole I* (Milano, Biblioteca Trivulziana, cod. 2165), ascrivibile ai primi anni '70; il Messale per il Vescovo di Comacchio Filippo Zoboli (Parma, Biblioteca Palatina, ms. Palat. 851) (G. MUZZIOLI, *Mostra Storica Nazionale della Miniatura*, Roma 19542), n. 581 eseguito intorno al 1470; il Breviario per una chiesa napoletana (Palermo, Biblioteca Nazionale, ms. I. B. 21) (A. DANEU LATTANZI, *I manoscritti ed incunaboli miniati della Sicilia*, Roma 1965, I, pp. 29-30); una *Mariogola* dei merciai veneta, datata 1471 (ubicazione ignota) (M. LEVI D'ANCONA, *Un Libro d'Ore di Francesco Marmitta da Parma e Martino da Modena al Museo Correr*, I e II in "Bollettino dei Musei Civici Veneziani", XI, 1966, pp. 18-35; XII, 1967, pp. 22-25); due *Salteri* (Modena, Archivio Capitolare, mss. O. III. 5; O. III. 4), a cui Martino collabora con il padre tra il 1472 e il 1473. In seguito, Martino subentra a Taddeo Crivelli nell'esecuzione dei Graduali per la Chiesa di San Petronio a Bologna (1477-80), esprimendo compiutamente in questa magnifica serie il lessico e la cultura artistica acquisiti. Successivamente, collaborerà ai corali di Ferrara (1485-86) e interverrà a quelli di San Giovanni Evangelista a Parma (ca. 1486) (G. MARIANI CANOVA, *I corali*, in AA.VV., *La Basilica di San Petronio a Bologna*, Milano 1984, II, pp. 249-267, con bibliografia precedente).

<sup>18</sup> Un altro elemento che meriterebbe di essere riesaminato in modo più articolato è rappresentato dai possibili contatti con l'ambito veneto. Alcune considerazioni in proposito sono comparse in P. BONFADINI, 1996, pp. 442. Altre osservazioni sono state formulate da chi scrive nell'intervento *Iohannes Petrus de Birago aminiavit: il recupero dell'antico nella produzione giovanile di Giovan Pietro da Birago*, tenuto in occasione del V Congresso di Storia della Miniatura, *La tradizione classica nella miniatura europea*, Urbino, 24-26 settembre 1998 (in corso di pubblicazione nel volume degli atti).

## Mostra della pittura del Settecento in Valtrompia

AA.VV, *La pittura del '700 in Valtrompia*, Catalogo della Mostra, a cura di C. Sabatti. Saggio introduttivo di S. Guerrini, schede di L. Anelli, B. Falconi, F. Frisoni, S. Guerrini A. Loda, S. Lusardi, F. Trovati, M. Valotti, A. M. Zuccotti Falconi, appendice di Documenti e registi artistici di C. Sabatti ed un saggio finale dal titolo "Giorgio Anselmi pittore in Valtrompia" di M. Bianchi, Brescia, 1998, pp. 312 con 74 illustrazioni a colori e 118 in bianco e nero.

La prestigiosa opera è dedicata alla memoria del prof. Gaetano Panazza e costituisce una delle poche, significative, testimonianze di affetto che la cultura bresciana ha tributato a questo protagonista indiscusso ed indiscutibile della nostra storiografia artistica.

Il Catalogo-insieme alla Mostra tenutasi negli ambienti di Villa Glisenti in Villa Carcina dal 20/12/1998 al 21/02/1999 - presenta una settantina di dipinti provenienti dalle chiese e dalle collezioni private della Valle e ne scheda altri novanta, raccogliendo i frutti di un'intensa campagna di restauri che ha portato alla inventariazione ed al salvataggio di circa centocinquanta opere del XVIII secolo. Continua così il programma decennale di riscoperta, conservazione e valorizzazione del ricco patrimonio artistico della Valle, iniziato nel 1988 con la Mostra sulla pittura del Cinquecento e continuato nel 1994 con la Mostra sulla pittura del Seicento.

Questo grandioso lavoro è stato condotto in porto grazie agli sforzi tenaci del prof. Carlo Sabatti che da decenni si batte per la tutela delle ricchezze artistiche valtrumpline e grazie anche al sentimento di patria ed alla generosità delle Parrocchie e dei Comuni della Valtrompia, sostenuti validamente dalla Comunità Montana, dalla Curia di Brescia, dagli Assessori alla Cultura della Provincia e del Comune di Brescia, dalla Soprintendenza ai Beni Storici ed Artistici di Mantova, dal Ministero dei Beni Culturali ed Ambientali, dalla Fondazione Cariplo e dalla Lumentel. La Mostra ha potuto annoverare tra i suoi estimatori il Soprintendente dott. Aldo Cicinelli ed il noto critico Vittorio Sgarbi.

Quest'ultimo ha lodato vivamente l'iniziativa ed ha ammirato in particolar modo il dipinto di Angelo Paglia conservato nella chiesa di S. Sebastiano di Lumezzane, le due tele del Longhi e le opere di Giorgio Anselmi, tanto da costringere il prof. Sabatti ad una visita notturna ed estemporanea agli affreschi della parrocchiale di Lodrino. Tutto ciò giunge a riprova del fatto che la Mostra usciva dagli stretti confini provinciali e si inseriva in un contesto storico-artistico d'interesse naziona-



Pietro Scalvini, *S. Giovanni Nepomuceno*, Gardone Valtrompia, sede municipale, già nel santuario di S. Bartolomeo di Magno.



Domenico Romani, *Gesù risorto appare alla Maddalena*, Bovegno, chiesa parrocchiale di S. Giorgio.



Giacomo Parolini, *La Madonna col Bambino e S. Filippo Neri*, Nave, chiesa parrocchiale di S. Maria Immacolata, sagrestia.



Antonio Paglia, *S. Antonio di Padova, la Madonna con il Bambino e angeli*, Lumezzane Gazzolo, chiesa parrocchiale di S. Antonio di Padova.

le. L'allestimento, in mancanza di un ambiente adeguato, ha dovuto adattarsi ai locali a volte sottodimensionati e male illuminati di Villa Glisenti, ottimi per esposizioni di opere d'arte di piccole dimensioni, ma un po' stretti alle grandi pale antiche. D'altronde, la visione ravvicinata e contigua delle opere è di grande stimolo anche per gli stessi addetti ai lavori e richiama un po' l'atmosfera delle antiche quadre che i nuovi criteri espositivi, adottati nei musei del Nord, stanno rendendo di moda. Non è poi del tutto un male, poiché da troppo tempo siamo abituati a mostre ed allestimenti museali che fanno di camera mortuaria, con i dipinti o le sculture esposti su di un tavolo da gabinetto anatomico, in un'algida e oscura atmosfera di ospedale o sepolcro.

Devo confessare che, pur apprezzando il ciclopico sforzo economico, culturale e progettuale che sta dietro al nuovo Museo di S. Giulia, non mi sento di condividere la distruzione che è stata compiuta sul Monastero: l'ultima dimora di Ermenegarda ha perso completamente il suo sapore e la sua atmosfera, divenendo una successione di facciate da città bombardata e spettrale, dove tutto si è fatto tagliente nei profili troppo "compiuterizzati" e desolato nelle superfici vuote e lisce.

Forse sarebbe stato più economico e certo più utile alla salvaguardia del Monastero ed alla manifestazione delle qualità artistiche dei progettisti, costruire un nuovo edificio moderno, un capannone o altro, in cui gli attuali interni del Museo si sarebbero trovati più a loro agio. Ritornando al Catalogo, questo delinea una suggestiva carrellata sulla storia dell'arte in Valle e, di riflesso, in città ed in provincia, perché il campione valtrumplino è assai significativo per tutto il territorio bresciano, voluto, com'è, da una committenza in quel tempo tra le più culturalizzate e fornite di disponibilità economica. Si parte con una delle ultime opere di Francesco Paglia (la pala di S. Antonio di Pregno del 1712-1713) e con le ingenue e colorate cose di Domenico Voltolini, per passare alle impegnative pale di Antonio ed Angelo Paglia (quest'ultimo finalmente portato nella luce che gli spetta) e per giungere alle tele di Antonio Cifrondi e di Giacomo Ceruti, vibranti di luce e di calda umanità: per una storia della pittura della realtà lombarda sono da segnalare il malinconico ritratto di nobildonna del pittore bergamasco ed il burbero e ruvido ritratto del parroco Moreni di Nave, delineato dall'artista milanese.

A metà del Secolo erompe il genio dello Scalvini, vivace e luminoso nelle pale e nei quadri devozionali, ma ancor più libero e vasto nelle composizioni ad affresco, musicali come una melodia vivaldiana. Vengono poi il Dusi, il Cattaneo, lo Zadei, il Nanini, il Vantini, il Frigerio, il Podavini, che a livello locale fondono gli umori bresciani alle suggestioni sempre più massicce dei "foresti", quali il modenese Domenico Romani, il bolognese Francesco Monti, i veronesi Giambettino Cignaroli, Giorgio Anselmi, Francesco Lorenzi, Luigi Amistani, il cremonese Pietro Natali.

Le opere delle Collezioni private hanno ulteriormente allargato la panoramica sulla coeva produzione nazionale, proposta da una splendida tavoletta del Celesti racchiusa entro una sontuosa cornice del Dossena, da due tele del Longhi (una delle quali del tutto inedita e frammento di un rarissimo dipinto a soggetto sacro), da un capoletto di Giuseppe Maria Crespi, desunto dal Reni, da una sontuosa ed intima "Sacra Famiglia" di Sebastiano Ricci, da un "Bulo" del Petrini, da due "Bam-

bocciate” di altissima qualità dell’Albricci, da un immaginifico “S. Vincenzo Ferri” del Capella e da un S. Luigi Gonzaga di ambito cignarolesco.

A Mostra chiusa, penso che anche gli addetti ai lavori, ed in particolare gli stessi autori delle schede del Catalogo, abbiano alcune cose da aggiungere. La visione ravvicinata delle opere, ben accostate e ben seriate, suscita nuove suggestioni, intuizioni, osservazioni.

Mi sento così ora di attribuire senza riserve allo Scalvini degli anni Cinquanta il S. Luigi della Canonica di Lavone, all’Anselmi il S. Giuseppe di Marmentino, al Savanni la pala di Marmentino con la Vergine fanciulla ed i Santi Gioacchino ed Anna (non esposta), e di riconfermare al Cattaneo giovane la pala di Concesio, come del resto già informava il Gussago nella biografia del pittore: la tela, per le sue insolite caratteristiche, mi aveva fatto pensare nel 1982 persino allo Scalvini e ben comprendo i dubbi del dott. Loda che ha redatto la scheda ad essa relativa.

Proprio il Cattaneo ha fatto un po’ una magra figura nell’esposizione valtrumplina perché sono state presentate due cose sue molto di maniera (la pala di Irma e la deperitissima pala di Collio) che non documentano i grandi pregi dell’artista, avvertibili soprattutto nelle opere intorno al 1760. Da ultimo credo siano di Pietro Natali le belle tavolette delle cantorie dell’organo e del controrgano nella parrocchiale di Bovegno, mentre sono sempre più convinto del fatto che la secentesca tela del Giugno, raffigurante “S. Giorgio e il Drago”, sia da identificare con la dispersa pala degli Armaioli che era nel Santuario di S. Maria delle Grazie in città, sostituita nel Settecento dal dipinto di Antonio Paglia che ancora oggi si vede su quell’altare. Di Ottavio Amigoni giovane, ancora suggestionato da Bernardino Gandino, ed avvicicabile alle briose telette del presbiterio del Santuario di Paitone, è invece il dipinto con S. Rosa da Lima della sagrestia della parrocchiale di Carcina.

Le ultime pagine del Catalogo contengono il prezioso frutto delle lunghe ricerche archivistiche del prof. Carlo Sabatti che portano nuova luce alle attuali conoscenze sulle cose dell’arte settecentesca in Brescia. Da segnalare il testamento di Antonio Cifroni, le notizie anagrafiche sui pittori di Brescia, tratte dagli Stati d’anime delle Parrocchie, e alcune carte sull’attività dei Boscai.

Una degna continuazione di questa valorizzazione dell’arte locale potrebbe essere, in futuro, una Mostra sull’attività del Pitocchetto nelle Valli bresciane.

Sono diventate ormai moltissime le opere assegnate con certezza al pittore in Valcamonica, Valtrompia e Valsabbia, ma la loro esistenza è ancora ignota, non solo al vasto pubblico, ma anche agli studiosi. Spesso si tratta di cose di non eccelso valore, buttate giù di fretta dall’artista ai suoi esordi, ma che costituiscono preziose testimonianze per ricostruire l’entroterra culturale dal quale sono scaturiti le potenti tele del ciclo di Padernello ed i ritratti più significativi del Ceruti.

La prima delle opere da esporre potrebbe essere benissimo il “Ritratto di agrimensore” di collezione privata di Lavone che già ha fatto la sua comparsa lungo lo scalone di Villa Glisenti e che meriterà più attenzione e considerazione in questa seconda apparizione.

**Sandro Guerrini**

# La Chiesa di Santa Maria di Bienno

## Itinerario storico

La costruzione della chiesa nel suo stato attuale è riferibile all'ultimo quarto del XV secolo, come evidente dalla tipologia costruttiva e come testimoniano le date 1490-1493 tuttora visibili nelle iscrizioni degli affreschi interni. La data 1546 dipinta sulla facciata laterale nella parte superiore dell'affresco raffigurante S. Antonio Abate potrebbe testimoniare alcuni cambiamenti avvenuti nella fabbrica in quel periodo, come la nuova apertura sussidiaria e le modifiche del finestrone ad essa soprastante intuibile anche dall'interruzione degli affreschi interni.

Tuttavia l'esistenza della chiesa viene certificata, dalle ricerche svolte finora, nella Visita Pastorale del 9 settembre 1567<sup>1</sup> dal Vescovo Domenico Bollani che la definisce come dotata e sottoposta al giuspatronato del Comune di Bienno.

L'edificio viene descritto per la prima volta nella Visita Pastorale del 29 agosto 1578<sup>2</sup> dall'incaricato del Vescovo Giorgio Celeri che descrive le caratteristiche fondamentali della chiesa come la presenza della loggia e di volte imbiancate e in parte elegantemente dipinte, l'esistenza del portale e del rosone di facciata, nonché le tre finestre e la porta della facciata laterale, la sagrestia con volto imbiancata arredata da banco a cassettoni e da armadio in noce, il campanile con due campane e la cappella imbiancata di S. Rocco con relativa statua in legno. In questo documento vengono citati anche degli elementi oggi non più riscontrabili come due "specula in fronte alla cappella" e la presenza all'interno di un pulpito e di altari dedicati a S. Girolamo, a S. Fabiano e a S. Sebastiano.

Nella Visita Apostolica del 1580<sup>3</sup> fatta da Bernardino Tarugi mandato di S. Carlo Borromeo, vengono tolti gli altari di S. Sebastiano e S. Girolamo, si parla anche della canonica annessa alla sagrestia. Nei decreti fatti da S. Carlo Borromeo dopo il 1580<sup>4</sup> si parla di cancelli in ferro da mettere all'ingresso della Cappella Maggiore e di un Baldacchino onorifico da appendere sopra l'Altare Maggiore<sup>5</sup>, si parla inoltre della necessità di un "lavatorium" nella sagrestia, non ancora presente nel 1683, come testimonia la Visita Pastorale di Bartolomeo Gradenigo<sup>6</sup> dove si invita a destinare un posto per lavarsi le mani, e sicuramente presente nel 1716 quando nella Visita Pastorale del 16 ottobre di quell'anno il Vescovo Gian Franco Barbarigo chiede di mettere l'asciugamano accanto al lavello<sup>7</sup>.

Nella Visita Pastorale del 1625 fatta da Giulio Bartolomeo, Vicario foraneo di Pontoglio per conto del Vescovo Marino Giorgi<sup>8</sup>, si parla della necessità, rivendica-

ta dal Comune, di un “antello in legno”, sportello tuttora esistente, da apporre alla “fenestrella a lato del Vangelo” contenente gli oli santi e cioè nella nicchia a sinistra dell’Altare Maggiore. Nella Visita Pastorale fatta dal Vescovo Marco Morosini nel luglio 1646<sup>9</sup> si fa menzione di un Oratorio sotterraneo di S. Girolamo annesso alla chiesa di S. Maria e appartenente alla Confraternita dei Disciplini<sup>10</sup>.

Nella Visita Pastorale del 10 luglio 1652<sup>11</sup> il Vescovo Morosini, pena l’interdizione della chiesa, invita alla chiusura parziale della finestra absidale nel lato del Vangelo, cioè dove c’è l’entrata al campanile “per lo spazio di un braccio e mezzo”, ossia per circa 90 cm. Nella Visita Pastorale del 1675<sup>12</sup> del Vescovo Marino Giovanni Giorgi nella relazione del Parroco si parla della chiesa come Giuspatronato della Comunità di Bienno e vengono citata le Bolle dei sommi pontefici Sisto IV, dell’ultimo quarto del XV secolo, e Paolo III, del secondo quarto del XVI secolo, nelle quali i pontefici concedono la celebrazione della messa in S. Maria solo dopo una certa ora per non distogliere la comunità dalla Chiesa Parrocchiale.

Probabilmente tra il XVI e il XVIII secolo durante le ricorrenti pesti la chiesa venne utilizzata come lazzaretto e di conseguenza frequentemente intonacata con calce per la disinfezione e in questo stato arriverà fino all’inizio del XX secolo. Dai documenti finora trovati<sup>13</sup> non sono emerse altre notizie significative sulle vicende dell’edificio fino alla metà del secolo scorso, quando per il “riattamento” del tetto tra il 1844 e il 1845 troviamo un’ampia e specifica documentazione<sup>14</sup>.

Con l’inizio del Ventesimo Secolo abbiamo un fondamentale intervento sull’edificio grazie all’intuizione e all’interessamento dell’allora Ispettore Onorario dei Monumenti per il Circondario di Breno Prof. Fortunato Canevali che, mediante il sovvenzionamento della Reale Soprintendenza ai Monumenti di Lombardia e del Comune di Bienno, incarica il pittore Volpi Giuliano di Lovere, per la prima parte delle opere di intervento ovvero quelle effettuate nel 1911, mentre per le opere effettuate nel 1912 e 1913 viene incaricata la Ditta Annoni di Milano. In questi anni vengono così svolti i lavori di “scoprimento” e la “pulitura” degli affreschi dopo l’eliminazione dell’imbiancatura ad essi sovrapposta<sup>15</sup>, nonché la sistemazione delle coperture e la riparazione delle murature<sup>16</sup>.

Nel 1916 l’affresco contenuto nella lunetta sopra il portale principale viene ricollocato nella medesima, con non pochi problemi, dopo la caduta per il cedimento del mastice che lo univa al muro. Questo affresco era stato staccato nel 1913 e riattaccato nel 1914<sup>17</sup>, attualmente è conservato nella Biblioteca Comunale. Tra i giorni 21 aprile e 2 maggio 1917 nell’edificio viene ospitata la Compagnia Mitraglieri FIAT N 685 che lascia la chiesa “nello stato in cui si trovava prima della consegna”<sup>18</sup>. All’inizio del 1931 in una lettera inviata dall’Ispettore Onorario ai Monumenti di Iseo e Pisogne Giuseppe Bonafini alla Soprintendenza dell’Arte Medioevale e Moderna delle Province Lombarde a Milano, si parla della necessita di riparare il tetto “da cui penetra acqua in modo che gli affreschi cominciano in certi punti a scrostarsi”<sup>19</sup>.

Nel questionario compilato per una Visita Pastorale del 13 e 14 settembre 1934<sup>20</sup>, lo stato della chiesa viene descritto come poco buono, infatti immediatamente dopo il secondo conflitto mondiale, iniziano i primi contatti con la Soprinten-



**Interno.**

denza alle Gallerie di Milano per il restauro degli affreschi del coro<sup>21</sup>. Tra il 1947 e il 1948 viene effettuato il Restauro degli affreschi e il consolidamento dei due arconi della navata da parte del restauratore Ottemi Della Rotta.<sup>22</sup> e nello stesso periodo viene fatta la manutenzione del tetto<sup>23</sup>, il rifacimento del pavimento<sup>24</sup>, l'installazione dell'impianto elettrico<sup>25</sup>, il restauro delle campane<sup>26</sup> e la collocazione di un nuovo organo<sup>27</sup> nella balconata soprastante l'entrata principale dell'edificio, luogo al quale si accedeva dall'esterno mediante una scalinata demolita negli anni Venti; è infatti ancora visibile sulla facciata laterale la porta murata. Venne così eliminato l'organo che era stato collocato sulla parete della navata destra dove nel ciclo della Vita di S. Francesco è chiaramente visibile la lacuna causata proprio dall'installazione di questo strumento. Del restauro al completo parla anche Monsignor Giacinto Tredici nella sua Visita pastorale del 1955<sup>28</sup>.

Nell'estate del 1952 viene realizzata abusivamente una stanza e una terrazza addossate alla parete absidale, causando grossi problemi di infiltrazione di umidità con conseguente compromissione degli affreschi e nonostante le puntuali denunce dell'allora Rettore della Chiesa Don Andrea Sisti il problema, ritornato anche in tempi recenti, rimane ancora da risolvere<sup>29</sup>. Nell'ottobre del 1963 vennero stappati gli affreschi situati nel locale sottostante il lato nord-ovest della chiesa ovvero nel-

l'ex Oratorio dei Disciplini, ora appesi nella Cappella di S. Rocco<sup>30</sup>. Nel 1968 viene installato l'impianto di riscaldamento<sup>31</sup>. Nel 1970 viene effettuata la manutenzione straordinaria dell'organo<sup>32</sup>. Nel 1971 grazie ai finanziamenti del comune di Bienno, della Comunità Montana di Valle Camonica, dell'Amministrazione Provinciale di Brescia, della Soprintendenza alle Gallerie di Milano, viene effettuato da parte del restauratore Costante Belotti un intervento di restauro sugli affreschi delle facciate esterne, vengono anche restaurati gli affreschi strappati nel 1963 e i tre dipinti ad olio raffiguranti S. Rocco, S. Fabiano e S. Sebastiano<sup>33</sup>.

Nel 1976 viene effettuata dal Comune di Bienno una sistemazione generale del tetto<sup>34</sup>. Dal 1977 al 1983 vengono presentati diversi progetti per il restauro degli affreschi senza arrivare ad un intervento diretto<sup>35</sup>. Nel 1988 il Comune di Bienno effettua il rifacimento in rame del tetto del campanile, nonché il quadrante dell'orologio e la scala interna in legno<sup>36</sup>. Nei giorni 18-19 marzo 1989 in una mostra-seminario organizzata dal Comune di Bienno, viene presentata nella prima giornata una mostra sui temi e problemi della chiesa nella prospettiva di "una proposta di recupero globale del monumento": vengono analizzate le cause del degrado, viene presentato un progetto di deumidificazione e di risanamento delle murature con il conseguente restauro dei dipinti, mentre la seconda giornata viene interamente dedicata ad un convegno di carattere storico-artistico<sup>37</sup>.

Il grido d'allarme è stato lanciato e verrà raccolto proprio dalla Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici per le province di Brescia Cremona Mantova che nel corso del 1991 e del 1992 prepara un progetto di intervento globale per la salvaguardia di questo bene monumentale. Ai primi di maggio del 1993 ha inizio l'intervento con la realizzazione di un canale di aerazione esterno e un vespaio interno per contrastare la risalita dell'umidità causa prima del degrado degli affreschi<sup>38</sup>. Durante questi lavori vengono fatti dei ritrovamenti di carattere archeologico, per questo motivo Interviene la Soprintendenza Archeologica della Lombardia che effettua uno scavo a partire dalla fine del 1993 fino alla fine del 1994<sup>39</sup>.

Nel corso dell'indagine sono state individuate quattro fasi:

*Fase 1 - romana:* è stato messo in luce parzialmente un edificio di età romana con impianto rustico rimasto in uso fra il I e il IV sec. d.C. i muri che lo delimitavano erano in ciottoli legati da malta, messi in opera con buona tecnica, con corsi di scaglie di beola a delimitarne le aperture. È stata rinvenuta, fuori posto, nei livelli di crollo che si appoggiavano ai muri, una lastra di arenaria locale, probabilmente una soglia, con tre fori di alloggiamento per i cardini di una porta. Non sono stati trovati livelli d'uso; l'edificio poggiava direttamente sullo sterile e sul banco roccioso naturale. Nei muri sono stati riscontrati tamponamenti e rifacimenti anche con laterizi di reimpiego: è stato recuperato un frammento con il bollo NUMII.

*Fase 2 - altomedievale:* Sulle macerie che sigillano i ruderi dell'edificio romano si impiantano abitazioni modeste, capanne lignee con pavimento in battuto e focolari, in parte collegabili con probabilità ad un impianto artigianale per la lavorazione del ferro. I livelli d'uso riferibili a questa fase sono battuti di terra con sca-



Particolare: interno.



Facciata.

glie di pietra o ghiaino, cenere e carboni, spesso arrossati dal calore del fuoco, con buche per l'alloggio di pali in legno. È stato ritrovato un focolare di forma semicircolare, addossato ad un muro, delimitato da ciottoli di medie dimensioni e pietre, con il fondo costituito da una grande lastra, circolare e piatta, di granito. Il ritrovamento di numerose scorie ferrose porta a ipotizzare per tali strutture la funzione di forni fusori, all'interno di un piccolo impianto artigianale con abitazione e strutture di servizio.

*Fase 3 - bassomedievale:* L'area viene occupata da un imponente edificio fortificato (casatorre), da interpretarsi come abitazione privata nobile con accesso da sud. Si tratta probabilmente del lo stesso edificio menzionato in una bolla del 1539, ritrovata da Stefano Poni all'archivio Vaticano, nella quale si cita la demolizione avvenuta nel 1484 di strutture private allo scopo di costruire una nuova chiesa. I resti della casatorre presentavano pianta quadrangolare, con muri in pietre, ciottoli e malta. Era presente una soglia costituita da due lastre di arenaria locale grigiastra. Dell'originario livello d'uso, del tutto asportato, rimaneva solo la preparazione in ciottoli, pietra e malta.

*Fase 4 - rinascimentale:* Viene costruita l'attuale chiesa e all'interno di essa sono collocate alcune sepolture da inumazione: quella più antica è una tomba in fossa terragna, con scheletro originariamente depresso in cassa lignea con cranio ad est. inoltre vengono trovate tombe in muratura lungo il perimetro che collega attualmente la scala di accesso all'organo e l'altare di S. Rocco. In questo periodo vengo-

no svolte anche indagini preliminari all'intervento sugli affreschi, viene impermeabilizzata la scala di accesso al campanile ulteriore causa di umidità e nel 1995 viene realizzato un vespaio nell'ex Scuola dei Disciplini, completando così l'intervento di risanamento della struttura. Alla conclusione dello scavo archeologico viene installato l'impianto di riscaldamento a pavimento<sup>40</sup> e in seguito viene posato il pavimento in cotto naturale nella navata della chiesa. Il restauro degli affreschi, affidato al restauratore Renato Giangualano, ha inizio i primi giorni del maggio 1995 e viene completato alla fine del febbraio del 1996, Vengono restaurati gli affreschi della facciata laterale, all'interno vengono restaurate le pareti della navata e le due volte affrescate, vengono inoltre restaurati i due strappi di affresco conservati nella cappella di S. Rocco che viene tinteggiata a calce. Nello stesso modo viene tinteggiata la facciata principale e quella laterale e viene ripulito il portale principale. L'intervento è massimamente conservativo e dimostra proprio quello che dovrebbe essere il compito essenziale del "restauratore" ovvero quello di fermare o almeno rallentare il processo naturale di invecchiamento, di degrado dell'opera d'arte, proprio per consentire una lettura pulita dell'opera nel tempo<sup>41</sup>.

### **Collocazione urbanistica e descrizione architettonica**

Osservando la struttura urbana di Bienna è possibile individuare un'impostazione urbanistica tipica del Castro romano incardinata nel sistema della centuriazione, è chiara poi la trasformazione medievale con i conseguenti sviluppi nei secoli successivi. Proprio nell'area di S. Maria sono stati effettuati i primi ritrovamenti di epoca romana come una epigrafe votiva ritrovata verso la fine del XVII secolo e conservata presso i civici Musei d'Arte e Storia di Brescia<sup>42</sup> e nella chiesa è stato effettuato il primo scavo archeologico all'interno del centro storico biennese<sup>43</sup>.

Per quanto riguarda le trasformazioni avvenute dopo il periodo romano Bienna è ancora ricca di testimonianze medioevali, basta pensare ad alcuni edifici a torre o basi di questi ed elementi architettonici come alcuni portali di Via Contrizio, di Via di Mezzo, di Via Castello, ma è altrettanto possibile vedere palazzetti quattrocenteschi e cinquecenteschi con portali, finestre e capitelli datati. Notevole è anche lo sviluppo settecentesco soprattutto nella parte alta del paese, come poi tutto lo sviluppo settecentesco e ottocentesco con esempi di notevole pregio<sup>44</sup>.

La Chiesa di Santa Maria situata proprio nel cuore del Centro storico è inserita con il suo asse longitudinale parallelo a quello che poteva essere il *Cardo Massimo* nel reticolo romano ed è attornata da costruzioni di differenti periodi storici con le tipiche sovrapposizioni stilistiche.

L'edificio religioso è visibile solo su tre lati, infatti il prospetto principale si affaccia sull'omonima piazza, dove spicca il grazioso campanile dell'ex Oratorio di S. Carlo con relativa cappella della quale è ancora leggibile il prospetto nonostante il cambio di destinazione d'uso, altrettanto interessanti i portali che si aprono su Via S. Maria che si conclude con l'imponente torre Avanzini, ma bisognerebbe entrare nelle abitazioni per studiare la loro origine, caso esemplare è quello dell'edificio ottocentesco di fronte alla chiesa che al suo interno conserva gli stipiti delle porte e

un cammino tipicamente rinascimentale. Il secondo lato visibile della chiesa è quello laterale, qui lungo la strada che porta in Via di Mezzo troviamo una casatorre con blocchi di pietra finemente lavorati, motivo che si ripete anche attorno ai portali che si aprono sul cortile della medesima. In questa zona troviamo diversi portali che conservano bassorilievi di pregevole fattura. L'ultimo lato visibile è quello absidale, in parte celato da una costruzione soprastante il volto confinante anche con il campanile; da osservare il tipico edificio con logge direttamente confinante con la chiesa che ha un intero lato addossato a tali abitazioni.

Diversi elementi architettonici nei dintorni della chiesa possono indurci ad un'ipotesi interessante circa una possibile ricostruzione di una struttura conventuale individuabile in un'area adiacente la Chiesa stessa nella porzione urbana che collega con la Via di Mezzo. Sopra il portale di ingresso ad un edificio situato circa a metà di Via di Mezzo era infatti collocato l'affresco raffigurante una Madonna in Trono con Gesù Bambino attornata da angioletti e da due santi, ora conservato nella sede della Biblioteca Civica, che lascia supporre un eventuale ingresso all'area conventuale. Sulla facciata dello stesso manufatto troviamo diversi elementi architettonici che dimostrano la storicità dell'edificio, come una finestra di fattura gotica con decorazioni policrome, nonché altre finestre con cornici in pietra lavorata fra le quali spicca quella nella parte bassa a sinistra dell'edificio dove è raffigurato sull'architrave il simbolo di S. Bernardino. Inoltre i simboli religiosi scolpiti in parecchie architravi dei portali che si aprono sui cortili di tali abitazioni lasciano presupporre la comunanza di funzioni di quest'area. Da ciò che è emerso dal recente scavo archeologico e da quanto documentato<sup>45</sup> la costruzione attuale nasce sui resti di costruzioni precedenti, ma quello che ci appare oggi mostra una costruzione tipicamente quattrocentesca nei suoi tratti essenziali, con una proiezione già rinascimentale in alcuni elementi costruttivi che la caratterizzano come edificio ormai coinvolto in un cambiamento di gusto stilistico<sup>46</sup>. È infatti prettamente quattrocentesca la conformazione planimetrica a sviluppo longitudinale, con navata divisa in tre campate e presbiterio poligonale rialzato di un gradino rispetto alla navata, con campanile inserito nell'angolo a sinistra del presbiterio e collegato ad esso solo nella parte inferiore mentre alla cella campanaria si accede dall'esterno. Probabilmente successivi sono la cappella di S. Rocco inserita nel lato destro della navata e il loggiato, sostenuto da due colonne martellate, antistante l'ingresso principale.

Alla sagrestia si accede dal lato destro del presbiterio e dall'esterno mediante una scala, che consente l'accesso anche ad alcuni locali sottostanti. Sotto la sagrestia c'è un locale a volto mentre sotto il locale caldaia e la cappella di S. Rocco troviamo l'ex Oratorio dei Disciplini o di S. Gerolamo, qui nella parete a sinistra dell'ingresso sono stati strappati i due affreschi collocati nella cappella di S. Rocco. A tale oratorio era possibile accedere dalla chiesa, ancora oggi è visibile nella parete della terza campata della navata destra la porta murata. Le volte a crociera sono la caratteristica della spazialità interna, esse coprono le tre campate della navata, scandite dalle arcate a sesto acuto che le sorreggono, l'abside e la cappella laterale. Una particolarità è data dalle volte a semicrociera del loggiato soprastante l'ingresso principale. La facciata principale è caratterizzata da due elementi fondamentali:

il portale e il rosone. Il portale marmoreo con piedritti scanalati su base modanata con all'interno cordonatura e all'esterno dentellatura, motivo che si ripete nell'architrave e nella lunetta ad arco acuto. Qui su i sette conci di pietra che compongono l'arco troviamo un'iscrizione dedicata alla Madonna di particolare interesse filologico con una preziosa ricercatezza di armonia numerica.

Il rosone si diparte da un tondo con croce per svilupparsi in un elemento esagonale incorniciato da cordonatura che si conforma in quattro parti raccordate da quattro elementi ad anello con minuziose foglioline.

Conci in pietra squadrata disegnano lati verticali del prospetto ed il basamento, attualmente in pietra a vista ma fino all'immediato dopoguerra intonacato, che si collega alla facciata mediante una raffinata incorniciatura in pietra lavorata. Nella parte destra questa facciata confina con un'abitazione addossata alla chiesa, mentre nella parte sinistra sul fondo è ben visibile il campanile definito anch'esso negli angoli da conci in pietra, mentre il fusto è in pietra a vista. Solo da questo lato troviamo l'orologio sotto la cella campanaria, che in ogni lato è definita da bifora. La cella è coperta da un ripido tetto in rame sulla cui cuspide è collocata una croce in ferro battuto. La facciata sud-est è costituita da un basamento in pietra a vista, anch'esso intonacato fino all'immediato dopoguerra, ed è divisa in tre pareti da altrettante paraste in conci di pietra alla base e affrescate per i restanti due terzi.

Nel la prima parete troviamo l'aggancio con la facciata principale che avviene mediante la continuazione dei conci di pietra che formano l'angolo di collegamento fra i due prospetti. Nella parte alta di questa prima parete troviamo una piccola finestra con inferriata e sotto di essa i piedritti e l'architrave della porla di accesso al loggiato, che venne murata negli anni Venti dopo l'eliminazione della scala di collegamento. Su questa parete c'è chi ricorda anche una meridiana eliminata nell'immediato dopoguerra. Sempre su questa prima parete si apre una finestra definita da cornice a tortiglione con arcata trilobata.

Una finestra simile ma di maggiori dimensioni si apre nella parete centrale dove troviamo anche tre affreschi. La parte bassa è caratterizzata da una porta murata dove è ancora ben visibile il piedritto di sinistra in pietra lavorata con peduccio angolare caratterizzato da cornice tortile, che collega all'architrave con il simbolo di San Bernardino e da un quarto affresco collocato nella lunetta trilobata soprastante l'architrave. Anche sulla terza parete troviamo una finestra trilobata con cornice a tortiglione e ai lati affreschi purtroppo poco leggibili. Nella parete tra l'ultima parasta e il campanile si apre una finestra trilobata di fattura diversa rispetto alle precedenti, inoltre troviamo la scala in pietra che consente l'accesso al campanile dove sull'architrave è scolpita una croce.

Lo snello campanile in questo prospetto si mostra completamente, ad esso si appoggia una costruzione sorretta da un'arcata, che cela in parte la vista del lato sud-ovest dove si apre il finestrone dell'abside. In arretrato troviamo la scala di collegamento con la sagrestia e con l'ex oratorio dei Disciplini o di S. Girolamo. La parete nord-ovest è completamente inserita negli edifici con essa confinanti.

All'interno la chiesa è per buona parte affrescata: troviamo infatti affreschi nelle pareti della navata e del presbiterio, nonché nella volta absidale e in quella

della prima campata ad essa antistante. Notevole l'apparato lapideo con dodici peducci finemente scolpiti, dei quali due di forma antropomorfa negli angoli dell'abside mentre gli altri dieci con cornici stondate, tortiglioni e motivi geometrici si trovano nella parte finale dell'imposta delle volte della navata. Le paraste sono tutte dotate di capitelli in pietra con decorazioni a tortiglione, a dentello e motivi floreali. Ai lati dell'ingresso principale e dell'ingresso secondario troviamo quattro acquasantiere a muro, le prime a valva di conchiglia con bordo stonato e croce sul fondo della vasca, probabilmente contemporanee alla realizzazione della chiesa, mentre le altre due di periodo successivo con vasche bombate dal bordo stonato, una quinta acquasantiera è murata nel corridoio della sagrestia anch'essa di forma bombata, ma di differente marmo.

La cappella di S. Rocco, inserita nella parete nord-ovest, si caratterizza con una mensa seicentesca decorata da motivi floreali e foglie d'acanto come nel paliotto con cartella dove sono raffigurati un giglio e un ramo di rose. L'ancona, tipicamente neoclassica, ai lati è definita da lesene con capitello composito, al centro da una nicchia centinata dove è conservata la statua di S. Rocco chiusa da un portello dipinto con la raffigurazione del santo, in alto da un timpano triangolare con cimasa decorata da valva di conchiglia e rami di palma. Ai lati dell'altare troviamo due quadri centinati raffiguranti a sinistra S. Fabiano e a destra S. Sebastiano.

Nella parete a destra sono appesi due ovali con ricca cornice decorata da volute, foglie d'acanto e valve di conchiglia raffiguranti a destra il transito di S. Giuseppe e a sinistra la Sacra Famiglia. Tra queste due tele è appeso uno strappo di affresco, proveniente come quello della parete di fronte dall'ex oratorio dei Disciplini.

Nell'abside spicca la seicentesca ancona lignea su plinti con formelle intagliate che a sinistra mostrano la "Natività di Gesù" e a destra la "Presentazione al Tempio", le formelle sui fianchi interni sono decorate da cartella con motivo quadrilobato, la predella è ornata da girali contrapposte con cavalli alati, putti e volatili. Le colonne vitinee hanno capitello composito e reggono architrave con tre teste di cherubino e girali. Il fastigio al centro presenta il busto di un frate, mentre sulle cimase sono seduti due angioletti. All'interno la pala rappresenta l'Annunciazione firmata e datata: "IO. MAURO DALLA ROVERE DICTUS FIAMENGINUS / PINSIT ANNO MDCXXXII OTTOBRE".

La mensa, anch'essa seicentesca, è decorata sulle lesene e nella cornice da foglie d'acanto, mentre il paliotto è caratterizzato da una cartella centrale dove è raffigurata l'"Annunciazione" attornata ai lati da foglie d'acanto e fiori. La mensa antistante e il leggio sono opere realizzate negli anni settanta di questo secolo dall'intagliatore biennese Giacomo Ercoli. Nella parete a sinistra dell'altare maggiore da osservare la nicchia con cornice marmorea formata da due parti di epoche diverse, la base, probabilmente il pezzo più antico, è infatti costituita da un capitello con foglie d'acanto e quattro elementi floreali di epoca ben diversa rispetto alla parte superiore, tipicamente gotica, con bordo merlato e motivo tortile che incornicia il portello ligneo seicentesco citato nella Visita Pastorale del 1625.

**Lucia Morandini**

## NOTE

<sup>1</sup> A.V. BS, Visita Pastorale 9 settembre 1567 - Vescovo Domenico Bollani, Vol. VI, F 177 v. e sgg.

<sup>2</sup> A.V. BS, Visita Pastorale 29 agosto 1578 - Giorgio Celeri Incaricato del Vescovo, Vol VIII ter., F 112 v. e sgg.

<sup>3</sup> A.V. BS, dall'Archivio Segreto Vaticano - Sagra Congregazione del Concilio Visita Apostolica di Bernardino Tarugi mandato da S. Carlo Borromeo - 16 aprile 1580, Vol. LXV, F 523 v. e sgg.

<sup>4</sup> A.V. BS, Visite Pastoral, Vol. 8/4/3, F 666 v e sgg.

<sup>5</sup> Di un baldacchino onorifico non ancora appeso si parla anche in: A.V. BS, Visita Pastorale 22 ottobre 1602 - Vescovo Marino Giorgi, Vol. XVI, F 14 v.

<sup>6</sup> A.V. BS, Visita Pastorale 4 maggio 1683 - Vescovo Bartolomeo Gradenigo, Vol. LVIII, F 68 e sgg.

<sup>7</sup> A.V. BS, Visita Pastorale 16 ottobre 1716 - Vescovo Gian Franco Barbarigo, Vol. LXIX, F 338 e sgg., F 902 e sgg. Il lavabo è tuttora visibile in sagrestia.

<sup>8</sup> A.V. BS, Visita Pastorale 1625 - Giulio Bartolomeo, vicario foraneo di Pontoglio per conto del Vescovo Marino Giorgi, Busta 18 bis, fasc. 5, F 23 v. e sgg.

<sup>9</sup> A.V. BS, Visita Pastorale 12 luglio 1646 - Vescovo Marino Morosini, Vol. XXIV, F 152 v. e sgg.

<sup>10</sup> Dell'Oratorio dei Disciplini annesso alla chiesa si parla anche: A.V. BS, Visita Pastorale 21 settembre 1658 - Vescovo Cardinale Pietro Ottoboni, Vol. XXXIX, F 7 e sgg.; A.V. BS, Visita Pastorale 5 giugno 1667 Vescovo Marino Giovanni Giorgi, Vol. XLIII, F 144 e sgg.; di un "Privilegio Pontificio" per questa Disciplina concesso con pergamena data-ta 1620 si parla anche A.V. BS, Visita Pastorale 4 maggio 1683, op. cit., F 81 v.; di tale Oratorio con due Monti di Pietà si parla: A.V. BS, Visita Pastorale 4 settembre 1692 - Vescovo Bartolomeo Gradenigo, Vol. LXV, F 73 e sgg.; A.S. BS, Atti della Valle Canonica B 107. Documento del 27 dicembre 1806.

<sup>11</sup> A.V. BS, Visita Pastorale 10 luglio 1652 - Vescovo Marco Morosini, Vol. XXXI, F 63 v. e sgg.

<sup>12</sup> A.V. BS, Visita Pastorale 17 e 18 settembre 1675 - Vescovo Marino Giovanni Giorgi, Vol. IL, F 282 e sgg.

<sup>13</sup> A.V. BS, Visita Pastorale 21 -22 maggio 1593 - Card. Gian Franco Morosini, Vol. IX, F 46 e sgg.; A.V. BS, Visita Pastorale 11 dicembre 1656 - Canonico Lucio Avvoltori per conto del Vescovo Cardinale Pietro Ottoboni, Vol. XXX-VII, F 71 v. e sgg.; A.V. BS, Visita Pastorale 5 agosto 1702 - Vescovo Cardinale Marco Dolfin, Vol. LXX, F 78 e sgg., F 94 e sgg.; A. V. BS, Visita Pastorale 8 -9 settembre 1732 - Vescovo Cardinale A.M. Querini, Vol. LXXXIV, F 151 e sgg.; A.V. BS, Visita Pastorale 16 - 17 agosto 1808 - Vescovo Gabrio Maria Nava, Libro II, Busta 92/2, F 52 e sgg.; A.V. BS, Visita Pastorale 20 - 23 giugno 1837 - Vescovo Carlo Domenico Ferrari, Busta 93/2, fasc. 7, N. 54. p. 9 e sgg.; A.V. BS, Visita Pastorale 30 settembre - 1 ottobre 1891 - Vescovo Corna Pellegrini, Busta 95/5, fasc. 52, N. 276.

<sup>14</sup> A.P. Bienno, Faldone VI "Chiese e Luoghi Sacri".

<sup>15</sup> A. Sopr. B.A.A. BS-CR-MN, Faldone 18/D, Documenti: 2 febbraio 1911; 3 febbraio 1911; 8 febbraio 1911; 23 maggio 1911; 26 maggio 1911; 14 giugno 1911; 19 giugno 1911; 23 giugno 1911; 16 giugno 1912; 26 agosto 1912; 5 settembre 1912; 19 settembre 1912; 12 ottobre 1912; 21 maggio 1913, 4 giugno 1913; 31 dicembre 1913.

<sup>16</sup> A. Sopr. B.A.A. BS-CR-MN, Faldone 18/D, Documenti: 19 giugno 1911; 19 settembre 1912; 4 giugno 1913; 21 giugno 1913; 28 giugno 1913.

<sup>17</sup> A. Sopr. B.A.A. BS-CR-MN, Faldone 18/D, Documenti: 21 maggio 1913; 18 ottobre 1913; 31 dicembre 1913; 12 maggio 1914; 2 dicembre 1916; 5 dicembre 1916.

<sup>18</sup> A.P. Bienno, Faldone VI "Chiese e Luoghi Sacri", Documenti: 21 aprile 1917; 24 aprile 1917; 25 aprile 1917; 26 aprile 1917; 30 aprile 1917, 3 maggio 1917; 5 maggio 1917; 6 maggio 1917; 8 maggio 1917; 9 maggio 1917, 16 maggio 1917, 19 maggio 1917; 21 maggio 1917; 30 maggio 1917; 13 giugno 1917; 24 giugno 1917.

<sup>19</sup> A. Sopr. B.A.A. BS-CR-MN, Faldone 18/D, Documenti 26 gennaio 1931 e 5 febbraio 1931.

<sup>20</sup> A.V. BS, Visita Pastorale 13 - 14 settembre 1934 - Monsignor Giacinto Tredici.

<sup>21</sup> A.P. Bienno, Faldone VI "S. Maria - Restauri", Lettera della Soprintendenza alle Gallerie di Milano datata 25 settembre 1945.

<sup>22</sup> A. Sopr. B.A.A. BS-CR-MN, Faldone 18/D, Documenti: 5 giugno 1946; 8 giugno 1946; 5 luglio 1946; 20 febbraio 1948; 18 marzo 1948; 11 marzo 1949; 31 maggio 1950; A.P. Bienno, Faldone VI "Chiese e Luoghi Sacri", Documenti: 25 settembre 1945; 8 giugno 1946; 25 luglio 1946; 18 maggio 1947; 4 giugno 1947; 18 giugno 1947; 26 luglio 1947; 14 agosto 1947; 14 ottobre 1947; 4 novembre 1947; 24 novembre 1947; 14 gennaio 1948; 28 febbraio 1948; 18 marzo 1948; 12 giugno 1948; 19 giugno 1948; 27 giugno 1948; 17 agosto 1948; 20 settembre 1948; 11 marzo 1949; 2 agosto 1951.

<sup>23</sup> A. P. Bienno, Faldone VI "S. Maria - Restauri", Documenti: 21 luglio 1948.

<sup>24</sup> A. P. Bienno, Faldone VI "S. Maria - Restauri", Documenti: 21 febbraio 1949; 28 febbraio 1949; 7 aprile 1949; 20 febbraio 1950.

<sup>25</sup> A. P. Bienno, Faldone VI "S. Maria - Restauri", Documenti: 12 dicembre 1958.

<sup>26</sup> A. P. Bienno, Faldone VI "S. Maria - Restauri", Documenti: 10 settembre 1948; 4 settembre 1954, 9 ottobre 1954; 13 ottobre 1954; 6 febbraio 1955; 18 febbraio 1955.

<sup>27</sup> A. P. Bienno, Faldone VI "S. Maria - Restauri", Documenti: 2 settembre 1947; 2 maggio 1948; 16 maggio 1948; 12 giugno 1948; 30 giugno 1948; 6 luglio 1948; 19 luglio 1948; 29 luglio 1948; 16 agosto 1948; 17 settembre 1948; 17 ottobre 1948; 29 ottobre 1948; 30 novembre 1946, 21 dicembre 1948; 16 febbraio 1949; 3 aprile 1951.

- <sup>28</sup> A.V. BS, Visita Pastorale 12 - 13 giugno 1955 - Monsignor Giacinto Tredici.
- <sup>29</sup> A. Sopr. B.A.A. BS-CR-MN, Faldone 18/D, Documenti: 25 luglio 1952; 29 luglio 1952; 30 luglio 1952; 28 agosto 1952; 25 settembre 1952; 1 aprile 1953; 11 maggio 1953; 17 novembre 1967; 21 dicembre 1967.
- <sup>30</sup> A. Sopr. B.A.A. BS-CR-MN, Faldone 18/D, Documenti: 5 ottobre 1963; 25 novembre 1963; 30 novembre 1963.
- <sup>31</sup> A. P. Bienno, Faldone VI "S. Maria - Restauri"; A. Sopr. B.A.A. BS-CR-MN, Faldone 18/D, Documento 2 ottobre 1968.
- <sup>32</sup> A. P. Bienno, Faldone VI "S. Maria - Restauri".
- <sup>33</sup> A. C. Bienno, Faldone "Lavori Chiesa S. Maria", Documenti: 6 marzo 1969; 13 marzo 1969; 25 marzo 1969; 26 maggio 1969; 28 maggio 1969; 2 settembre 1969; 27 ottobre 1969; 17 dicembre 1970; 20 agosto 1971; 14 ottobre 1971; 3 novembre 1971; 7 dicembre 1971; 7 febbraio 1972.
- <sup>34</sup> A. C. Bienno, Faldone "Lavori Chiesa di S. Maria", Documento del 15 maggio 1976.
- <sup>35</sup> A. C. Bienno, Faldone "Lavori Chiesa di S. Maria", Documenti: 10 febbraio 1977; 28 febbraio 1977, 8 marzo 1977; 26 marzo 1977; 30 marzo 1977; 5 aprile 1977; 9 aprile 1977; 29 aprile 1977; 5 luglio 1977, 2 agosto 1977; 18 agosto 1977; 9 settembre 1977; 23 settembre 1977; 28 ottobre 1977; 26 settembre 1981; 11 marzo 1982; 18 gennaio 1983.
- <sup>36</sup> A. C. Bienno, Faldone "Restauro Campanile Chiesa S. Maria"; A. Sopr. B.A.A. BS-CR-MN, Faldone 18/D, Documento 7 luglio 1988.
- <sup>37</sup> Vedi in Bibliografia: Rassegna Stampa della Mostra-Seminario "La Chiesa di Santa Maria in Bienno" 18-19 marzo 1989 ed L. Morandini, *La Chiesa di S. Maria in Bienno: una Proposta di recupero*, Darfo B.T., 1989; A. Sopr. B.A.A. BS-CR-MN, Faldone 18/D, Do. 19 gennaio 1990; A.C. Bienno, Faldone "Restauri S. Maria".
- <sup>38</sup> A. Sopr. B.A.A. BS - CR - MN, Faldone 18/D.
- <sup>39</sup> Le notizie sono state tratte dalla relazione di Filli Rossi, direttrice dello scavo, e pubblicate dalla Soprintendenza Archeologica della Lombardia sul *Notiziario 1992-93*, pp.133, 134.
- <sup>40</sup> L'impianto di riscaldamento è stato realizzato dal Comune di Bienno che ha anche contribuito allo scavo archeologico e alla posa della pavimentazione della navata.
- <sup>41</sup> Renato Gianguialano, *Relazione finale sui lavori di restauro degli affreschi della Chiesa di S. Maria a Bienno*, 1997.
- <sup>42</sup> Si tratta di "un'epigrafe votiva con dedica *DISOM/NIBUS*, posta su un'ara con zoccolo e coronamento modanati, I-II sec. d.C." F. ROSSI, *Carta Archeologica della Lombardia - Provincia di Brescia*, Milano, 1991, p. 28. Dovrebbe essere stata scoperta "tra la porta laterale della chiesa e la porta dell'oratorio di S. Carlo" A. GARZETTI, *Inscriptiones Italiae*, Roma, 1986, Vol. X, Parte III, p. 593-594 che riporta testualmente P. Gregorio di Valcamonica, *Curiosi trattenimenti*, Venezia, 1698, p.227.
- <sup>43</sup> F. ROSSI, *Scavi di Chiese e complessi religiosi*, in Soprintendenza Archeologica della Lombardia, *Notiziario - 1992-93*, Milano, 1995, pp. 133-134 da cui sono riportate anche le notizie di questo testo a p.
- <sup>44</sup> Sull'Urbanistica biennese da segnalare lo studio di prossima pubblicazione effettuato da G. AZZONI, M. FURLONI, L. MORANDINI dell'Università Popolare, frutto di una ricerca svolta durante il "Corso di Urbanistica ed Arte fra Quattro e Cinquecento nella Bassa Valle Camonica" tenuto all'inizio del 1996.
- <sup>45</sup> F. ROSSI, *Scavi di Chiese e complessi religiosi*, op.cit. in cui viene ricordata la segnalazione di S. Poni riferita ad una Bolla Pontificia del 1539 conservata presso l'Archivio Vaticano dove si parla di una demolizione avvenuta nel 1484 di strutture private al fine di costruire una nuova chiesa.
- <sup>46</sup> A. PERONI, *L'architettura e la scultura nei secoli XV e XVI*, in *Storia di Brescia*, Brescia, 1963, pp. 656, 567, 660, 664.

## ARCHIVI CONSULTATI

---

- A. C. Bienno: Archivio Comunale di Bienno.
- A. P. Bienno: Archivio Parrocchiale di Bienno.
- A. S. BS: Archivio di Stato di Brescia.
- A. S. MI: Archivio di Stato di Milano.
- A. S. VE: Archivio di Stato di Venezia.
- A. Sopr. B.A.A. BS-CR-MN: Archivio Soprintendenza Beni Ambientali e Architettonici per le Provincie di Brescia Cremona Mantova.
- A. V. BS: Archivio Vescovile Brescia. Visite Pastoral.

## Il sangue del Redentore

Testimonianze figurative eucaristico-sacramentali  
nella diocesi di Brescia

Il presente saggio vuole essere un'analisi della diffusione delle testimonianze artistiche inerenti il *Sangue del Redentore*, presenti sul territorio della diocesi bresciana<sup>1</sup>; come verrà evidenziato infatti, il nostro territorio é particolarmente ricco di manufatti pittorici e/o scultorei relativi a tematiche sacramentali che hanno per oggetto il sacrificio del Cristo Eucaristico, visualizzato secondo tematiche che possiamo distinguere in: *Effusio sanguinis-Fons pietatis*, *Messa di San Gregorio* e *Cristo nel calice*. La quasi totalità di tali opere é concentrate fra la prima metà del Cinquecento e la metà del Seicento, allorquando la devozionalità controriformata venne a sperimentare e a canonizzare figurazioni sacramentali per meglio regolamentare verità di fede alquanto scottanti come appunto la Transustanziazione eucaristica. Saranno quindi le compagnie del SS. Sacramento a farsi inevitabili intermediarie per la diffusione e la mediazione con le masse illetterate di tali figurazioni, preferendole talvolta a visualizzazioni più abituali quali l'*Ultima Cena*, la *Disputa* e l'*Adorazione del SS. Sacramento* o episodi vetero e neo-testamentari collegati al mistero del Corpo di Cristo.

Il tema dell'effusio sanguinis, ovverosia quelle raffigurazioni in cui il Cristo risorto, generalmente portacroce, lascia stillare dalla ferita al costato o dalle piaghe, fiotti di sangue che ricadono a terra raccolti in un calice, é alquanto testimoniato nella nostra diocesi e deriva per lo più da incisioni tardo-quattrocentesche, che veicolano con la loro diffusione, questa particolare iconografia in tutto il territorio italiano<sup>2</sup>. Procedendo in ordine cronologico va innanzitutto segnalato un poco noto affresco, databile ai primi anni del Cinquecento, sulla parete del presbiterio della chiesa di Santa Maria Maddalena a Lavone, strappato da una chiesa di Pezzaze, un poco inusuale<sup>3</sup>. Oggi trasportato su tela é delimitato da una cornice pentagonale, che inquadra al centro il Cristo eucaristico reggicroce in piedi sulla mensa dell'altare, visibile materializzazione del Corpo del Redentore all'atto della transustanziazione eucaristica, adorato da quattro santi inginocchiati, due per lato, Giovanni Battista ed Antonio abate a destra, la Maddalena e un santo vescovo ( Nicola o Agostino) a sinistra. L'anomala collocazione del Cristo sull'altare, e non sospeso in aria o in piedi sul terreno, fa ipotizzare che l'anonimo artista possa aver tratto spunto da qualche incisione, probabilmente nordica, illustrante la *Messa di San Gregorio*, in cui come vedremo, il Cristo imago pietatis si materializza miracolosamente sull'altare.

Spostandoci alcune decine di anni più avanti, il quadro che Alessandro Bonvicino detto il Moretto realizzò nel 1541 per la Scuola del SS. Sacramento della col-

legiata dei SS. Nazaro e Celso di Brescia dovette costituire indubbiamente un'opera non solo di grande pregio artistico, ma di indubbia presa iconografica per le generazioni di pittori successive<sup>4</sup>. Il quadro vede al centro il Redentore sulle nubi, affiancato da quattro angeli con varie arma Christi, con le braccia abbassate, col costato sanguinante da cui zampilla un rosso fiotto raccolto da un calice tenuto da un angelo in volo che regge una tavola su cui è iscritto "HIC EST SANGUIS NOVI TESTAMENTI", passo tratto dal Vangelo di Matteo (Mt, 26,28). Più in basso a destra Salomone addita al fedele il sacro mistero e si appoggia su una tavola su cui è riportato un passo del Cantico dei Cantici (5,1), un tempo a lui attribuito "COMEDITE AMICI ET INEBRIAMINI CHARISSIMI"<sup>5</sup>, mentre a sinistra Mosè volge lo sguardo al Cristo, appoggiandosi a sua volta su una lapide su cui è iscritto un passo tratto dal libro dell'Esodo (16,15) "ISTE EST PANIS QUEM DEDIT VOBIS DOMINUS AD VESCENDUM". Il carattere eucaristico della composizione è dunque supportato in modo didascalico dalle tre iscrizioni biblico-evangeliche, che accompagnano il fedele ad una corretta interpretazione "cattolico-romana" del mistero della Transustanziazione.

Rimane ancora alquanto misteriosa, a mio parere, questa enfasi "teologico-scritturale", che correda il dipinto della collegiata bresciana, stante il fatto che nelle immagini sacramentali legate all'effusio sanguinis non si ritrova quasi mai una così nutrita messe di citazioni scritturali, che commentano ed interpretano la figura del Cristo sanguinante. È probabile che il dipinto possa essere nato in un ambiente particolarmente "dotto", tale da volere fornire una lettura in chiave maggiormente esegetica di un'iconografia alquanto abituale.

Il quadro ebbe comunque un grande successo "iconografico"; se infatti ne conosciamo ben due repliche esatte, una eseguita da Tommaso Bona per la Parrocchiale di Flero firmata e datata sul retro 1576, ed una inedita, di mediocre pittore bresciano della seconda metà del sedicesimo secolo, per la Parrocchiale di Collebeato<sup>6</sup> altri dipinti ne rispecchiano la composizione, seppur modificandola in parte. Una tela nella chiesa di San Giuseppe a Quinzano<sup>7</sup> ad esempio, di anonimo artista bresciano della fine del sedicesimo secolo, ora collocata a sinistra dell'ingresso, ma anticamente all'altare del SS. Sacramento, riprende puntualmente lo schema del Bonvicino, pur sostituendo alle figure dei profeti veterotestamentari, quelle di San Paolo e della Maddalena. In un altro quadro, conservato nella chiesa parrocchiale di Acqualunga, ancor oggi inedito, avvicicabile allo stile di Pietro Maria Bagnatore, al centro della composizione campeggia ancora il Cristo trionfante circondato di luce, accanto al quale sono raffigurati i consueti angeli con le arma Christi, ma in questo caso le braccia non sono abbassate come nelle raffigurazioni precedenti, bensì sollevate e piegate all'altezza del gomito. Dal costato esce il rituale spruzzo di sangue che viene raccolto da un angioletto mollemente adagiato sulle nubi, che regge una tavola su cui è iscritto LAVIT NOS IN SANGUINE SUO.

Ad un pittore bresciano della fine del Cinquecento è inoltre ascrivibile una modesta tela della chiesa parrocchiale di San Silvestro a Folzano, ancor oggi inedita, in cui un Cristo risorto portacroce domina tutta la scena, in piedi su soffici nubi. Ponendosi la mano sul costato fa stillare un piccolo zampillio di sangue raccolto da

un angelo che porge in alto il consueto calice, mentre un altro angelo a destra guarda verso i piedi del Cristo dove sono raffigurate la corona di spine, tre chiodi appuntiti e la sferza<sup>8</sup>.

All'incirca nello stesso torno di anni va probabilmente datato un interessante disegno attribuito a Pier Maria Bagnatore, artista nativo di Orzivecchi, ma fortemente influenzato dall'arte emiliana e romana, esitato alcuni anni fa da una galleria privata parigina<sup>9</sup>; anche se probabilmente non riconducibile all'artista orceano, bensì genericamente ascrivibile alla cultura di Lelio Orsi, di cui il Bagnatore fu allievo, esso raffigura il Cristo Eucaristico in piedi contornato da angeli adoranti con le arma Christi, secondo una schematizzazione alquanto frequente.

Proseguendo un poco negli anni va segnalata una bella tela firmata e datata 1606 da Antonio Gandino, conservata nella sacrestia della chiesa parrocchiale di San Giorgio a Bovegno<sup>10</sup>. Qui il modello morettesco è invece del tutto abbandonato, considerato che il pittore, cui venne commissionato il dipinto dalla locale Scuola del Corpus Domini, imposta la scena sì in due zone sovrapposte, ma del tutto slegate fra loro. Al piano celeste dove il Redentore, ai lati del quale due angeli portano in volo la croce e la colonna con gli strumenti della passione, è assiso sulle nubi in gloria, con le braccia aperte e con le cinque ferite stillanti spruzzi sanguigni raccolti da un angelo che tiene un calice -due spruzzi fra l'altro sfidano un poco semplicisticamente la legge di gravità salendo dal basso verso l'alto-, fa da contraltare la zona terrena, dove sono disposti paratatticamente uno accanto all'altro Santa Lucia, Santa Caterina, San Lorenzo, San Glisente e Sant'Agata, dei quali solo quest'ultima rivolge lo sguardo al mistero eucaristico. Analogo a questa tela è inoltre un dipinto attribuito correttamente a Grazio Cossali per la parrocchiale di Ronco di Gussago, databile verso il 1620 circa<sup>11</sup>; in quest'opera identica è in pratica l'interpretazione dell'effusio sanguinis con le arma Christi rette da angeli svolazzanti, anche se è ripreso il motivo dell'unico flusso di sangue che esce dalla ferita al costato, mentre in primo piano sono rappresentati San Carlo Borromeo e San Zenone in mistica contemplazione dell'evento divino.

Del tutto sfuggito agli studi iconografici è un bell'affresco eseguito da un artista bresciano di scuola palmesca dell'inizio del diciassettesimo secolo, posto sull'arco d'ingresso alla cappella del SS. Sacramento della basilica bresciana dei SS. Faustino e Giovita, all'interno di una raffinata quadratura prospettica<sup>12</sup>; se infatti il Morassi nel ricordarlo parla genericamente di *Cristo in gloria*<sup>13</sup>, ben altra è l'esatta individuazione della tematica raffigurata, e la sua posizione antistante la cappella eucaristica poteva già implicitamente suggerirla. Il Cristo è sì ascendente trionfalmente in cielo, quasi semisdraiato sulle nubi e ammantato della consueta veste rossastra svolazzante, ma uno fiotto di sangue esce dal suo costato, premuto con la mano destra, e viene raccolto in un'ampolla-catino retto da due angiolotti in volo.

Al Seicento inoltrato appartiene invece un bel foglio, conservato all'Accademia Carrara e correttamente ascritto a Pompeo Ghitti, pittore ed abilissimo disegnatore bresciano attivo nella seconda metà del diciassettesimo secolo<sup>14</sup>; in esso il Cristo sulle nubi con il capo circondato da un'aureola raggianti si preme il costato per lasciare fluire il sangue raccolto da un angelo con il consueto calice, mentre un altro



Tommaso Bona, *Il Sangue del Redentore*, Flero, parrocchiale



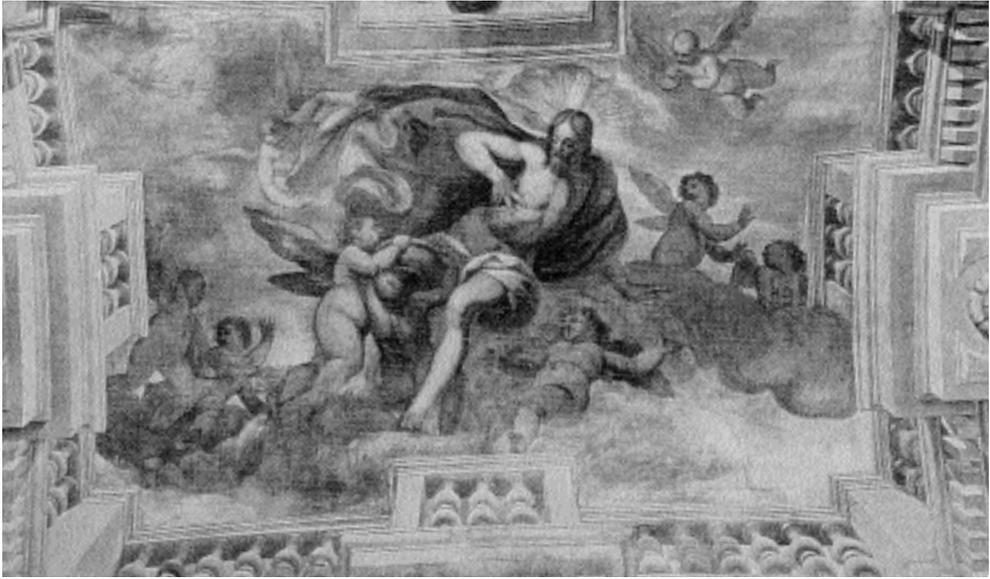
Artista bresciano della seconda metà del Cinquecento, *Il Signore del Redentore*, Collebeato, parrocchiale.



Anonimo artista bresciano della fine del sedicesimo secolo, *Il Sangue del Redentore*, Quinzano, chiesa di San Giuseppe.



Artista prossimo a Pietro Maria Bagnatore, *Il Sangue del Redentore*, Acqualunga, parrocchiale.



Artista bresciano prossimo a Camillo Rama, *Il Sangue del Redentore*, Brescia, parrocchiale dei Ss. Faustino e Giovita.

angelo in controparte assiste alla scena. Purtroppo nessun quadro di Ghitti, né presente tutt'oggi, né ricordato dalle fonti antiche, può essere rapportato a questo interessante schizzo, che dobbiamo dunque considerare uno dei tanti che il pittore eseguiva, indipendentemente da una successiva trasposizione su tela. Un altro parimenti interessante e alquanto anomalo disegno, conservato in una collezione privata bergamasca, è stato ricondotto dal Ruggeri al bresciano Francesco Paglia, attivo a cavallo fra Seicento e Settecento<sup>15</sup> - anche in questo caso comunque, l'attribuzione è tutta da verificare, stante purtroppo le attuali scarse conoscenze a nostra disposizione sull'attività grafica di Francesco. Esso raffigura infatti il Cristo risorto, croce in spalla sostenuta da un angelo, con nimbo triangolare aureolato, che lascia defluire il sangue in un calice posto per terra, mentre un puttino inginocchiato presenta la scena all'osservatore. L'anomalia consiste nel fatto che il Cristo poggia i piedi su un globo, evidente simbolo della terra intera.

Esula infine un poco da queste tipologie un quadro, un tempo al museo di Karlsruhe dove era assegnato al Romanino, ma da considerarsi opera di artista bresciano anonimo della prima metà del secolo, in cui il Cristo versa il suo sangue in un calice sostenuto da un vescovo<sup>16</sup>.

Ai confini del territorio bresciano, nella chiesa di San Giacomo a Soncino (MN), è inoltre conservata una tempera su tela con un *Cristo Eucaristico*, recentemente assegnata dal Marubbi al pittore lodigiano Francesco Carminati, attivo fra gli anni trenta e sessanta del Cinquecento<sup>17</sup>. Essa è forse da riconoscere nella "*effigies Christi de latere sanguinis mandantis in subiectum calicem*", segnalata nella visita pastorale del vescovo Campori del 1624, anche se il dipinto prima di essere restau-

rato negli anni sessanta e collocato nella terza cappella di destra della chiesa, era riposto in sagrestia. Come riportato dal Marubbi, esso venne probabilmente commissionato dalla locale confraternita del SS. Sacramento, già esistente nella chiesa soncinese nel 1522, e da un punto di vista strutturale-iconografico non presenta legami con le dotte interpretazioni della tematica eucaristica elaborate da Moretto e allievi. Il dipinto infatti presenta al centro Cristo col vessillo della Resurrezione rivestito di un mantello rosso, curiosamente sollevato da due angeli, quasi ad ostentare il gesto dell'effusio sanguinis allo spettatore, con la quale Cristo riempie il consueto calice sollevato da un angelo, mentre tutt'intorno altri angeli reggono le varie arma Christi.

Accanto alle testimonianze pittoriche mette conto ricordare anche la decorazione di uno sportellino in rame dorato, parte del ciborio dell'altare del SS. Sacramento della Parrocchiale di Rovato (BS)<sup>18</sup>, eretto per un voto della popolazione per la scampata peste e realizzato dal 1630 al 1634, come si evince dalla documentazione d'archivio. Il Cristo in questo è raffigurato da solo con la consueta croce e dal suo costato sgorga un abbondante flusso di sangue "metallizzato". Di fattura ben più rozza e databile anch'esso al diciassettesimo secolo è l'inedito intaglio ligneo con l'effusio sanguinis che orna il grande ciborio della chiesa di Sant'Ambrogio a Quailino, paese in provincia di Bergamo, ma sotto la giurisdizione della diocesi bresciana, con un Cristo reggiroce poggiante su una mensola, raffigurato nel consueto atto di premersi il costato.

Sono queste due per quanto conosco, le sole raffigurazioni dell'effusio sanguinis sugli sportellini dei tabernacoli e/o cibori eucaristici della nostra diocesi. Va ricordato, in estrema sintesi, che la presenza del *Sangue del Redentore* per ornare le custodie sacramentali prese piede nei territori toscani e laziali fra Quattro e Cinquecento<sup>19</sup>, ove sono conservati decine di manufatti similari, per poi diffondersi su tutto il territorio italiano e successivamente divenire meno capillare coll'avvento della Controriforma.

Strettamente collegata all'iconografia dell'effusio sanguinis è quella più propriamente indicata come "fons pietatis" o fons misericordiae" o ancora "fons salutis" in cui il flusso di sangue che si diparte dal costato del Cristo è più o meno messo in relazione con il sacramento del battesimo. A tal proposito assai interessante è il caso di due affreschi praticamente sovrapponibili presenti in due diverse chiese bresciane, Santa Maria delle Grazie e San Gaetano, eseguiti con ogni probabilità dalla stessa équipe in anni assai vicini<sup>20</sup>. Entrambe le raffigurazioni infatti, l'una nell'intercolumnio della volta della seconda cappella della navata sinistra della chiesa di Santa Maria delle Grazie, dedicata all'Immacolata, l'altra sul soffitto della chiesa di San Gaetano, sono direttamente esemplate, come sottolineato recentemente dalla Fabjan, da una stampa di Theodor Galle, intitolata VENA VITAE, compresa nel *Pancarpium Marianum* di Johannes David edito a Basilea nel 1607, raffigurante la Chiesa coronata che sostiene un calice-fonte su cui è innestato un Cristo che premendosi il costato fa ricadere il frotto di sangue su un moribondo disteso per terra. Va sottolineato però che nel solo affresco in San Gaetano vengono soppresse le figurazioni presenti sullo sfondo della stampa del Galle, ovverosia Mosé che getta le



Artista bresciano di inizio Seicento, *Adorazione del Cristo nel Calice*, Vesio di Tremosine, chiesa del Ss. Sacramento.

tavole della legge in un fiume e Adamo, che in veste di zappatore, sta dissodando il terreno, temi che fungevano da ulteriore caratterizzazione della contrapposizione fra Antico Testamento e Nuova Alleanza assicurata dal sangue di Cristo versato per gli “infermi”, mentre in quello della chiesa delle Grazie sono entrambi presenti anche se difficilmente comprensibili – Mosé ad esempio è privo delle corna di luce che lo caratterizzano e Adamo pare un semplice contadino al lavoro –. Va inoltre aggiunto che entrambi gli affreschi bresciani sono presenti in contesti figurativi fortemente allegorici; nel soffitto della chiesa, un tempo filippina e dedicata oggi al santo teatino, compare una serie di raffigurazioni mariane desunte dalle incisioni che correddano il *Pancarpium Marianum*, quali la *Navis Institoris*, la *Civitas Refugii*, la *Virgo Virginum* e la *Mulier amicta sole*, la *Regina Coeli* e la *Propitiatorum Altissimi*. Fra la raffigurazione della scena della *Vena Vitae* e quella della *Navis Institoris* inoltre vi è un riquadro con un angelo che regge un cartiglio su cui è scritto : *Inebriamini carissimi, comedite amici*, passo tratto dal Cantico dei Cantici (Ct 5, 1), che, come abbiamo visto precedentemente, corredda altre testimonianze figurative, anche in terra bresciana, inerenti il mistero del sangue del Redentore. Secondo l’attenta ricostruzione della Fabjan spettò a padre Luzzari l’intero programma iconografico della volta, che usò le incisioni del Galle, significativamente comprese in un libro dalla spiccata tendenza anti-luterana. Nella cappella della basilica delle Grazie al medaglione con la *fons pietatis*, iscritto entro roboanti stucchi tardo-manieristi fanno riscontro altri tre ovati con temi mariani, in uno dei quali ritroviamo il tema della *Virgo Virginum* esemplato sempre dall’incisione del Galle<sup>21</sup>. Negli altri due medaglioni sono raffigurati l’*Addolorata con le sette spade in seno* e la *Sacra Famiglia*, mentre nei riquadri della cupoletta la Vergine compare come *Speculum iustitiae*, *Janua Coeli*, *Vas insigne devotionis* e *Virgo Immacolata*, secondo le litanie del rosario. Accanto a queste immagini vorrei ricordare inoltre una stampa cinquecentesca, assai poco nota che riproduce il tema del Cristo crocifisso, arbor vitae, innestato sul fonte battesimale. Venne eseguita nel 1569 da Bartolommeo da Brescia e stampata da Luca Bertelli e raffigura l’arbor vitae con il Cristo crocifisso, da cui germinano rami d’uva in cui sono intrecciati i sei sacramenti<sup>22</sup>, l’influsso della quale pare aver superato i confini oceanici, se a detta del Sebastian, venne presa a modello da artisti ispanici dell’America centro-meridionale, in particolare da un anonimo artista che realizzò un grandioso affresco nel convento di Metztlán in Messico<sup>23</sup>. Un lungo cartiglio svolazzante è raffigurato accanto all’arbor vitae, una scritta corona l’apparizione di Dio Padre fra le nubi, una lunga epigrafe è incisa sul fonte battesimale e tre scritte sono apposte al di sotto dell’intera scena. In tutti sono riportati brani scritturali legati alla salvezza sacramentale; sotto a Dio è scritto “MISIT VERBUM SUUM ET SANAVIT EOS” (Salmi, 106, 20), nel cartiglio si legge “HOC EST SANGUIS QUOD PEPIGIT DOMINUS VOBIS CUNCTIS”, sulla tabella apposta alla base del fonte è inciso un passo scritturale purtroppo non leggibile nelle riproduzioni dell’incisione stessa, mentre sulle tre scritte in basso è riportato “Cum adhuc infirmi sumus Christus secundum tempus pro impiis mortuus est” (Lettera di San Paolo Apostolo ai Romani, 5, 6), “Vade et lavare septies in iordane: et recipies sanitatem caro tua et mundaberis” (Ius. Reg. 105) e “Qui sanat omnes infirmitates tuas” (Salmi, 102, 3).

Direttamente collegata al sacrificio eucaristico del Redentore e al mistero della Transustanziazione eucaristica é l'iconografia della *Messa di San Gregorio*, in cui, secondo quanto raccontato nei racconti agiografici inerenti il santo pontefice, mentre San Gregorio Magno stava celebrando la messa in una chiesa romana, uno dei suoi assistenti "ministranti" venne colto dal dubbio circa la reale presenza di Cristo nel pane eucaristico e miracolosamente fu lo stesso Redentore che apparve di persona come *imago pietatis*, materializzandosi sulla mensa dell'altare per dissipare ogni dubbio sulla trasformazione delle speci consacrate in vero corpo e sangue di Gesù Cristo. Alla figura di papa Gregorio inoltre é strettamente correlata la devozione alle anime purganti, spesso raffigurate, in particolar modo dal sedicesimo secolo in avanti, accanto all'altare, e questo a ricordo di due celebri episodi della vita del santo in cui, in uno si ricordava che un monaco scomunicato, di nome Giusto, era stato salvato per intercessione di San Gregorio, che aveva celebrato trenta messe di seguito per la sua salvezza, e nell'altro l'imperatore Traiano veniva strappato sempre da Gregorio alle fiamme del purgatorio per i meriti acquisiti col suo giusto operare. In territorio italiano tale iconografia non trova la stessa diffusione capillare che possiamo riscontrare in altri contesti europei, ad esempio la Spagna fra Quattro e Cinquecento o i paesi d'area germanica, anche se non esistono purtroppo indagini capillari in questo senso che permettano generalizzazioni adeguate<sup>24</sup>. Per quanto riguarda la nostra diocesi questa raffigurazione non sembra aver trovato una diffusione rimarchevole, eccezion fatta per due testimonianze che rivestono un notevole interesse. Mi riferisco innanzitutto ad un lacerto di affresco conservato in una lunetta all'angolo delle pareti sud-occidentali del secondo chiostro della chiesa bresciana di San Giuseppe, in cui l'anonimo esecutore, probabilmente all'inizio del Cinquecento, raffigurò la *Messa gregoriana* prendendo spunto in maniera quasi pedissequa da una celebre stampa di Albrecht Durer, da cui si discostò solo in particolari secondari<sup>25</sup>. Va rimarcato che questa, a quanto é dato sapere per il momento, é l'unica testimonianza nota in Italia, di derivazione da questa incisione. Molto più complesso é il problema iconografico postoci invece da una celebre lunetta nella cappella del SS. Sacramento in San Giovanni Evangelista a Brescia, la cui esecuzione spettò al giovane Romanino all'inizio del terzo decennio del secolo. All'interno di un ciclo di tele a soggetto eucaristico, la lunetta di fronte a quella in cui Moretto raffigurò l'*Ultima Cena*, raffigura infatti, sullo schema della *Messa di Bolsena* raffaellesca, un altare circondato da molti personaggi sul quale, sopra il calice e la patena posti al centro in corrispondenza esatta ad una croce, si materializza l'immagine di Gesù Bambino infante circonfuso da un alone aureolato, dal cui costato si scorge zampillare sangue. Il sacerdote celebrante parrebbe essere un pontefice, dato che un cardinale in secondo piano regge in sua vece una pesante tiara. Guazzoni identificò per primo la scena nella *Messa di San Gregorio*, precisando che le modifiche rispetto all'abituale cliché iconografico (il Bambin Gesù al posto del Cristo adulto sofferente) sono da collegarsi al miracolo eucaristico della chiesa di Santa Maria in Vado a Ferrara, da poco ricostruita, avvenuto nella Pasqua del 1171, allorché un fiotto di sangue sprizzò dalla particola all'atto della frazione accompagnato dall'apparizione di Gesù Bambino. Secondo il Cope invece l'episodio illustrato

rimanderebbe alla visione di Maddalena Migliorati, che spesso vedeva apparire il fanciullo divino sopra la patera eucaristica e non potrebbe quindi essere ricollegato all'iconografia gregoriana<sup>26</sup>.

Oltre alle raffigurazioni della *Messa gregoriana* vera e propria, è giusto rammentare alcuni affreschi votivi, eseguiti in genere su pilastri o colonne di edifici sacri, con la sola figura del *Cristo passo* isolata, accompagnata talvolta dalle arma Christi, corredati da lunghe scritte e giaculatorie in volgare e più spesso in latino, relative al miracolo gregoriano e alla possibilità di lucrare indulgenze.

Molti affreschi di questa tipologia compaiono al nord-Italia, in specie nel territorio bergamasco<sup>27</sup>, ed alcuni anche nell'area bresciana; rammentiamone uno poco noto al santuario di Sant'Antonio di Graticelle vicino a Bovegno in Valtrompia<sup>28</sup>, un altro assai simile su un pilastro del santuario di Sant'Andrea di Barbaine a Pertica Alta nella Valsabbia<sup>29</sup>, ed uno del tutto atipico affrescato da Giovan Pietro da Cemmo sulla base dell'arco trionfale della chiesa di Santa Maria Assunta ad Esine<sup>30</sup>, in quanto dal sarcofago emergono a mezzo busto una accanto all'altra ben due figure di Cristo passo.

Quanto alle *imago pietatis* propriamente dette, ve n'è alcuna in cui la connotazione sacramentale-eucaristica è evidenziata giustappunto dalla presenza di fiotti sanguigni emanati dalle ferite del Cristo o dalla raffigurazione evidente e palese di un calice; a tal proposito vanno ricordate due anomale raffigurazioni bresciane, di epoche differenti, ma accomunate da una spiccata "divergenza" dalle visualizzazioni canoniche. Mi riferisco ad un affresco della seconda metà del Quattrocento, su una parete della chiesa di San Lorenzo a Berzo Inferiore<sup>31</sup> e a una grande tela con la *Pietà* eseguita dal bresciano Grazio Cossali per la parrocchiale di Collio, datata 1623<sup>32</sup>. Nell'affresco camuno la figura del *Christus patiens*, rappresentata in piedi, le braccia incrociate davanti a sé, circondata dalle consuete arma Christi, mentre un angelo alla destra della scena gli porge la tiara pontificale, rivolge gli occhi al calice postogli accanto pronto a ricevere il frutto della Redenzione, anche se nessuna stilla di sangue esce dalle piaghe. In merito al dipinto valtrumplino, sulla scorta probabilmente di incisioni tedesche, l'artista immagina la *Pietà* come un evento ambientato di notte alla luce di una lanterna accesa, tutto gremita di angeli, recanti i vari strumenti della Passione, che attorniano il Cristo morto seduto sul sepolcro. Dal costato del Cristo sgorga un fiotto di sangue, che un angelo seminascolato dai suoi compagni, si accinge a raccogliere con il canonico calice. Scena al contempo tumultuosa e drammatica, ben lontana dalle solenni e sereni meditazioni sulla transustanziazione del Cristo ideate da Moretto e seguaci pochi decenni prima, riflette probabilmente una devozione particolarmente "mistica", che tuttavia non riusciamo ad identificare meglio.

Una delle visualizzazioni eucaristico-sacramentali più atipiche è indubbiamente quella in cui Cristo viene raffigurato all'interno di un calice; la rarità con cui ci si imbatte in tale iconografia testimonia da un lato la riluttanza da parte dei committenti ecclesiastici per una composizione di gusto popolaresco e dall'elaborazione semantica assai poco simbolica e alquanto "realistica", dall'altro però indica una sorta di inevitabile *damnatio memoriae*, che dovette, al pari di altri soggetti poco

idealizzati, cancellarla dall'immaginario religioso controriformato<sup>33</sup>. Le poche testimonianze superstiti a me note dell'immagine del Cristo passo all'interno del calice, talvolta raffigurato morente con le braccia abbassate sostenute in alcuni casi da angeli, secondo le abituali norme compositive dell'*imago pietatis* medievale, oppure vivo, glorioso con le braccia alzate, data la loro presenza in contesti materiali del tutto differenti, non permettono purtroppo generalizzazioni in merito ad una specifica occasione di utilizzo. Da un punto di vista cronologico d'altro canto non si conoscono immagini siffatte anteriori al sedicesimo secolo ed è possibile ipotizzare quindi che la loro genesi possa essere collegata alle Scuole del SS. Sacramento, che dal Cinquecento in avanti iniziarono a diffondersi capillarmente nel territorio italiano. L'immagine stessa inoltre pare essere una trasformazione in senso "sacramentale" dell'*imago pietatis* con il Cristo che emerge a mezzo busto dal sepolcro, che in quest'iconografia viene trasformato in calice, suppellettile liturgica contenitrice del sangue sacrificale del Cristo.

Dai pochi dati in nostro possesso comunque, sembra possibile postulare una particolare diffusione di tale tematica in area "lato termine" veneta, ma al momento non saprei se questa risultanza sia il frutto di una coincidenza casuale o testimoni invece un'effettiva maggiore localizzazione nelle zone del Nord-Est rispetto al restante territorio italiano, considerato inoltre il fatto, che questa particolare variante iconografica è in pratica presente quasi esclusivamente nella nostra penisola<sup>34</sup>. Tale iconografia pare inoltre avere trovato ampia diffusione innanzitutto nelle decorazioni di mariegole di compagnie laicali veneziane dedite al culto del SS. Sacramento, tanto che essa è presente in molti codici databili dall'inizio del Cinquecento al Settecento inoltrato.

Più in specifico nella nostra diocesi, sono conservati alcuni manufatti di grande interesse, poco noti o del tutto inediti; segnalo innanzitutto una grande tela conservata nella chiesa del SS. Sacramento di Vesio di Tremosine<sup>35</sup>, databile al 1619, grazie all'iscrizione dedicatoria che l'accompagna, testimoniante l'esecuzione dell'opera in quell'anno, della quale purtroppo non ci è noto l'autore, ma i cui tratti stilistici possono ricondurre all'ambiente dei pittori bresciani influenzati da Palma il Giovane quali ad esempio Camillo Rama o Francesco Giugno. La composizione è distinta in due gruppi di figure uno sovrapposto all'altro; al di sotto sono disposti i quattro evangelisti, chi in atto di scrivere, Matteo aiutato dall'angelo che gli regge il libro, chi in meditazione, come San Giovanni all'estrema sinistra, mentre al di sopra separati da una cortina di soffici nubi sono raffigurati il Cristo passo nel calice con le braccia abbassate sostenute da due angeli e un flebile fiotto di sangue ricadente all'interno del calice stesso, con San Francesco d'Assisi a sinistra e San Carlo Borromeo a destra. La tela si presenta dunque come una meditazione sul mistero sul sacrificio eucaristico del Cristo, una sorta di disputa del SS. Sacramento in accezione provinciale, in cui gli evangelisti sono i testimoni visivi della passione del figlio di Dio, San Francesco è qui presente non a caso perché figura dell'*alter Christus*, unico fra gli uomini ad aver portato in sé le stigmate della passione e San Carlo, canonizzato all'inizio del diciassettesimo secolo è, oltre che santo particolarmente venerato nella diocesi bresciana, a seguito di una sua visita pastorale, rappresen-

tante quanto mai significativo di quella chiesa tridentina, necessaria intermediatrice nella trasmissione ai fedeli dei sacramenti, e di quello eucaristico qui simbolicamente raffigurato.

L'immagine del *Cristo passo*, come da chi scrive già precedentemente ipotizzato, deriva, in questo caso, da incisioni e disegni riferibili a Palma il Giovane e alla sua bottega. Più in particolare ci si deve riferire ad una xilografia, nota apparentemente in un unico esemplare conservato al Metropolitan Museum di New York<sup>36</sup> raffigurante un gruppo di devoti inginocchiati di fronte ad un altare su cui è posto un grande calice dal quale fuoriesce all'altezza delle ginocchia un Cristo morente sostenuto per le braccia abbassate da una coppia di angeli in volo fluttuanti su nubi. A quest'immagine corrisponde in modo alquanto puntuale un disegno conservato all'Ambrosiana di Milano, siglato in calce a penna in grafia seicentesca "J. Palma", ma ricondotto correttamente alla sua scuola<sup>37</sup>; l'unica, ma alquanto significativa discrepanza, fra le due composizioni, consiste nell'abbondante e ben visibile fiotto di sangue, che esce dal costato di Cristo e ricade all'interno del calice stesso, presente nel disegno milanese, quasi a maggior sottolineatura del sacrificio eucaristico del Redentore, e assente invece nell'incisione americana, che io credo, non sia scorretto pensare, posteriore e forse derivata dallo stesso disegno. Non credo del tutto peregrino inoltre supporre che la mancata visualizzazione del sangue nell'incisione possa farsi risalire ad una deliberata scelta da parte dell'artista che preferì omettere un particolare tutto sommato secondario, e forse eccessivamente "realistico", in un manufatto destinato ad una circolazione a più largo spettro. Altri due disegni collegati a questa tematica, e assegnati direttamente a Palma stesso, sono conservati al Museo Civico Correr di Venezia e alla Galleria Nazionale di Edimburgo. Il foglio veneziano, a penna su carta, mm. 268x191, facente parte dell'album della raccolta Gamba, n. 1242<sup>38</sup> raffigura due angeli dolenti a figura intera che reggono il Cristo morto con il capo reclinato sulla spalla, fuoriuscente fino all'altezza dell'inguine, da un grande calice intagliato, alla base del quale sono collocati due piccoli angioletti. Tutta la scena è iscritta in una sorta di ellisse e dal capo del Cristo, come nelle due precedenti immagini e similmente al foglio scozzese, si dipartono raggi luminosi. Il disegno scozzese, n. D 3099, acquistato dal museo nel 1881, di dimensioni pressoché identiche e anch'esso databile verso il 1620<sup>39</sup> rappresenta la stessa composizione, compresa nel medesimo taglio compositivo ellittico, ma con il Cristo rovesciato rispetto a quello dello schizzo del Correr. Dalla ferita al costato del Cristo di Edimburgo inoltre pare fuoriuscire del sangue, anche se la tecnica a tratti incrociati dell'artista non consente di individuare il fiotto con grande precisione.

Ritornando al nostro territorio va inoltre ricordato un inedito dipinto di non grande qualità conservato nella chiesa parrocchiale di San Giorgio a Bagolino, in cui è raffigurata semplicemente la sola figura del Cristo nel calice entro una cornice paesistica. Il volto del Cristo non presenta in questo caso traccia di sofferenza alcuna, come d'altro canto dalle piccole ferite alle mani piegate verso il basso e dal costato non fuoriesce alcuna stilla di sangue. Difficile rimane la datazione di un'opera siffatta; se lo schema è effettivamente desunto da prototipi cinque-seicenteschi, la tela stilisticamente potrebbe essere anche prodotto posteriore, legato ad una

devozione sacramentale ritardataria o lavoro precedente, visibilmente pasticciato e ritoccato. Non va comunque dimenticato che in territorio bresciano é comunque nota una xilografia cinquecentesca, che può aver fornito più di uno spunto per le tele sopra citate; si tratta di un legno riprodotto in un saggio di Monsignor Paolo Guerrini<sup>40</sup>, che raffigura il Cristo con le consuete braccia abbassate, coronato di spine, ma vivo e affatto sofferente, adorato da due angeli inginocchiati, entro un baldacchino aperto con le tende che inquadrano la scena a mo' di quinta teatrale, che ricorda non a caso i "paradisi" coi quali veniva trasportato il viatico ai sofferenti nei secoli passati e che talvolta si ritrovano nelle soffitte delle chiese. La xilografia è inoltre corredata da una scritta in carattere stampatello maiuscolo SIA LAUDATO IL S.MO SACRAM.TO.

Come detto infine, tale iconografia si é prestata alla decorazione di svariati manufatti liturgici (paci, stendardi, tabernacoli eucaristici...); nel nostro contesto va ricordata una porticina in noce intagliato databile alla metà del Cinquecento, conservata nella chiesa parrocchiale di Sarezzo, recentemente esposta ad una mostra d'arte sacra bresciana, con il Cristo uscente dal calice velato con le braccia alzate<sup>41</sup>.

Una veloce menzione merita infine anche l'unico dipinto "bresciano" raffigurante *Il Torchio Mistico*; sto parlando del quadro, che pur proveniendo dalla chiesa dei Morti di Gandino è oggi conservato in una sala del Municipio di Remedello<sup>42</sup>. Questa particolare iconografia, con il Cristo, che pigia l'uva, compresso entro un torchio azionato da Dio Padre, mentre la Vergine Addolorata a braccia conserte con la spada piantata nel petto è seduta accanto al tino, è la visualizzazione allegorica di un celebre passo del profeta Isaia "*torcular calcavi solus et de/ gentibus non est mecum*", (Isaia, 63, 3) e trovò grande diffusione in tutta Europa, ma in particolar modo nei paesi germanici e francofoni. In Italia, si conoscono a tutt'oggi una decina circa di tali figurazioni sparse per tutta la penisola ed è possibile ipotizzare che la diffusione di questo soggetto seguì grosso modo due canali di ricezione differenti: uno, legato al pensiero e alla cultura agostiniana, che portò all'elaborazione di immagini particolarmente dotte ed elaborate (ad esempio l'affresco di scuola bergognoniana nella chiesa di Santa Maria Incoronata a Milano, il dipinto di Chiaveghino in Sant'Agostino a Cremona, il quadro di Marco Pino conservato nella Pinacoteca Vaticana a Roma), e un altro invece, più sotterraneo e meno conosciuto, in cui la tematica è declinata in parlata provinciale, mediante l'adozione di formulazioni semplificate dello stesso soggetto, per una devozionalità più popolare ed immediatamente fruibile (i quadri a Matelica, Montecastrilli, Capriate del Pesce ecc.).

Il dipinto bresciano si inserisce a buon diritto in questa seconda schematizzazione e deriva come molti altri sparsi in tutto il territorio europeo dal cosiddetto modello-Baralle, ovverosia da una tela della chiesa di Baralle a Pas-de Calais, distrutta durante la seconda guerra mondiale, e diffusa per via incisoria da una stampa di Hieronymus Wierix<sup>43</sup>. Va comunque rimarcato che la stampa del Wierix è in parte variata dal pittore remedellese, anche se rispettata nel suo impianto fondamentale. Infatti i cambiamenti, oltre ad una composizione più spiccatamente orizzontale, considerate il formato del dipinto, consistono in due piccoli angeli in volo al posto dei loro rispettivi seduti a raccogliere il mosto-sangue che esce dal tino, e

nella presenza di San Giovanni Evangelista, che rovescia nello stesso tino un cesto ricolmo di grappoli. Alle spalle di quest'ultimo compaiono inoltre San Pietro, anch'egli munito di cesto, ed altri personaggi di cui si intravedono solo le teste, probabilmente gli altri apostoli. Sullo sfondo della composizione infine sono raffigurate, su una collina, alcune figurine di lavoratori che incontrano una terza persona che si fa loro incontro. La tela è probabilmente da assegnarsi ad un pittore bresciano o cremonese dei primi decenni del secolo, non di grande spessore qualitativo<sup>44</sup>.

**Angelo Loda**

## NOTE

<sup>1</sup> Rimando per una trattazione sulla diffusione di queste tematiche sull'intero territorio italiano alla mia tesi di dottorato di ricerca *Il Sangue del Redentore: testimonianze figurative eucaristico-sacramentali in territorio italiano*, discussa presso l'Università Cattolica di Milano nell'anno 1999. Sull'arte eucaristica bresciana oltre ai vari rimandi bibliografici delle note successive vedasi anche G. VEZZOLI, *I capolavori eucaristici a Brescia e nel bresciano*, in *Il Velo della presenza. Rassegna d'arte eucaristica bresciana*, 1952, pp. 7-13.

<sup>2</sup> Ricordiamo ad esempio l'incisione, di maestro fiorentino della fine del Quattrocento che correda il *Tractato della humilta* di Girolamo Savonarola edito a Firenze verso il 1492 circa da Bartolomeo dei Libri e che compare poi sul frontespizio di molte edizioni del *De Imitatione Christi* di Tommaso da Kempis o quella in pratica quasi simile presente nello *Specchio di vera Penitentia* di Jacopo Passavanti stampato sempre a Firenze nel 1495 ancora da Bartolomeo dei Libri (cfr. in proposito G. GRUYER, *Les illustrations des écrits de Jerome Savonarola, publiés en Italie au XV et XVI siècle et les paroles de Savonarola sur l'art*, Paris, 1879, pp. 50 e 53; D. FAVA, *I libri italiani a stampa del sec. XV con figure della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, Milano, 1936, p. 58; C. E. RAVA, *L'arte dell'illustrazione nel libro Italiano del Rinascimento*, Milano, 1945, pp. 54-55; M. E. COPE, *The venetian chapel of the Sacrament in the sixteenth century: a study in the iconography of the early Counter-Reformation*, New York, 1979, pp. 68-69; M. CALÍ, *Da Michelangelo all'Escurial. Momenti del dibattito religioso nell'arte del Cinquecento*, Torino, 1980, pp. 134-135 e 152; M. CALÍ, *La "religione" di Lorenzo Lotto*, in *Lorenzo Lotto. Atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita*, Asolo, 1980, Treviso, 1981, pp. 246-248; F. CORTESI BOSCO, *Lorenzo Lotto dal politico di Ponteranica alla commissione della Santa Lucia di Jesi*, in *Omaggio a Lorenzo Lotto*, atti del convegno Jesi-Mogliano 4-6/12/1980, in "Notizie da Palazzo Albani", a. XIII, 1984, n. 1, pp. 74-75; T. VERDON, *Il significato delle xilografie savonaroliane nel contesto problematico di "Cristianesimo e Rinascimento"*, in *Immagini e azione riformatrice: le xilografie degli incunaboli savonaroliani nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, catalogo della mostra, Firenze, 1985, p. 9; M. G. CIARDI DUPRE DAL POGGETTO, *Analisi stilistica, ipotesi attributive e storiche a proposito delle xilografie degli incunaboli savonaroliani*, ibidem, p. 13; E. TURELLI, scheda, ibidem, pp. 87-89; L. MAGNANI, *Caterina da Genova: immagini, visioni, raffigurazioni*, in "Quaderni Franzoniani", a. II, luglio-dicembre 1989, n. 2, p. 71; T. VERDON, *Imago Pietatis and Good Friday Liturgy*, in *World Art. Themes of Unity in diversity*, acts of the XXVIth International Congress of the History of Art, Pennsylvania State-London, 1989, vol. III, pp. 630-631; T. VERDON, *Quid tum ? Reflections on the historiography of "400 sculpture, in Verrocchio and Late Quattrocento Italian Sculpture*, atti del convegno, Firenze, 1992, p. 383; T. VERDON, *Il "Pane vivo": la teologia, le immagini, il percorso*, in *Panis vivus. Arredi e testimonianze figurative*, catalogo della mostra, Siena, 1994, pp. 32-33; T. VERDON, *Il Mistero dell'Eucaristia nell'arte dalla Controriforma al Settecento, in Mistero e immagine L'Eucaristia nell'arte dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra, Bologna 1997, p. 43). Più in là negli anni vanno citati i bulini di Nicoletto da Modena e di Antonie e Hieronymus Wierix, quest'ultimi su disegno di Maarten de Vos, l'incisione di Martino Rota, che interpreta in senso eucaristico il Redentore alla colonna michelangiolesco e che fu sicuramente presa a modello per molti dipinti di età controriformata, in particolare modo nell'Italia meridionale, e una stampa di Battista Fontana, artista della seconda metà del sedicesimo secolo nativo di Ala ma attivo durante tutta la sua vita in Austria (cfr. sul bulino di Nicoletto A.M. HIND, *Early Italian engraving. A critical catalogue with complete reproduction of all the prints described*, London, 1948, vol. VI, tav. 680 e vol. V, p. 130 e E.M. VETTER, *Die Kupferstiche zur Psalmodia Eucaristica des Melchior Prieto von 1622*, Munster, 1972, p. 325, sulle incisioni dei Wierix vedi M. MAUQUOY-HENDRICKX, *Les estampes des Wierix xon-*

*servées au cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier*, Bruxelles, 1988, vol. I, p. 101, nn. 577-578; C. SCHUCKMAN, *Hollstein's Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700*, vol. XLIV, *Maarten De Vos*, Rotterdam, 1996, p. 160, vol. XLV, 1995, p. 239, figg. 714-715, per quella di Rota cfr. H. ZERNER, *Italian artists of the sixteenth century. School of Fontainebleau*, in *The Illustrated Bartsch*, New York, 1979, vol. XXXIII, p. 21, n. 13 e per l'acquaforte di Fontana vedi P. ZANI, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*, Parma, 1821, vol. VII, parte IIa, p. 263; H. ZERNER, *Italian Artist of the Sixteenth century*, in *The Illustrated Bartsch*, New York, 1979, vol. XXXII, p. 334).

<sup>3</sup> Cfr. S. GUERRINI, *Il patrimonio artistico, in Pezzaze nella storia e nell'arte: dalle origini al 1529, gli statuti*, Pezzaze, 1995, pp. 212 e 267. Lo studioso assegna l'affresco a Paolo da Caylina il Vecchio, ipotesi ancor tutta da meditare.

<sup>4</sup> Su quest'opera si vedano in particolare: G. GOMBOSI, *Moretto da Brescia*, Basel, 1943, p. 98; P. G. TOSCANO, *Il pensiero cristiano nell'arte*, Bergamo, 1960, vol. II, pp. 533-534; L. ANELLI, *La chiesa dei santi Nazaro e Celso*, Brescia, 1977, p. 42; M. E. COPE, 1979, pp. 69-70; V. GUAZZONI, *Moretto Il tema sacro*, Brescia, 1981, p. 51; F. CORTESI BOSCO, 1984, p. 72; V. GUAZZONI, *Contenuto ed espressione devozionale nella pittura del Moretto*, in *I musei bresciani. Storia ed uso didattico*, Brescia, 1985, p. 166; P. V. BEGNI REDONA, *Alessandro Bonvicino Il Moretto da Brescia*, Brescia, 1988, pp. 374-376 (con ulteriore bibliografia precedente); B. BOUCHER, *The sculpture of Jacopo Sansovino*, New Haven-London, 1991, p. 69; P. V. BEGNI REDONA, *Pitture e sculture in San Nazaro e Celso*, in *La collegiata insigne dei SS. Nazaro e Celso in Brescia*, Brescia, 1992, pp. 113-115.

<sup>5</sup> Questo passo in un certo senso corredda anche un'immagine sacramentale alquanto celebre per la sua singolarità, ovvero sia il curioso dipinto di Quirizio da Murano, oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, in cui Cristo in trono offre ad una clarissa inginocchiata la particola eucaristica traendola direttamente dal suo costato sanguinante (cfr. ad esempio A. BERNAREGGI, *L'iconografia del Cuore di Gesù*, in "Arte Cristiana", luglio-agosto, 1920, p. 136; D. L. GOUGAUD, *Avant le Coeur Eucharistique; la plaie du côté et l'Eucharistie*, in "La vie et les arts liturgiques", febbraio 1924, p. 160; D. L. GOUGAUD, *Dévotions et pratiques ascétiques du moyen âge*, Paris, 1925, (trad. inglese, London, 1927) pp. 103-107; S. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia, Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma, 1955, p. 148, n. 161; M. HUBNER, "Mantuae Sanguis Preciosus", in "Wallraf-Richartz Jahrbuch", 1963, vol. 25, p. 140; S. SINDING LARSEN, *Christ in the council hall. Studies in the religious iconography of the Venetian Republic*, Roma, 1974, p. 103; C. W. BYNUM, *The body of Christ in the Later Middle Ages: a reply to Leo Steinberg*, in "Renaissance Quarterly", vol. 39, autunno 1986, n. 3, p. 427; D. RIGAU, *Le sang du Rédempteur*, in *Le pressoir mystique*, actes du colloque de Recloses, Paris, 1990, p. 59; L. STEINBERG, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Chicago, 1996, IIa ed., pp. 369-372). Accanto al Redentore infatti un angelo regge un'iscrizione con il seguente passo *Venite vos amici mei a me tantum dilecti carnemque meam comedite*, mentre un altro a sua volta ne regge un'altra su cui è riportato *Venite dilectissimi mei in cellulam vinariam sanguinique meo inebriate vos*. Entrambi questi versetti sono libere interpretazioni desunte dal Cantico dei cantici salomonico, rielaborate secondo le interpretazioni agostiniane e bonaventuriane e forse da collegarsi, come suggerì molti anni fa il Gougaud alle visioni di alcune sante mistiche. Ricordiamo inoltre che una trascrizione errata del passo biblico compare anche in un dipinto seicentesco raffigurante il *Torchio Mistico* conservato nella Parrocchiale di Capriate del Pesce (su di esso vedasi A. LODA, *Un torchio mistico nel Varesotto*, in "Tracce", a. XVII, n. 13, luglio-agosto 1997, pp. 15-18) ad ulteriore riprova dell'interpretazione sacramentale del versetto in questione, legato all'effusio sanguinis. Mi sia consentito inoltre proporre un arduo accostamento, quanto almeno alle coordinate spaziali, fra il dipinto di Quirizio e una miniatura boema databile verso il 1460 circa, compresa in un antifonario conservato nella Biblioteca di Viden (cfr. una riproduzione in J. KRASA, *Knizná Malířství, in Pozdne gotické umění v Čechách 1471-1526*, Praha, 1978, p. 410) raffigurante il Cristo in piedi davanti ad un altare mentre sta comunicando un monaco inginocchiato, con un'ostia che si è appena tolto dal costato sanguinante, che indica con la mano sinistra.

<sup>6</sup> Cfr. per il dipinto di Flero P. V. BEGNI REDONA, 1988, p. 376.

<sup>7</sup> Sul dipinto cfr. G. FUSARI, *Il Cristo glorioso*, in "La Pieve", a. XIV, marzo 1985, n. 3, p. 23; L. ANELLI, *Moretteschi bresciani del secondo Cinquecento e del Seicento: da Luca Mombello a Tommaso Bona*, in "Civiltà Bresciana", a. I, gennaio 1992, n. 1, p. 43; T. CASANOVA, *Le sante di luglio e l'altare del comune*, in "L'Araldo di Quinzano", a. V, luglio 1997, n. 44, p. 9; B. MESSALI, *I vèrs del pastur*, Poncarale, s.d., pp. 42-47.

<sup>8</sup> Che in tutti questi dipinti la connotazione eucaristica sia "sostanziale" ed "essenziale", lo si può notare per confronto con un quadro conservato nella canonica di Marone, dalla strutturazione compositiva analoga -il Cristo in piedi reggicroce attorniato da angeli con le arma Christi- attribuito a Pietro Marone (cfr. P.V. BEGNI REDONA, *La pittura manieristica, in Storia di Brescia*, vol. III, Brescia, 1964, p. 575) e poi ricondotto a Pietro Maria Bagnatore da Fiorella Frisoni, che ringrazio per la segnalazione, in cui non vi sono attributi eucaristici a connotarlo -né alcun zampillio di sangue, né la presenza del calice-.

<sup>9</sup> Cfr. Galerie Alain Berger, *Dessins Anciens*, Paris, 20 maggio-10 giugno 1992 e A. LODA, *Un quadro e un disegno per il manierismo bresciano*, in "Civiltà Bresciana", a. VII, marzo 1998, n. 1, p. 66 nota 12. Il foglio misurava cm. 29,7x26 ed era condotto a penna con rialzi a biacca.

<sup>10</sup> Cfr. S. GUERRINI, scheda in *La pittura del '500 in Valrompia*, catalogo della mostra, Villa Carcina, 1988, Brescia, pp. 142-143 (con bibliografia precedente).

<sup>11</sup> Cfr. L. ANELLI, *Grazio Cossali pittore orceano*, Orzinuovi, 1978, n. 66, tav. LXXII, pp. 191-192 (con bibliografia

fia precedente).

<sup>12</sup> Vedine una discreta riproduzione in S. BONA, *Basilica dei Santi Faustino e Giovita*, Brescia, 1988, p. 23.

<sup>13</sup> Cfr. A. MORASSI, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*, Brescia, Roma, 1939, p. 208 ripreso pari pari da A. FAPPANI, *I Santi Faustino e Giovita*, Brescia, 1985, p. 95.

<sup>14</sup> Cfr. in particolare U. RUGGERI, *Disegni lombardi secenteschi dell'Accademia Carrara di Bergamo*, Bergamo, 1972, tav. 17; E. DE PASCALE, scheda, in *I grandi disegni italiani dell'Accademia Carrara in Bergamo*, Milano, 1985, n. 35.

<sup>15</sup> Vedine una riproduzione in U. RUGGERI, *Corpus Graphicum Bergomense. Disegni inediti di collezioni bergamasche. I collezioni private*, Bergamo, 1969, p. 12, tav. 228.

<sup>16</sup> Cfr. A. NOVA, *Girolamo Romanino*, Torino, 1994, p. 358 n. 35. Purtroppo Nova nel segnalare l'opera non solo non la riproduceva, ma non riportava la bibliografia ad essa relativa, ragion per cui non ho potuto rintracciare alcuna riproduzione fotografica, di un'opera al momento dispersa. La strutturazione iconografica dell'opera non doveva comunque molto discostarsi da quella che riscontriamo in una tela di Orazio De' Ferrari conservata nella chiesa di Sant'Amrogio a Varazze (cfr. una riproduzione in F. R. PESENTI, *La pittura in Liguria. Artisti del primo Seicento*, Genova, 1986, tav. 401 e P. DONATI, *Orazio De' Ferrari*, Genova, 1997, pp. 143-144), in cui il Redentore preme il proprio costato per lasciar uscire un fiotto di sangue, raccolto in un calice retto da San Gregorio Magno.

<sup>17</sup> Cfr. sull'opera G. COLOMBI, *Soncino guida all'arte e ai monumenti*, Brescia, 1975, p. 35; E. ROSSI, *Conoscere Soncino*, Soncino, 1989, p. 69; M. MARUBBI, scheda, in *Soncino. Catalogo dei dipinti mobili*, Soresina, 1990, pp. 143-145.

<sup>18</sup> Cfr. L. ANELLI, *Nota per la lettura dei capolavori d'arte e per la conoscenza degli artisti che operarono nella Parrocchiale di Rovato*, in *San Carlo Borromeo a Rovato*, Bornato, 1980, pp. 210-211.

<sup>19</sup> Cfr. H. CASPARY, *Das Sakramentstabernakel in Italien bis zum Konzil von Trient*, tesi di laurea Università di Monaco di Baviera, a.a. 1964; H. CASPARY, *Tabernacoli quattrocenteschi meno noti*, in "Antichità viva", vol. II, 1963, n. 7, pp. 39-47; H. CASPARY, *Ancora sui tabernacoli eucaristici del Quattrocento*, in "Antichità viva", vol. III, 1964, n. 5, pp. 26-35; H. CASPARY, *Kult und Aufbewahrung der Eucharistie in Italien vor dem Tridentinum*, in "Archiv für Liturgiewissenschaft", 1965, n. 9, pp. 101-130; U. MIDDELDORF, *Un rame inciso nel Quattrocento*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, Roma, 1962, vol. II, pp. 277-281 (ristampato in *Raccolta di scritti di Ulrich Middeldorf*, Firenze, 1980, vol. II, pp. 275 sgg.); F. NEGRI ARNOLDI, *Tabernacoli, fonti battesimali ed altari*, in *Il Quattrocento a Viterbo*, catalogo della mostra, Viterbo, 1983, Roma, pp. 341-344; le voci *Tabernacolo* e *Sportello di tabernacolo*, in *Suppellettile ecclesiastica I*, a cura di B. MONTEVECCHI e S. VASCO ROCCA, Firenze, 1988, pp. 84-89 e A. PADOA RIZZO, *Luca Della Robbia e Verrocchio. Un nuovo documento e una nuova interpretazione iconografica del tabernacolo di Peretola*, in "Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz", a. XXXVIII, 1994, n. 1, pp. 49-67.

<sup>20</sup> Sui due affreschi in questione cfr. L. ANELLI, 1978, pp. 187-188 e 203-204, e recentemente le chiarificatrici indicazioni fornite da B. FABJAN, *Arte e pietà nella prima chiesa dei Padri della Pace*, in *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, catalogo della mostra, Roma, Milano, 1995, pp. 200-203. È probabile che il ciclo di San Gaetano preceda quello delle Grazie, che sappiamo di certo venne affrescato dopo il 1617. Quanto a derivazioni da stampe con il tema della *fons vitae* strettamente collegato alla Grazia dispensatrice di salvezza, ricordo inoltre che una celebre incisione di Pietro Baltens su disegno di Hieronymus Wierix e Maarten De Vos (cfr. B. KNIPPING, *De iconografie van de contra-reformatie in de Nederlanden*, Hilversum, 1939-40, vol. II, p. 283; M. B. WADELL, *Fons pietatis. Eine ikonographische Studie*, Goteborg, 1969, pp. 71 e 122; F. PICCIRILLO, *La Fonte della Grazia*, in *Roma 1300-1875. L'arte degli Anni Santi*, catalogo della mostra, Roma, 1984-85, Milano, 1984, p. 299), che è stata più volte replicata su tela, venne anche occasionalmente presa a modello per un arazzo di manifattura svizzera (Basilea ?), passato nel settembre del 1980 presso l'antiquario Mayorcas di Londra, in cui però il motivo della fons pietatis verso cui si dirigono infermi e malati che era posto sullo sfondo nell'incisione olandese qui è collocato in primo piano accanto alla figura della Grazia-ecclesia che incorona il Cristo-bambino.

<sup>21</sup> Ricordiamo inoltre che sulle pareti della navata centrale compare un riquadro con la *Navis Institoris* anch'esso desunto dall'incisione entro il *Pancarpium marianum*. Sull'intero programma iconografico che si dipana sulla navata e sulle volte della basilica mariana delle Grazie manca a tutt'oggi un saggio chiarificatore; dobbiamo ancora affidarci alla descrizione alquanto accurata presente nella guida manoscritta ottocentesca di Luigi Olivares (cfr. F. MURACHELLI, *Una ottocentesca guida inedita della chiesa maggiore delle Grazie*, in *Studi in onore di Luigi Fossati*, Brescia, 1974, p. 191 per l'altare dell'Immacolata). Una modesta illustrazione della volta in questione è in F. MURACHELLI, *Basilica-Santuario S. Maria delle Grazie in Brescia*, Brescia, 1961, tav. f.t.

<sup>22</sup> Se ne veda la riproduzione in E. M. VETTER, recensione al volume di Wadell, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", vol. 33, n. 3, 1970, p. 247. Vorrei ricordare a questo proposito un interessante passo delle Lettere scritte da Santa Caterina da Siena, della quale è ben nota la sfrenata passione per il sangue di Cristo, in cui vengono correlati i temi dell'*arbor vitae* e della rigenerazione per i meriti del sacro sangue: "*Arbori sterili e infruttuosi senza neuno frutto col prezioso sangue suo siamo innestati nell'arbore della vita*" (cfr. S. CATERINA DA SIENA, *Le Lettere*, ed. Firenze, 1939, vol. II, p. 23).

<sup>23</sup> Cfr. S. SEBASTIÁN, *Influencia de Bartolomeo da Brescia*, in "Churubusco", 1977, p. 159; S. SEBASTIÁN, *Contra-*

*reforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, 1981, pp. 150-152. Va inoltre ricordato che anche dipinti italiani quali il celebre quadro attribuito a Gerolamo Imparato, databile all'inizio del diciassettesimo secolo e conservato nella chiesa di sant'Elia profeta a Sant'Elia a Pianisi (Campobasso) (su di esso vedasi S. PAPALDO, *Simbologie battesimali controriformate: l'Allegoria di Sant'Elia a Pianisi*, in "Prospettiva", 1989-90, nn. 57-60, pp. 131-138 (con bibliografia precedente); P. SCARAMELLA, *I santolilli. Culto dell'infanzia e santità infantile a Napoli alla fine del XVIII secolo*, Roma, 1997, pp. 131-132. Leone De Castris ha recentemente avvicinato iconograficamente a questo dipinto due quadri napoletani d'inizio Seicento: uno, attribuendolo a Curzio de Giorgio alla chiesa di Gesù delle Monache, l'altro, d'autore ignoto, ma vicino a Giulio Dell'Oca, datato 1604, in un locale del convitto partenopeo Vittorio Emanuele (cfr. PL. LEONE DE CASTRIS, *Marco Pino: il ventennio oscuro*, in "Bollettino d'Arte", serie VIa, a. LXXIX, 1994, nn. 84-85, p. 85, nota 41) possono essere derivati da questa stampa o da testimonianze grafiche affini quali una stampa settecentesca uscita dalla bottega dei Remondini, a bulino ed acquaforte (mm. 328x453), compresa all'interno di una serie di incisioni sciolte a soggetto religioso (cfr. A. WECKWERTH, *Einiges zu der Darstellung des "Reben-Christus"*, in "Raggi", vol. VIII, 1968, n. 1, pp. 21-22; C. BARBOLAN, *Aspetti della vita di pietà nella chiesa veronese del Settecento*, Verona, 1987, p. 74 (entrambi gli studiosi la riportano come se fosse "anonima"); C.A. ZOTTI MINICI, *Le stampe popolari dei Remondini*, Vicenza, 1994, n. 1037, p. 453) o quella probabilmente di fine Cinquecento, conservata sciolta presso la Galleria Estense di Modena, insieme ad altre sei inerenti i rimanenti sacramenti, esemplata dall'edizione veneziana di Andrea Muschio del 1585 dei decreti conciliari (su cui vedasi M. GOLDONI, scheda in *I legni incisi della Galleria Estense. Quattro secoli di stampa nell'Italia Settentrionale*, catalogo della mostra, Modena, 1986, pp. 110-111 e tav. 42).

<sup>24</sup> Mi permetto di rimandare per la bibliografia in merito a tale iconografia e per considerazioni più approfondite ad A. LODA 1999, pp. 184-231 (con bibliografia relativa).

<sup>25</sup> Sull'affresco bresciano cfr. L. ANELLI, *Una chiesa rinnovata "alla maniera moderna": la trasformazione settecentesca di San Giuseppe*, in *Brescia pittorica 1700-1760: l'immagine del sacro*, catalogo della mostra, Brescia, 1981, p. 193 dove il soggetto è malamente interpretato come *L'adorazione degli strumenti della Passione* e R. PRESTINI, *La chiesa e il convento in cinque secoli di storia*, in *La chiesa e il convento di San Giuseppe in Brescia*, Brescia, 1989, p. 76 (senza ulteriori commenti). Sulla stampa düreriana basti rimandare a U. WESTFEHLING, *Die Messe Gregors des Grossen. Vision-Kunst-Realität*, catalogo della mostra, Köln, 1982, pp. 67-68 (con bibliografia relativa). Non vedo invece come possa essere classificata come Messa di San Gregorio la tela di collezione privata bresciana recentemente esposta alla mostra su *La Pittura del Seicento in Valtrompia* e firmata da Domenico Venturelli (cfr. la scheda del catalogo di P.V. BEGNI REDONA, Brescia, 1994, pp. 216-217), che non è altro che una pura e semplice raffigurazione di una consacrazione eucaristica.

<sup>26</sup> Cfr. M.E. COPE, 1979, pp. 233-234; V. GUAZZONI, 1981, pp. 24-25 e successivamente V. GUAZZONI, *Pittori della realtà ed esperienze del sacro*, in *La Lombardia spagnola*, Milano, 1984, p. 159; V. GUAZZONI, *Temi religiosi e contenuti devozionali*, in *Pittura del Cinquecento a Brescia*, Milano, 1986, p. 25; V. GUAZZONI, *Il Romanino e il Moretto nella chiesa di San Giovanni Evangelista*, in *La chiesa e la comunità di S. Giovanni Evangelista*, Brescia, 1990, p. 52. La tesi di Guazzoni venne accolta da A. NOVA, 1994, pp. 244-245, mentre Begni Redona parla ancora genericamente di *Miracolo eucaristico* in generale (cfr. P. V. BEGNI REDONA, 1988, p. 142), come in precedenza Nicodemi (cfr. G. NICODEMI, *Gerolamo Romanino*, Brescia, 1925, pp. 94-95), Morassi (cfr. A. MORASSI, 1939, pp. 318-319), Panazza e Boselli (cfr. G. PANAZZA-C. BOSELLI, *Pittura in Brescia dal Duecento all'Ottocento*, catalogo della mostra, Brescia, 1946, pp. 43-44 e G. PANAZZA, *Mostra di Gerolamo Romanino*, catalogo della mostra, Brescia, 1965, p. 65) e Testori (cfr. G. TESTORI, *Romanino e Moretto alla cappella del Sacramento*, Brescia, 1975, tav. f.t.) Salvetti di *Disputa del Sacramento* (cfr. L. SALVETTI, *Guida alla chiesa di San Giovanni in Brescia*, Brescia, 1976, s.p.). Va rammentato inoltre che Guazzoni ricorda un'altra probabile Messa di San Gregorio bresciana purtroppo perduta e segnalata dal Faino, nella sua guida seicentesca, nella chiesa bresciana di San Barnaba (cfr. V. GUAZZONI, 1984, p. 195 e B. FAINO, *Catalogo delle chiese di Brescia*, mss. E.I.10 e E.VII.6 della Biblioteca Queriniana, Brescia, c. 1630-1669, editi a cura di C. BOSELLI, Brescia, 1961, p. 82 "*Alla Capiletta p° à man destra nell'entrare in chiesa l'Imagine di Christo passo secondo lo vidde S. Gregorio Immagine [mto] anticha, et miracolosa dipinto*"). E' probabile comunque, stante la descrizione del periegeta seicentesco, che si tratti di una semplice *imago pietatis*. In merito al rapporto fra san Gregorio Magno e la passione-redenzione del Cristo mette conto ricordare un quanto mai inusuale dipinto conservato nella parrocchiale di Temù (cfr. G. FERRI PICCALUCA - G. SIGNOROTTO, *L'immagine del suffragio*, in "Storia dell'arte", 1983, p. 248, tav. 13; E. BRESSAN - E. TOGNALI - W. BELOTTI - A. MAJO, *Temù un paese una storia*, Milano, 1987, p. 61) in cui compaiono in basso le anime purganti in preghiera avvolte dalle fiamme, al centro San Gregorio, con altri santi e al di sopra il Cristo morto depresso nel sepolcro e compianto da Maria, San Giovanni Evangelista e la Maddalena. Accanto al pontefice è raffigurato un angelo in volo, vero e proprio trait d'union teatrale della scena, che indica, rivolgendo lo sguardo al fedele, con la mano sinistra le anime fra le fiamme, mentre con la destra la figura del Cristo morto a sottolineare platealmente il rapporto fra i meriti di quest'ultimo e la relativa salvezza delle anime in purgatorio, lucrabile inoltre per l'intercessione dei santi, e in particolar modo chiaramente di San Gregorio.

<sup>27</sup> Cfr. per l'esegesi filologico-testuale delle iscrizioni presenti in alcune *imago pietatis* bergamasche cfr. C. CIOCIOLA, "Visibile parlare", in "Rivista di letteratura italiana", vol. VII, 1989, n. 1, pp. 16-18.

<sup>28</sup> Cfr. la riproduzione in *Bovegno di Valle Trompia. Fonti per una storia*, Bovegno, 1985, tav. IX.

<sup>29</sup> Vedine una purtroppo modesta riproduzione in V. VOLTA, *Antichi borghi e chiese delle Pertiche, in Le Pertiche di Valle Sabbia. Civiltà e arte*, Brescia, 1987, p. 127.

<sup>30</sup> Cfr. A. BERTOLINI, *Guida alle chiese e alle opere della Val del Grigna*, Esine, 1973, p. 24; G. FERRI PICCALUGA, *Le radici iconografiche della Via Crucis seicentesca in territorio bresciano: immagini, antropologia, storia*, in *Il confine del nord. Microstoria in Vallecamonica*, Boario Terme, 1989, p. 172; F. MAZZINI, *La chiesa di Santa Maria Assunta a Esine*, Bergamo, 1989, pp. 153-154. Già in territorio bergamasco, ma in una valle confinante alla Valcamonica, rammentiamo l'*imago pietatis* gregoriana della chiesa parrocchiale di Vilminore di Scalve, in cui la preghiera gregoriana si svolge a mo' di rotolo sulla fronte del sarcofago (su di essa vedasi una purtroppo alquanto minuscola riproduzione in G. S. PEDERSOLI - M. RICARDI, *Guida di Val Camonica e valli confluenti*, Gianico, 1998, p. 883).

<sup>31</sup> Su di esso cfr. F. MAZZINI, 1989, p. 45; D. RIGAUX, 1990, pp. 62-63.

<sup>32</sup> Cfr. S. GUERRINI, scheda in *Pittura del '500 in Valtrompia*, 1988, pp. 152-153 (con bibliografia precedente). Un'altra meditazione sul corpo del Cristo morto dal forte sapore "eucaristico" (che in arte bizantina viene detta *melismos*) è quella dipinta dal veneziano Parrasio Micheli per la chiesa di San Giuseppe di Castello a Venezia, datata 1573, in cui il corpo del Redentore è riverso sulla pietra tombale adorato dal committente a braccia conserte e due angeli in volo mostrano al fedele il calice della passione, collocato giustappunto sopra la figura del Cristo (una riproduzione in M. TAMASSIA, *Collezioni d'arte tra Ottocento e Novecento. Jacquier fotografi a Firenze 1870-1935*, Napoli, 1995, p. 41). Un'innegabile valenza eucaristica è presente infine in alcune *Meditazioni sul Cristo morto* del fiorentino Alessandro Allori, in cui accanto al Corpo del Cristo compianto dalla Vergine o da angeli, compaiono la mensa d'altare su cui è posto il calice o il solo calice appoggiato simbolicamente sulla sporgenza del sepolcro (cfr. le annotazioni di S. LECCHINI GIOVANNONI, *Il corpus Christi e la mensa dell'altare in alcuni dipinti fiorentini del '500*, in *Altari e committenza. Episodi a Firenze nell'età della Controriforma*, a cura di C. DE BENEDICTIS, Firenze, 1996, pp. 29-36; T. VERDON, *Il Mistero dell'Eucaristia nell'arte dalla Controriforma al Settecento*, in *Mistero e immagine. L'Eucaristia nell'arte dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra, Bologna, 1997, pp. 45-46). Va infine ricordato a questo proposito anche l'arazzo, detto *Parato di Clemente VIII*, intessuto da Guasparri di Bartolomeo Papini, con il Cristo morto adagiato su cuscini da parte di due angeli, dietro ad un altare, al centro del quale è posto il calice (cfr. F. MANCINELLI, scheda, in "Monumenti Musei e Gallerie Pontificie. Bollettino", 1983, n. IV, pp. 262-263).

<sup>33</sup> Rimando per una trattazione più dettagliata di questa variante iconografica a A. LODA, 1999, pp. 245-264.

<sup>34</sup> Eccezione fatta, per l'arte "bizantina", conosco tre soli casi di *Cristo passo nel calice* non "italiano"; si tratta di un rilievo eseguito da Domingo De Aguilar El Mozo per il retablo di San Giovanni Evangelista nella chiesa del convento di Santa Clara a Toledo (cfr. F. MARIAS, *Pittura toledana segunda mitad s. XVI*, in "Archivo Espanol de Arte", 1983, n. 261, fig. 2), in cui Cristo, all'interno di un'aureola nebulosa, è compreso fino ai fianchi in un grosso calice dorato ed è raffigurato vivo con le mani in preghiera, di un'incisione di Hieronymus Wierix, databile alla fine del Cinquecento con il Cristo a braccia alzate che emerge dal calice quasi all'altezza delle ginocchia, dietro al quale sono raffigurate le arma Christi (cfr. M. MAUQUOY-HENDRICKX, 1988, vol. I, pp. 102-103, n. 584; J. CLIFTON, *The Body of Christ in the art of Europe and New Spain 1150-1800*, catalogo della mostra, Houston, 1997-98, Munich-New York, n. 57, p. 126) -all'incisione è inoltre aggiunta una scritta tratta dai Sermoni di San Bernardo di Chiaravalle "Super omnia reddidit, amabilem te mihi, IESU/ bone, calix, quem bibisti" - e di un'altra piccola stampa dello stesso Wierix (cfr. M. MAUQUOY-HENDRICKX, 1988, p. 103, n. 584bis), un piccolo ovale con il Cristo a braccia abbassate nel calice circondato da una gloria di cherubini volanti.

<sup>35</sup> Il quadro, già ricordato velocemente in A. LODA, 1998, p. 68 nota 17, mi è stato cortesemente segnalato da Emanuela Montagnoli Vertua, che lo ha restaurato una decina d'anni fa. Va segnalato inoltre che nella stessa chiesetta di Vesio il paliotto ligneo che è posto sulla fronte dell'altare presenta un grossolano intaglio di gusto popolare, databile all'inizio del Seicento, raffigurante entro racemi floreali dorati un piccolo Cristo passo barbuto fuoriuscente da un calice, con le mani curiosamente appoggiate ai fianchi, con due angiolotti svolazzanti accanto a sé.

<sup>36</sup> Per l'incisione cfr. A. H. MAYOR, *A woodcut in the style of Veronese*, in "Bulletin of Metropolitan Museum of art", vol. XXXIII, 1938, p. 129, che la riconduceva a Paolo Veronese notandone "la nobiltà della composizione e la mollezza atletica dei gesti"; H. TIETZE, *Nuovi disegni veneti del Cinquecento in collezioni americane*, in "Arte Veneta", 1948, nn. 5-8, p. 62; M. HORSTER, 1963, p. 157.

<sup>37</sup> Per il disegno cfr. U. RUGGERI, *Disegni veneti dell'Ambrosiana*, catalogo della mostra, Venezia, 1979, Vicenza, n. 47, pp. 37-38; U. RUGGERI, *Disegni veneti della Biblioteca Ambrosiana anteriori al secolo XVIII*, Firenze, 1979, p. 85.

<sup>38</sup> Cfr. H. TIETZE-E. TIETZE CONRAT, *The drawings of the Venetian Painters in the XVIIth and XVIIIth centuries*, New York, 1944, p. 222, n. 1179; H. TIETZE, 1948, p. 63; E.M. VETTER, *Die Kupferstiche zur Psalmodia Eucaristica des Melchior Prieto von 1622*, Munster, 1972, p. 325; S. SINDING LARSEN 1974, p. 105; M. MURARO-D. ROSAND, *Tiziano e la xilografia veneziana del Cinquecento*, Venezia, 1976, p. 144; M. E. COPE, *The venetian chapel of the Sacrament in the sixteenth century*, Chicago, 1979, pp., fig. 323; N. IVANOFF-P. ZAMPETTI, *Giacomo Negretti detto Palma il Giovane*, in *I Pittori Bergamaschi. Il Cinquecento*, vol. III, Bergamo, 1979, p. 595; R. SCRIBNER, *Religion in early modern Europe*, in "European Studies Review", vol. 13, 1983, p. 95 nota 10; T. PIGNATTI-G. ROMANELLI, *Drawings from Venice. Master works from the Museo Correr Venice*, catalogo della mostra, London-New York, 1985, n. 6, p. 52; G. ROMANELLI-T. PIGNATTI, *Disegni dalle collezioni del Museo Correr XV-XIX secolo*, catalogo della mostra, Venezia, 1986, n. 7, p. 70; C. BLACK, *Italian confraternities in the sixteenth century* (trad. it. *Le confraternite italiane del Cinquecento*, Bergamo, 1992, p. 133); T.

PIGNATTI, *Disegni antichi del Museo Correr di Venezia*, vol. V, Venezia, 1996, p. 115; L. SAMOGGIA, scheda in *Mistero e immagine. L'Eucaristia nell'arte dal XVI al XVIII secolo*, 1997, n. 46, pp. 164-165 e T. PIGNATTI, *I grandi disegni italiani nelle collezioni veneziane*, Milano, s.d., n. 14.

<sup>39</sup> Cfr. H. TIETZE-E. TIETZE CONRAT, 1944, n. 896; H. TIETZE, 1948, p. 63; *Fifty Master Drawings in the National Gallery of Scotland*, catalogo della mostra, Edimburgo, 1961, n. 12; K. ANDREWS, *National Gallery of Scotland. Catalogue of italian drawings*, Cambridge, 1968, p. 84, fig. 590.

<sup>40</sup> Cfr. P. GUERRINI, *Memorie costantiniane e il culto della croce e della passione a Brescia attraverso i tempi*, in "Memorie storiche della diocesi di Brescia", 1934, n. 5, tav. XVI. Quanto a xilografie riproducenti il soggetto del Cristo all'interno del calice, vanno sicuramente ricordate due, uscite dalla stamperia Remondini nella seconda metà del diciottesimo secolo, una delle quali per giunta colorata a strafforo (cfr. C. A. ZOTTI MINICI, 1994, p. 615, nn. 1476-1477). Entrambe, intitolate SIA LAVDATO IL SANTISSIMO SACRAMENTO, divise in due fasce sovrapposte, quella inferiore con la raffigurazione dell'*Ultima Cena*, quella superiore con l'*adorazione del Cristo passo nel calice* sopra ad un altare con le braccia abbassate rette da angeli, sono strutturalmente desunte per la parte che compete la nostra iconografia, dai succitati disegni palmeschi ad ulteriore conferma di una loro diffusione capillare in territorio veneto a date anche assai avanzate.

<sup>41</sup> Vedi la scheda di I. PANTEGHINI, in *Nel lume del Rinascimento. Dipinti sculture ed oggetti della Diocesi di Brescia*, catalogo della mostra, Brescia, 1997, p. 114.

<sup>42</sup> Su esso cfr. L. LUCCHINI, *Chiese e parroci di Remedello Sopra*, Brescia, 1958, pp. 43-44; G. FERRI PICCALUGA, *Le radici iconografiche della Via Crucis settecentesca in territorio bresciano: immagini, antropologia, storia*, in *Immagini, arte, culture e poteri nell'età di Beniamino Simoni (XVIII secolo)*, Brescia, 1983, ristampato in *Il confine del nord*, 1989, p. 109; L. ANELLI, *Ricognizioni nel Seicento (III)*, in "Brixia Sacra", n.s., gennaio-giugno 1986, pp. 95-96; E. MUSATO, *Il quadro del "Cristo torchiato" di Remedello*, in "ASLAI Rassegna artistico letteraria", 1987, nn. 2-3, pp. 7-8. Sull'iconografia del *Torchio mistico* rimando alla bibliografia contenuta in A. LODA, 1997; A. LODA, *Un'inedita raffigurazione del torchio mistico nel comasco*, in "Solchi", a. II, maggio 1998, n. 1, pp. 21-25 ed a A. LODA, 1999, pp. 10-43.

<sup>43</sup> Sul rapporto fra la tela a Baralle e la stampa fiamminga cfr. A. THOMAS, *Die Darstellung Christi in der Kelter*, Dusseldorf, 1936 (ristampa, 1981), pp. 121-122; E. M. VETTER, 1972, pp. 273-275 che ipotizza invece che il dipinto di Baralle derivi anch'esso dalla stampa di Wierix; F. BOESPFLUG, *Un Dieu déicide ? Dieu le Père au pressoir mystique : notations et hypothèses*, in *Le pressoir mystique, actes du colloque de Recloses*, a cura di D. A. BIDON, Paris, 1990, pp. 209-210. Ricordiamo fra l'altro che la stampa fiamminga venne riprodotta pari pari in una siderografia del 1861 da Luigi Banzo in Roma, che vi appose anche una didascalia esplicatoria costituita da una miscela di citazioni scritturali e da una suppeluca conclusiva : *Sic Deus dilexit mundum* (Giovanni, 3, 16), *Proprio Filio suo non peperit* (Lettera ai Romani, 8, 32), *Torcular calcavi solus* (Isaia, 63, 3), *Redemisti nos Domine in Sanguine tuo* (Apocalisse, 5), *Te ergo quaesumus tu is famulus subveni quos pretioso Sanguine redemisti* (cfr. P. A. SASSO, *La passione di Cristo nei santini. Saggio iconografico dell'itinerario di Cristo dal Gethsemani alla resurrezione*, catalogo della mostra, Vicenza, 1987, p. 49).

<sup>44</sup> È probabile che l'anonomo esecutore abbia utilizzato una versione leggermente modificata dell'incisione fiamminga, dato che ritroviamo le stesse varianti -San Giovanni che versa l'uva nel tino, San Pietro e altri apostoli dietro a lui- in un dipinto conservato nella chiesa di Santa Caterina a New Julfa in Armenia (cfr. O. MEINARDUS, *The Iconography of the Eucharistic Christ in the Armenian Churches of New Julfa*, in "Oriens Christianus", vol. 58, 1974, pp. 134-135, tav. 1; O. MEINARDUS, *Die flamischen Vorlagen des armenischen Kelter-Christus*, in "Révue des Etudes arméniennes", n.13, 1978-79, pp. 246-247), coincidenza che porta a pensare che vi sia stato un prototipo comune al quale entrambi gli artisti atinsero. In una tela spagnola conservata nella cattedrale di El Burgo de Osma (cfr. F. BOESPFLUG, 1990, pp. 209-210) vi è un'ulteriore piccola variante; infatti accanto al tino sono raffigurati, con la gerla sulle spalle, San Pietro, San Giacomo e San Giovanni.

# Petrus Jacobus de Barucchis pictor

Notizie da un processo

La mattina del 26 agosto 1609, Tomaso Cattaneo, “nuntius”, del palazzo vescovile di Brescia, si presenta al convento di Santa Maria delle Grazie con una ingiunzione per i Girolamini (frati della Congregazione di San Girolamo di Fiesole) ivi residenti: devono essere, nel pomeriggio, in episcopio, da monsignor Antonio Arboreo, canonico della cattedrale e vicario generale della diocesi, “sedente in Tribunale”, per rispondere alle accuse che il pittore Pietro Giacomo Barucco ha depositate contro di loro, “ex causa unius quadri eisdem facti, et depicti sive iconae continentis historiam sive misterium Annunciationis B. Mariae Virginis”: opera condotta a termine già da alcuni mesi, e per la quale l’artista ancora attende di essere soddisfatto, nella misura del pagamento di settantacinque scudi.

Per l’interrogatorio, al quale vedremo chiamate anche parecchie altre persone, in veste di testimoni è stata predisposta, in base alla denuncia del Barucco, una sequela di 15 “positiones”, da sottoscrivere o meno. Le “positiones” ci illustrano esaurientemente i termini della controversia, almeno dal punto di vista del pittore (ma vedremo anche altre “positiones”, di parte avversa):

I. Che la verità fù, et è che circa il mese di febraro prossimamente passato del corrente anno 1609 il R. P. Priore ch’all’hora era nel detto convento, il quale al presente si trova Generale dell’Ordine, trattò col d.o d. Pietro Jac.o della fattura del quadro del qual si tratta.

II. Che d.o P. Priore condusse il d.o d. Pietro Giacomo nel choro della sua chiesa di S. Maria delle Grazie in Brescia e gli mostrò il luogo, e sito dove doveva esser posto il quadro che voleva che facesse.

III. Che il luogo che gli mostrò, et il quadro che voleva gli facesse fù l’historia, ò Immagine dell’Annuntiatione della B. V. M. quando fù annuntziata dall’Angelo.

IV. Che il detto luogo e sito mostrato come sopra era tra l’organo, e la palla grande.

V. Che quando il d.o R. P. Priore fece vedere al d.o Pietro Jac.o il d.o sito gl’erano dell’altre persone.

VI. Che all’hora il d.o R. P. Priore ordinò alli marengoni ch’erano li presenti à lavorare che dovessero pigliar la misura del luogo e sito sud.o e farla havere al d.o d. Pietro Jac.o.

VII. Ch'uno delli sud.i marenconi tolse la misura e la diede al d.o d. Pietro Jac.o.

VIII. Che il d.o d. Pietro Jac.o prima che facesse il d.o quadro, ne fece un disegno in carta e lo mostrò al d.o P. Priore.

IX. Che dopo haverlo visto, e considerato, esso P. Priore disse al d.o Barucco che si rimetteva in lui, e che dovesse fare un'opera laudabile.

X. Che mentre d.o Barucco faceva d.o quadro, tanto il d.o Priore quanto altri Padri son stati à vederlo nel luogo dove lo lavorava.

XI. Che dopo abbozzato d.o quadro il d.o Barucco andò dal d.o P. Priore per farsi dare l'azzurro per colorirlo, e finirlo, e d.o P. Priore gli rispose che non n'havea, ma che gli lo dovesse mettere lui del suo, che gli l'haveria pagato.

XII. Che per mercede del d.o Barucco di pingere d.o quadro esso P. Priore gli promise di far seco, e dargli quella mercede et altre cose, come faceva e dava à gl'altri pittori che gli pingevano altri quadri.

XIII. Che agl'altri pittori il d.o P. Priore per loro mercede gli ha dato scudi cinquanta per quadro, e di più gl'ha dato, ò pagato la tela, telaro, et azzuro, oltre li d.i cinquanta scudi di sola loro mercede.

XIV. Che l'istesso deve avere anco il d.o Barucco.

XV. Che le predette cose son vere, e d'esse n'è pubblica voce<sup>1</sup>.

A rispondere alle imputazioni, si presenta padre Girolamo Barbera, "procurator ad litem ipsam constitutus", il quale dichiara senza mezzi termini che i Girolamini non sono tenuti ad alcun pagamento nei confronti del Barucco, "quia nullum ab eo quadrum nec iconam habuerunt ab eo, nec sciunt quidnam d. Petrus Jacobus pretendere possit, nec quo iure"<sup>2</sup>. Per il 1609, il processo si trascina fino a novembre, in escussione di vari testimoni.

Il 28 settembre, è sentito Bartolomeo Riva. Siamo ora meglio informati su quanto i Girolamini hanno da qualche tempo deciso di fare, in miglorie dell'arredo pittorico della loro chiesa. I quadri in presbiterio non piacciono più, per cui si è pensato di sostituirli con altri. In rifacimento, però, dei vecchi, mantenendo l'originaria iconografia. Il Riva riferisce che, sollecitato da un Francesco Maffezzolo, ha suggerito al priore il nome del Barucco, per "il quadro dei Nocentini". Il priore, che già ha allogato tre dipinti, non è parso però intenzionato, al momento, a commissionarne un quadro; inoltre ha espresso perplessità sul valore dell'artista proposto, poco noto. Si è chiamato alle Grazie il Barucco, e si è venuti a sapere di una sua tela esposta nella contrada di San Francesco, in occasione di una processione per il Corpus Domini (di prammatica, nelle grandi processioni cittadine di un tempo, l'addobbo delle vie anche con dipinti), tela "poi portata in Val trompia", e di altre opere, a disposizione nel suo studio, per essere eventualmente visionate. Il priore ha posto domande circa la formazione professionale del Barucco, e si è avuto, in risposta il nome di Tomaso Bona, e quello del Palma, quali maestri. Dopo consulto con il nobile Agostino Emigli, il priore si è deciso alla commissione: per una "Annonciata", però, con promessa di dare al Barucco quanto concordato con gli altri pittori. Preciso impegno del Nostro: si sarebbe tenuto il quadro, qualora non fosse riuscito



Pietro Giacomo Barucco, *Annunciazione* (1609). Quinzano d'Oglio, chiesa della Natività di Maria Vergine (pieve) (foto Ufficio Inventario Diocesano, Brescia).

di soddisfazione dei Padri. Ecco il Riva e il Barucco, qualche giorno più tardi, dal priore, per avere il prezioso azzurro ultramarino. Che è risultato però già esaurito, ceduto tutto agli altri pittori. Il Barucco si è impegnato a procurarsene a proprie spese, con formale promessa di rimborso da parte del priore.

Altra reminiscenza di rilievo, da parte del teste. Ha incontrato il priore nello studio dove opera il Barucco (atelier di Prospero Rabaglio, nel Tresanello del Moro); l'abbozzo del quadro ha suscitato qualche critica nel religioso, per le figure ritenute di dimensioni troppo rilevanti. Replica del Barucco: "Maggior sua fatica à farle grande che piccole". Nella deposizione, il Riva ribadisce più volte l'intenzione del priore all'acquisto del lavoro del Barucco, se in "laudabilissima forma"<sup>3</sup>.

Il 20 ottobre sono sentiti Pietro Boni e Antonio Raimondi. Si aggiungono particolari all'informazione: circa l'ubicazione dei quadri da rifare, già assegnati al Cossali, al Gandino, al Giugno ("dalla parte che è opposta all'organo"), e di quello in predicato per il Barucco ("dalla parte dell'organo verso la palla grande"); il Barucco ha presentato "un disegno in carta", abbozzo della "Annuntiata"<sup>4</sup>.

Il 26 novembre è la volta di Giovanni Maria Seccamani. Il quale ricorda tra i presenti al "trattato" Barucco-Girolamini, un pittore "Gio Batta appresso all'hosteria delli quattro Re"<sup>5</sup>. Volendo saperne di più su questo personaggio, andiamo a curiosare tra le polizze d'estimo del tempo, e giungiamo ad individuare il pittore in Giovan Battista Lorenzi, nella cui dichiarazione fiscale, tra l'altro, si legge: "Scode livello di lire quaranta planeti all'Anno da Antonia Bagnadora sive da Pietro Maria Bagnadore sopra il capitale di lire settecento novanta cinque per dote della q. Maria sua moglie"<sup>6</sup>. Quanto all'osteria dei Quattro Re, altre polizze ne permettono il riscontro topografico, anche nella titolarità di una contrada: tra l'attuale via delle Grazie e la parallela immediatamente ad est, vicolo del Laghetto<sup>7</sup>.

Il processo riprende nella primavera dell'anno seguente, 1610. Il 26 aprile depone il nobile Agostino Emigli. Notizia di interesse: un precedente impegno del Barucco "in qualcheduna di queste valle del Bresciano"<sup>8</sup>.

Con la deposizione, in data 2 giugno, del "Pater Procurator" dei Girolamini, la procedura si serve di nuove "positiones", "pro R. dis D. D. Patribus S. tae Mariae Gratiarum", quindi apertamente contro il Barucco. Quanto detto nelle "positiones" a difesa dei religiosi, è così riassumibile:

– Quando il pittore Barucco ha fatto istanza presso il priore del tempo, per avere la commissione di uno dei quadri del coro che si volevano "remodernare", il priore "negavit talem operam ei locare, tenens ipsum Baruchus pro pictore iuveni, et inexperto".

– Sentita "dicta repulsa", il Barucco ha dichiarato di offrirsi per l'opera "ad libitum": in caso il dipinto non fosse riuscito di gradimento dei religiosi, questi non sarebbero stati tenuti ad acquistarlo.

– Al momento della commissione a Grazio Cossali, Antonio Gandino, Francesco Giugno, "pittori esperti", il priore ha stabilito con gli artisti il compenso, e ha dato telai, tele, caparre, "blanca de florentia", azzurro oltremarino.

– Il priore non ha voluto dare alcunché al Barucco.



Pietro Giacomo Barucco, *Annunciazione* (1609). Particolari. (foto don Giuseppe Fusari).

– È regola che un pittore stabilisca il compenso per il proprio lavoro all'atto della commissione<sup>9</sup>.

Il 19 agosto è sentita la testimonianza del priore del momento, il padre Pietro Lappi, detto “il Fiorentino”, dalla patria di origine. Le “positiones pro padribus” sono naturalmente sottoscritte senza esitazioni, come uniche a riflettere la verità nella questione Girolamini-Barucco. Il priore conclude: “Se voria che [il quadro] fosse bello per pagarlo vinticinque scudi di più [rispetto al compenso pattuito con gli altri pittori]; ma torre via un brutto per mettergliene un altro brutto, non lo voliamo fare”<sup>10</sup>. L'opera del Barucco non è dunque piaciuta ai religiosi.

Nuova appassionata difesa dei Girolamini nella deposizione del giorno successivo, resa dal padre Romano Ugolini<sup>11</sup>.

Il 21 agosto è in episcopio il padre Ludovico Porcellaga, al momento “visitatore generale” dell'Ordine. Sulla comune linea difensiva dei confratelli, esprime pure una personale valutazione estetica del quadro del Barucco: “Se la fosse statta à me, non l'haverei pigliato, perché non mi piaceva. [...] Realmente non mi piaceva”<sup>12</sup>. Neppure il 1610 porta ad una conclusione della disputa Barucco-Girolamini.

Arriviamo al gennaio del 1611, con deposizioni per noi di particolare interesse: quelle di Francesco Giugno e di Grazio Cossali. (Non è conservata, purtroppo, la deposizione del Gandino). Tutto sommato, risultano favorevoli al collega Barucco,



Pietro Giacomo Barucco, *Annunciazione* (1609). Particolari. (Foto don Giuseppe Fusari).

pare proprio per amore della verità, più che per solidarietà di categoria. Per gli artisti, il tribunale ha preparato specifiche domande: “S’interrogchino li pittori indotti, cioè il Cossale, il Gandino et il Zugno se hanno detto Pietro Jac.mo per pittore che possa star al pari di qualchun altro per giovane che sia, e se han viste sue fatture e se sanno che sia esperto nella sua professione, e se l’hanno per giovane da bene e che s’affatica nella sua professione, e se rispondono di non haverlo per pittore buono ne per huomo da bene dichino la causa perche. - Quando furono datti alli sudetti Cossale, Gandino, e Zugno li quadri da fare dalli Rev.di Padri delle Gratie che quadro fu assignato da fare ad uno per uno, e se gli fu dato il telaro con la tela tirata sopra oppure il telaro da se, e la tela da se, ovvero se gli fu dato un delli quadri gia fatti ad effetto di cassarli, o levargli le figure gia fatte per pingerle di nuovo in miglior forma e raccontino il fatto giusto di questo negotio, e quanto gli promisero di fattura, e che cosa han hauto in tutto e per tutto. - S’interrogchino li detti pittori se per la loro pratica gli pare, ò credono che d.o Barucco habbi ragione, ò torto in questa causa et in che cosa consista il suo haver ragione, e come lo sanno”.

Il Giugno ci porta nella minuta quotidianità della bottega di suo padre, il sar-to Ludovico, in contrada del Vescovato, dove il priore Lappi, “il Fiorentino”, si è recato per chiedere a Francesco di testimoniare nell’ormai annosa questione del quadro incriminato. Il quotidiano riaffiora nella contrattazione ricordata per la commissione della *Circoncisione*: un tira e molla vivace, la cui soluzione sta anche nel “donativo” di un bel carro di legna da ardere. Di rilievo, la dichiarazione giurata del Giugno circa la propria età: anni 31<sup>13</sup>.

Nella deposizione del Cossali, fa capolino una figurina simpatica, quella del frate Giustiniano “che fa l’azzurro oltramariano”: impegno di grande specializzazione nella preparazione dei colori, per l’abilità richiesta nel trattare la preziosa materia prima, il lapislazzulo. Anche per il compenso del Cossali c’è contrattazione: a far capitolare il pittore, qui i carri di legna sono due. Dichiarazione giurata per dato anagrafico di interesse: il Cossali attesta anni 45 di età<sup>14</sup>.

Il 13 aprile 1611, il Barucco avanza alcune richieste al tribunale: si collochi il dipinto nel luogo che dovrebbe occupare, se accettato, nel coro di Santa Maria delle Grazie, e si nominino dei periti “ad effectum videndi, inspiciendi, cognoscendi, judicandi, et referendi quae de iure sunt videnda, inspicienda, cognoscenda, judicanda, et referenda”. Il giorno seguente, è emessa dal tribunale una disposizione per la nomina dei periti, “pubblicata” dal notaio Pietro Paolo Benaglio: ciascuna delle parti contendenti sceglierà un “peritus expertus” di propria fiducia; in caso di mancato accordo, verrà eletto un terzo perito, “super partes”. Il 20 aprile, la disposizione è sottoscritta dal procuratore dei Girolamini, Barbera, in tribunale<sup>15</sup>.

A questo punto, purtroppo, il dossier in AVB, al quale abbiamo attinto per le notizie fin qui riportate, esaurisce le proprie carte. Siamo orbatì della deposizione del Gandino, e della conclusione del processo. Ma non lo siamo della Annunciazione del Barucco. Ritroviamo il dipinto in una suggestiva chiesa della Bassa, del titolo della *Natività di Maria Vergine*, a Quinzano d’Oglio, più conosciuta come *la Pieve*. Questa seconda appellazione rimanda all’antichissimo ruolo del piccolo tempio nella storia religiosa del luogo. Attorno alla chiesa è sorto il composto cimitero del-

la Comunità. Al momento, in mancanza di sicura documentazione, rimangono ignote le ragioni di questa collocazione del dipinto. Che non appare citato in loco nella pur attenta guida del Paglia (Territorio), databile agli anni 1692-1694. Una Annunciazione risulta in un elenco di dipinti riscontrati nel 1805 a Santa Maria delle Grazie, dei Minori Osservanti, in territorio di Quinzano, in predicato di essere soppressi. Si può congetturare un trasferimento di quel quadro, alla chiesa della Pieve, sempre nell'ipotesi che veramente si tratti del dipinto del Barucco<sup>16</sup>.

L'opera (fig. 1) è di notevoli dimensioni, che corrispondono a quelle dei quadri "rammodernati" nel 1609 dal Gandino e dal Giugno per il coro di Santa Maria delle Grazie di Brescia cm 400 x cm 330. Il mistico racconto ha, nella figura di Maria, toni di straordinaria dolcezza e familiarità: il volto esprime stupore e fiducioso abbandono; l'abbigliamento, semplice e composto, parla il linguaggio della quotidianità. Un tenerissimo particolare: nella luce della Colomba, appena è percepibile una minuscola figura di bimbo: e il Figlio, donato dal Padre, per farsi vita terrena nel grembo di Maria. Il destino della Croce è presente, nello strumento del Sacrificio che il piccolo sostiene sulla spalla destra: e la posizione e già quella faticosa e tragica del Calvario (fig. 4). Il dipinto è firmato e datato, sulla base dell'inginocchiato della Vergine (fig. 5). Prima dell'intervento di restauro, operato nel 1980-1981 dal Laboratorio di Documentazione e Conservazione dei Beni Culturali ENAIP di Botticino Sera, l'iscrizione era stata rilevata da F. Murachelli: *Pet. Jac. Barugius - 1609* (cfr F. Murachelli 1959 p. 122); da P. Guerrini: *Pet. Jac. Barugius 1609* (cfr P. Guerrini 1960 p. 8); da C. Boselli: *PET IAC PARVCVS FACIEBAT 1609* (cfr C. Boselli 1966 p. 183): La fotografia mostra abbastanza chiaramente quanto oggi è possibile leggere; per il millesimo, in verità poco chiaro nella cifra terminale, abbiamo sufficiente riscontro in quanto detto nelle presenti note. Va notata l'iscrizione sulla cornice, appena sotto, a sinistra, la cui presenza fa sorgere qualche interrogativo. Iscrizione autentica, apposta dall'autore costretto a mettere in commercio l'opera, completa di cornice, dopo il rifiuto all'acquisto da parte dei Girolamini? Ma servirebbe una perizia sul manufatto, per accertarne la contemporaneità all'esecuzione del dipinto. Iscrizione spuria, e pur con una sua ragione, nella sua singolarità?

**Rossana Prestini**

#### NOTE

<sup>1</sup> AVB - Religiosi 2. Fascicolo *Brixia Pro D. Petro Jacobo Baruccho contra R.R. Fratres B. Mariae Gratiarum*, f. non numerato. Il priore ormai passato a più prestigiosa carica nell'Ordine dei Girolamini è padre Zaccaria Leoni. (Cfr appendice, deposizione Ugolini, del 20 agosto 1610). I pittori a cui si fa cenno, come incaricati di altri dipinti per le Grazie, sono Grazio Cossali, Antonio Gandino, Francesco Giugno. Li ritroveremo tra poco. All'epoca della controversia di cui stiamo interessandoci, il Barucco deve avere circa 29 anni: il dato è desumibile da polizze d'estimo del 1588, 1614,

1627, 1630. (Cfr. C. BOSELLI 1966 p. 180-181). Ha al proprio attivo alcune opere, che avremo occasione di citare nel prosieguo della presente trattazione, ma non pare godere di certa rinomanza. La documentazione biografica relativa al Barucco è ancora al presente piuttosto limitata. Inurbatosi dalla natia Rovato ancora fanciullo, Pietro Giacomo risulta abitare in un primo tempo in contrada San Francesco, con una zia materna di nome Margherita (polizza del 1588); lo ritroviamo, più tardi, ammogliato, in contrada di Palazzo Vecchio attuale via Dante (polizza del 1614). In data 8 novembre 1620 risulta un contratto di lavoro con i Disciplini di San Nazaro, per la decorazione della loro sede devozionale: documento rintracciato da chi scrive e trascritto in AA.VV. 1992 p. 278-279. I pagamenti saranno dilazionati nel tempo fino al 6 agosto 1628 (ibidem p. 288; una polizza datata 29 dicembre 1626 ancora riporta un credito dai Disciplini di lire 490, cfr. ASC - Polizze d'Estimo b. 310/a n. 126). Con varie notizie la denuncia fiscale presentata il 1 giugno 1630: il nucleo familiare si compone del pittore (anni 49), della madre Giacomina (anni 80), della moglie Deopea (anni 58), della figlia Paola (anni 15); litigiose "pretensioni" sono su due piè di terra in contrada di Bottonaga; beni terrieri della moglie stanno "in contrada del Casotto brusato" (Chiusure), "in contrada del Nigrino territorio de Pralboino", "in contrada di Carpenedolo sopra il territorio sud.o"; c'è un credito della madre nei riguardi di un certo signor Lelio Ugoni: lire 80 "p. aver auto tante robbe da d.a madre"; nella sezione "debiti et aggravati", il Barucco dichiara: "[...] Io debbo dar a' diversi che devono da me liri 200 ptti (*L.ptti: sta per "Lire planette"*) L. 200. Debbo dar alla spizaria del Pomo d'oro cioè a D. Bernardino Cigala p. debito de medicine liri 100 ptti in circha L. 100. Pago Affitto d'un fondo p. miei bisogni p. dipingere all'III.mo Sig.r Con.e Ottavio Martinengo liri 28 ptti L. 28. [...] Mi costa la sud.a mia figliola p. leggere et scrivere et sonare liri 40 all'anno L. 40. Mi costa la sud.a mia Moglie inferma più di cento liri ptti all'anno L. 100". (ASC - Polizze d'Estimo, b. 320/a n. 28; C. BOSELLI 1966 p. 181-182. Il citato conte Martinengo è del ramo Villachiaro; nella polizza del 29 dicembre 1626, l'affitto risulta pagato alla contessa Livia Martinengo [di Gianfrancesco Avogadro], moglie del conte Ottavio, cfr. P. GUERRINI 1930 p. 492). Come si può facilmente rilevare, la vita del Nostro non è delle più comode e tranquille.

<sup>2</sup> AVB - Religiosi 2. Fascicolo *Brixiae Pro D. Petro Jacobo Barucco...* f. non numerato.

<sup>3</sup> Cfr. appendice, deposizione Riva in data 28 settembre 1609. Per la tela "poi portata in Valtrompia" è presumibile una identificazione con la pala, firmata, *Madonna col Bambino in trono con le sante Caterina d'Alessandria, Barbara, Lucia ed Agata*, conservata nella parrocchiale di Marcheno. (AA.VV. 1994 p. 46 e 47). Non può sfuggire l'importanza della dichiarazione circa l'alunnato del Barucco. La localizzazione dell'atelier del Rabaglio è confermata in una polizza d'estimo del 1641: "Carlo et Pietro Fratelli q. Prospero Rabalij. Una casa nel tresanello del Moro con quattro corpi di stanze terranee et altre superiori con Corte et orto [...]". (ASB - Catasto antico, registro 25, settima S.ti Faustini, n. 2). L'indicazione toponomastica sussiste tuttora, per la viuzza immediatamente parallela a via Marsala, lato ovest, con sbocco a sud su corso Garibaldi. Sul Rabaglio, cfr. nuovi documenti, di cui a p. 101, 103, 258 in AA.VV. 1996, rintracciati da chi scrive. Il quadro dei *Nocentini*, o *Strage degli Innocenti*, risulta poi affidato per il rifacimento al frate girolamino Tiburzio Baldini, di Bologna. E' attualmente collocato in controfacciata, sopra la bussola, dopo essere stato per molto tempo in coro, a sinistra dell'organo. Reca la firma TIBUTIUS BALDINI/ BONON. F., e misura cm 450 x cm 350. (Cfr. P. GUERRINI 1923 p. 87; A. MORASSI 1939 p. 401; C. BOSELLI 1971 p. 52-53, dove sono date le ragioni della presenza del bolognese Baldini nella chiesa bresciana; L. ANELLI 1975 scheda n. 129). A sinistra della cantoria di destra, in basso, sta un altro dipinto del Baldini, *Sposazione della Beata Vergine*, firmato e datato FR. TIBUR.S BAL.S - BON. F. - 1609; misura: cm 110 x cm 300. (Cfr. P. GUERRINI 1923 p. 87; A. MORASSI 1939 p. 394; L. ANELLI 1975 scheda n. 69). Il Baldini è quindi chiaramente nel drappello degli artisti impegnati a "rammodernare" la decorazione pittorica del tempio, proprio nel periodo del quale stiamo trattando.

<sup>4</sup> Cfr. appendice, deposizioni Boni e Raimondi in data 20 ottobre 1609.

<sup>5</sup> Cfr. appendice, deposizione Seccamani in data 26 novembre 1609.

<sup>6</sup> ASB - Catasto antico, 1641, registro 25, settima S.ti Faustini, n. 42.

<sup>7</sup> Ibidem, n. 39, polizza dei fratelli Davide, Ottavio, Girolamo Odasio q. Pietro; ASC - Polizze Estimo b. 153, 1637, polizza dell'"Altare e Compagnia di S.to Hieronimo posta nella Chiesa di S.ta Maria delle Gratie".

<sup>8</sup> Cfr. appendice, deposizione Emigli in data 26 aprile 1610. Il "nuntius" che dal palazzo vescovile consegna gli avvisi di convocazione ai vari destinatari è ora un Giovanni Maria Frialdi.

<sup>9</sup> AVB - Religiosi 2. Fascicolo *Brixiae Pro D. Petro Jacobo Barucco...* f. non numerato. L'indicazione "blanca de florentia" suscita qualche perplessità. La si riscontra in altri verbali di interrogatori (deposizioni Lappi del 19 agosto 1610, Ugolini del 20 agosto 1610, Porcellaga del 21 agosto 1610). Nei verbali Giugno e Cossali, rispettivamente del 19 e del 24 gennaio 1611, la fornitura è invece detta per "lacca fina", "lacca di fiorenza". Il valore commerciale della lacca era molto più elevato che non quello della "blanca", o biacca; è supponibile quindi che i frati abbiano dato agli artisti la prima, e non la seconda. Firenze aveva laboratori altamente specializzati per la preparazione della lacca, molto richiesta anche sui mercati internazionali. Si coglie qui l'occasione per ringraziare il dottor Vincenzo Gheroldi, della Soprintendenza, per le cortesi delucidazioni in proposito. 10 Ibidem f. non numerato. Il padre Lappi è personaggio di particolare rilievo nella vita culturale del momento. E' alle Grazie dal 1593. La sua presenza nel convento bresciano è documentata fino al 1630, in varie mansioni: prefetto della musica, maestro della musica, maestro di cappella, priore, visitatore. Per comunione di interessi culturali, ha solidi legami con le accademie cittadine, degli Erranti, degli Occulti, e con la nobiltà letterata e studiosa. Il titolo di maggior gloria postuma è però nell'ambito di una straordinaria attività

musicale, con copiosità di partiture e scritti teorici, diffusi a livello europeo. Il nome del Lappi compare in una epigrafe a Santa Maria delle Grazie, datata 1616, anno in cui vengono condotti a termine imponenti lavori di rinnovamento della decorazione del tempio: in dipinti (cfr. fra altri, gli interventi Cossali, Gandino, Giugno), stucchi, marmi preziosi. (Cfr. P. GUERRINI 1923 passim; O. MISCHIATI 1992 p. 372-424; L. Pedrini Stanga 1994 passim).

<sup>11</sup> Cfr. appendice, deposizione Ugolini in data 20 agosto 1609. e passim.

<sup>12</sup> AVB - Religiosi 2. Fascicolo *Brixiae Pro D. Petro Jacobo Baruccho...* f. non numerato.

<sup>13</sup> Cfr. appendice, deposizione Giugno in data 19 gennaio 1611. I dipinti citati dal Giugno sono tuttora presenti nel coro di Santa Maria delle Grazie. La *Circoncisione* dello stesso Giugno è collocata sopra la cantoria di destra, a sinistra; è firmata FRANC. IVNIVS CIVIS BRIX. FAC. (Cfr. P. GUERRINI 1923 p. 87; A. MORASSI 1939 p. 394; L. ANELLI 1975 scheda n. 67). L'Adorazione dei Magi del Cossali è sopra la cantoria di destra, al centro; è firmata e datata GRATIVS COSSALIS FAC. MDCIX. (Cfr. P. GUERRINI 1923 p. 87; A. MORASSI 1939 p. 393; L. ANELLI 1975 scheda n. 66). La *Presentazione al tempio* del Gandino è a destra della cantoria di destra; è firmata ANTONIO GANDINO F. (Cfr. P. GUERRINI 1923 p. 87; A. MORASSI 1919 p. 391; L. ANELLI 1975 scheda n. 65. I dipinti del Giugno e del Gandino misurano cm 400 x cm 330; quello del Cossali misura cm 400 x cm 500.

<sup>14</sup> Cfr. appendice, deposizione Cossali in data 24 gennaio 1611.

<sup>15</sup> AVB - Religiosi 2. Fascicolo *Brixiae Pro D. Petro Jacobo Baruccho...* f. non numerato.

<sup>16</sup> Per il Paglia, cfr. C. BOSELLI 1958 p. 115; per l'elenco del 1805, cfr. BOSELLI 1960 p. 318. I Minori Osservanti di Santa Maria delle Grazie di Quinzano sono soppressi in seguito a sovrano decreto del 25 aprile 1810. Chiesa e convento risultano venduti l'anno successivo dal Demanio a Pietro Tadini e Carlo Bassini di Verolanuova. (Cfr. ASB - Intendenza di Finanza, Soppressioni, b. 70, contratto in data 31 agosto 1811).

#### APPENDICE: DEPOSIZIONI RESE NEL PALAZZO VESCOVILE DI BRESCIA

Davanti al canonico Antonio Arboreo, vicario generale della diocesi, "sedente in Tribunale".

[...] = Ad inizio paragrafo: indica il capitolo "capitolo" o domanda posta dall'interrogante secondo il questionario formulato per le testimonianze; nel corso del testo: parti omesse nella trascrizione).

**1609, 28 settembre**

*Depone Bartolomeo Riva quondam M. Antonio, mercante.*

"[...] Io dico che al Carnevale prossimo passato, che non mi ricordo il preciso tempo, Io fui ricercato da un mr Francesco Maffezzolo qual habita nella casa delli Baldini Spitali, il quale mi pregò sapendo che Io havevo qualche amicitia con li Rev.di Padri delle Gratie che Io volessi operare con essi Rev.di Padri di far dare da fare il quadro dei Nocentini à canto all'Organo in Chiesa grande à mr Pietro Jacomo Barucco. Io gli risposi ch'Io non havevo pratica di questo mr Pietro Jacomo et che haverei havuto appiacere di far cosa grata all'una e all'altra parte, e se egli era huomo di riuscire all'Impresa. Mi rispose esso mr Francesco dicendo che era un giovine virtuoso che si haverebbe fatto honore al sicuro che di questo non dovessi dubbitar ponto. Io andai a S.ta Maria delle gratie et trovai nella segrestia il R.mo padre Generale allhora Priore, et il padre segrestano, et così gli proposi esso mr Pietro Giacomo ch'era desideroso di far quel quadro dei Nocentini. Il Padre R.mo Generale mi rispose che lui haveva dato da far via tutti tre gli altri quadri à tre pittori di questa Città, et che voleva che ogn'uno di loro mettesse suso il suo nome sui quadri che facevano acciò fosse conosciuto ché eran valenthuomini, et che allhora non haveva animo di far mente à quello dei Nocentini et mi domandete s'io havevo pratica di questo mr Pietro Giacomo. Io gli risposi di nò, mà che mi era stato raccomandato da mr Francesco Mafezzolo. Esso R.mo Generale mi disse se havevo visto opere sue. Io gli dissi di nò, mà che havevo bene inteso che haveva fatto delle Ancone in Valtrompia, et che non sapevo manco chi fosse stato Maestro di detto mr Piatro Jacomo; et gli dissi che l'haverei chiamato lui qualera in sacristia, et che dovesse trattar con seco che lui gli haverebbe detto dell'operar suo.

Così lo chiamò, et alla mia presentia disse esso mr Pietro Jac.o che volentieri haverebbe fatto quel quadro degl'Innocenti. Et il R.mo padre Generale rispose come hò detto che non voleva per allora trattar di esso quadro; et domandò à mr Pietro Jacomo se haveva fatte opere in questa Città che si potessero vedere. Et esso rispose che ne haveva messa un'opera à S.to Francesco in Strada il giorno del Corpus Domini, se ben m'aricordo, che fu poi portata in Valtrumpia, et se ben m'aricordo haveva anco un Quadretto attaccato à una botega all'Incontro à Sto Francesco, et che haveva anco delle altre opere mà piccole nel suo studio, che quando fosse piaciuto à S. S. R.ma di andarle à vedere che glie le haverebbe mostrate; et che non dovesse dubitar ponto che non si sarebbe messo à tale Impresa quando non li fosse bastato l'animo di riuscire à honore al paragone di questi altri pittori di questa Città.

Il R.mo Generale gli dimandò con chi haveva imparato, et se ben mi ricordo, mi pare che dicesse che era stato con il S.r Tomaso Bona, et che era anco stato un anno co'l Palma à Venetia.

Il R.mo Generale gli disse avvertite bene fglilo ch'io faccio annular quei quadri che eran fatti perche ne voglio delli altri

che siano fatti in laudabilissima forma. Et esso mr Pietro Giacomo li rispose che lui haverebbe operato in modo tale che sarebbe stato al Parangon degl'altri, che sapeva molto bene l'uso di questi altri pittori; et il R.mo Generale ritornò a replicarli che guardasse bene al fatto suo, et che voleva i colori finissimi, et che esso R.mo Generale dava anco l'azzurro ultramarino alli altri pittori. Doppo questo ragionamento, esso R.mo Generale si ritirete a parlar co'l S.r Agostin Miglio, et poi ritornò et restò in appuntamento che esso mr Pietro Giacomo dovesse far il quadro dell'Annunciata, et che quel tanto che havesse dato à gl'altri gli haverebbe dato anco à lui facendolo in laudabil forma.

Et quando si trattò di questo negotio era con meco mr Antonio Raimondo qual alloggiava in casa mia.

[...]

All'ultimo detto mr Pietro Giacomo concluse al detto Padre con queste parole: quando io non faccia il quadro che sia al paro degl'altri lasciatelo à me.

Da li alcuni giorni poi andassimo detto mr Pietro Giacomo et Io dal detto R.mo Padre Generale in camera sua a dimandarli l'azzurro ultramarino, et esso R.mo Padre Generale rispose che lui l'haveva dato tutto à gl'altri pittori che non gliene haveva più. Et esso mr Pietro Giacomo rispose che gli haveria messo del suo che ne haveva di buonissimo. Il R.mo Generale gli disse che lo pregava per amor di Dio à metterli colori belli et finissimi, e che guardasse à operare in modo tale che ne havesse havuto honore perche voleva un'opera laudabilissima. Rispose mr Pietro Giacomo the S. S. non si dovesse dubitare che quel tanto gli havea promesso che non si havrebbe mancato di niente, e che quando non l'havesse fatto al parangone degl'altri glielie dovesse lasciar à lui.

[...] Il giorno lò già detto che non me lo raccordo, mà sò che era la al Carnevale, il luogo era nella sacristia delle gratie. Le precise parole che successero in questo trattato non le posso sapere, mà sò che furono nel senso che ho detto di sopra. Et come hò detto, è vero che detto mr Pietro Giacomo fu quellui che ricercò di far il quadro degl'Innocentini nel modo che hò detto, se ben le fu dato da fare quello dell'Anontia. Et si offerse di farlo al parangone degl'altri pittori, et che se così non fosse stato glielie lo havessero lasciato à lui; mà non già disse che lo volesse fare à soddisfazione dei Padri. Et è vero che havendo detto esso mr Pietro Giacomo che se non l'havesse fatto al parangone degl'altri che glielie lo lasciassero à lui. Io dissi al detto R.mo Padre: che potete perdere stando questa oblatione à lasciarglielo fare. Che non so poi come passasse la cosa del tuor la misura del quadro perche non me vi trovai presente.

[...] Doppo che detto mr Pietro Giacomo hebbe abbazzato il quadro, Io un giorno mi ritrovai in casa di mr Prospero pittore, dove stava a operare detto mr Pietro Giacomo, che è nel tresendello del Moro, sì dove era anco il detto Padre R.mo Generale, et non mi raccordo molto bene se il compagno che era seco fosse il padre segrestano o altro di loro, et havendo esso R.mo padre veduta detta abbozzatura, disse che quelle figure li parevano alquanto grande, et mr Pietro Giacomo disse: Padre non vi dubitate che sò bene la misura che vogliono essere, et che era maggior fallica à farle grande che piccole, et così essi Padri si partirono.

[...] Il giorno che questo fosse non me lo raccordo; et il luogo fù come hò detto in casa di quel mr Prospero, che non sò poi se vi andasse da se, ò se fosse ricercato dal detto Barucco ad andarvi. Et è vero come ho detto che il Padre R.mo sudetto disse che le figure li parevano grandi, mà non disse già che non volesse il quadro à modo alcuno.

[...] Il giorno preciso che andassimo à dimandare l'azzurro al detto R.mo Padre generale come hò detto di sopra non me lo raccordo; il luogo fù come hò detto nella sua camera ò anticamera o saletta come se la chiamino: et hò detto anco in sustantia le parole che furono dette allhora dall'una e l'altra parte.

[...] Il Padre disse che l'azzurro ultramarino l'haveva dato alli altri pittori; et che dovesse guardar bene che voleva che il quadro fosse in laudabilissima forma et come hò detto di sopra; mà non è vero che li dicesse che non gliene volesse dare perche il quadro non li piacesse, et che non fosse à suo modo. Mà disse bene che voleva che il quadro fosse in laudabilissima forma.

[...] E' vero che quando si trattò del far il detto quadro con il R.mo Padre Generale nel modo che hò detto, et che il Padre R.mo sudetto disse che dava l'azzurro ultramarino à gli altri pittori disse anco che se il quadro fosse stato in laudabilissima forma, che à lui haverebbe dato l'istesso che dava anco à gl'altri pittori che gli pingevano gli altri quadri del Choro.

[...] Questo fù l'istesso giorno che si trattò la fattura di detto quadro nel modo che hò detto, nella sacristia, e vi era presente detto mr Antonio Raimondo; vi era anco il Padre segrestano, et il S.r Agostino Miglio; mà non credo che alcuno deli sudetti sentissero tutto il ragionamento seguito trà noi perche il Padre segrestano attendeva al servitio della secrestia, et il S.r Agostino la maggior parte del tempo stete lontano da noi che facevamo il ragionamento. Le precise parole che fossero dette Io non me le raccordo, mà in sostantia furono del tenor che hò detto".

**1609, 20 ottobre**

*Depone Pietro Boni quondam Lorenzo, "faber lignarum".*

"[...] Io mi ritrovavo un giorni nel Choro della chiesa della Madonna delle Gratie che levavo via certi quadri che erano dalla parte che è opposta all'organo, quali il padre Priore d'allhora hora generale di detto Ordine voleva fare riffare ad alcuni pittori di questa Città, et in quello venne in Choro detto padre Priore, il padre sagrestano, questo mr Pietro Giacomo Pittore, mr Bartolomeo Riva, et un Francese che pratica con detto Riva, et allhera il padre Priore mi disse che dovessi scoprire il Quadro dell'Annontia che era dalla parte dell'organo verso la palla grande, et così Io lo scopersi, et il padre Priore e quegli'altri ragionarono insieme li da una parte che non sò quello che si dicessero perche attendevo à

lavorare. Et essendo partito il padre Priore con li altri, et andando via ancor Io, m.ro Hieronimo Milanese da Goione il quale era meco nel detto Choro à lavorare quando vi era stato detto padre Priore con il detto Pittore, mi disse che era stato à casa à cercarmi et che haveva lasciato comissione da parte del padre Priore che Io dovessi andar à tuor la misura di quel quadro per fare il tellaro. Mà non essendovi Io andato, tornò detto Pittore à ritrovarmi et a farmi istanza dell'istesso. Per il che, Io andai alle Gratie, et ritrovato il padre sagrestano, li dimandai che ordine era questo di tuor la misura di quel quadro, et esso mi disse che dovessi tuor la misura di quel quadro dell'Annontziata per farne il tellaro. Et dicendole Io chi mi haverebbe sodisfatto, esso mi disse che chi haverebbe pagato il quadro se fosse stato in laudabil forma, haverebbe pagato anco il tellaro. Et così Io presi la misura, mà non vidi poi più detto Pittore ne altri che mi instassero di detto tellaro. [...] Io non mi raccordo del giorno preciso che successe questo, mà sò che fù nel giorno istesso che Io tolsi giù quegl'altri quadri, et oltra li nominati vi era detto m.ro Hieronimo et due fachini che non sò come habbino nome. mà li conosco così a vista”.

**1609, 20 ottobre**

*Depone Antonio Raimondi.*

[...] Quello che sò intorno à questo capitolo è questo, che un giorno mi trovai in compagnia di mr Bartolomeo Riva, et questo mr Pietro Giacomo Barucco Pittore nella sacristia delli R.di Padri delle Gratie, dove sentei à trattare con il padre Priore del detto Convento che hora è Generale, di dar da fare uno delli quadri che sono nel Choro al detto mr Pietro Giacomo; et mi raccordo che il R.mo padre Priore disse à detto mr Pietro Giacomo che dovesse avvertire che voleva che il quadro fosse bello, et in forma laudabilissima. Al che il detto mr Pietro Giacomo disse che haverebbe fatto un quadro che sarebbe stato al paragone di ogn'altra di quelli che facevano gli altri pittori di questa Città à quali erano datti da fare, et che come non fosse stato tale à giuditio di huomini periti, che haverebbe tenuto il quadro per se. Al che esso padre Priore rispose che come il quadro fosse stato in laudabilissima forma che l'haverebbe pigliato et che quanto al prezzo quello che avesse fatto con gl'altri l'haverebbe fatto anco seco, et questo è quanto Io sentii allhora.

[...] Il giorno preciso che successero queste parole Io non lo sò, mà furono in sacristia delle Gratie, come hò detto, et quanto alle precise parole che successero allhora Io non lo sò perche Io non sentei tutto il ragionamento che fù fatto, mà sentei bene le parole che ho rificate di sopra; et quelli che erano presenti alle dette parole furono il detto mr Bartolomeo Riva; et mi pare che vi fosse anco il S.r Agostin Maggio. Ne Io sò se il padre fosse quello che ricercasse detto mr Pietro Giacomo à fare il detto quadro, ò se fosse esso mr Pietro Giacomo che facesse ricercare detto padre à darglielo da fare. [...] lo non sentei che si dicesse che se il quadro non fosse stato di sodisfazione dei padri che non lo volessero, mà solo nel modo che hò detto di sopra.

[...] E' vero che mi raccordo che dicendo il detto Rev.do padre Priore à mr Bartolomeo che dovesse avvertire che voleva che il quadro fosse in laudabilissima forma, et che esso non conosceva ne sapeva che fosse da fare questo pittore, esso mr Bartolomeo disse: lasciatelo fare, in ogni modo che cosa potete perdere se il quadro non sarà in laudabilissima forma al paro degl'altri glielo lascerete.

[...] E' vero che otto ò dieci giorni dopo il detto trattato essendo Io nella chiesa delle Gratie venne il detto mr Pietro Giacomo il quale haveva un disegno in carta da mostrar al detto Rev.do padre Priore del quadro che voleva fare; et così andassimo di compagnia insieme con il detto mr Bartolomeo à mostrar il detto disegno al detto Rev.do padre Priore, il quale vedendolo disse che si rimetteva a esso mr Pietro Giacomo perche facesse una cosa che fosse laudabile.

[...] A me pare che anco allhora fossimo in sacristia, sebene non me lo raccordo molto bene, et credo che il quadro fosse veduto anco da un altro frate, mà non sò chi fosse”.

**1609, 26 novembre**

*Depone Giovanni Maria Seccamani.*

[...] È vero che ritrovandomi questo inverno passato ciove di quest'anno, che il giorno preciso non mi raccordo, nella Chiesa delle Gratie, con occasione di esservi andato per pigliar la perdonanza, viddi la al choro molta gente et che guardavano i quadri. Et così anco Io andai la dove era questa gente, et fra le altre cose che furono dette sentei che il R.do padre Priore di quel tempo, qual hora è Generale, parlava con detto mr Pietro Giacomo con mostrargli un quadro che haveva su l'Annuntziata, et gli diceva che voleva gli fosse fatto pur ancora l'Annuntziata, mà che voleva che fosse più bella, et che se non gli bastava l'animo non si metesse all'impresa, et che la voleva nell'istesso tempo che facevano ancora li altri pittori à quali dava questi quadri da remordenare ò rificare. Et così detto mr Pietro Giacomo rispose à detto Rev.do padre Priore d'allhora che haveria fatto detto quadro dell'Annuntziata più bello di quello che vi era all'ora, et che sarebbe statta al paro delli altri, et glielo haveria dato nell'istesso tempo che haveriano fatto anco li altri.

[...] Il tempo preciso che fù questo trattato non mi raccordo, ma che faceva freddo. Et le precise parole che furono fatte furono queste, ciove che il detto R.do padre Priore mostrò al detto Barucco il quadro del quale si tratta, et gli disse: questo è il quadro che dissi volevo rifare; avvertiti però che lo faccio rifare perche lo voglio più bello. Et questo Barucco rispose che l'haveria fatto più bello, et che saria statto al paro delli altri che dava via da rificare.

[...] Et fù nel med.mo tempo che non televano giù uno, ciove' quello che era all'incontro di quello dell'Annuntziata, et se

non m'inganno credo lo dassero al Giugno pittore. Et erano presenti un mr Bartolomeo Riva, un Romano che sta in casa di detto Riva che non sò come habbi nome, il M.co S.r Agostin Emilio, et ancora molte altre persone et marengoni et fachini che hora non mi raccordo li loro nomi e cognomi.

[...] E' vero che il detto logo et sito di detto quadro era tra l'Horgano, et la pala grande.

[...] E' vero che all' hora il detto Rev.do padre Priore ordinò alli marengoni ch erano presenti à lavorare che dovessero pigliar la misura del logo, et di farla avere al detto mr Pietro Giacomo. Et così, in esecuzione di questo ordine li detti marengoni tolsero la misura et la diedero al detto mr Pietro Giacomo.

[...] All' hora quando fù trattato l' accordo sudetto et che detto mr Pietro Giacomo disse che lo haverebbe fatto bello al paro dell' altri, detto Rev.do padre Priore disse à detto Baruccho: vi darò quello darò anco alli altri che pingono li altri quadri.

[...] La nella Chiesa delle Gratie vi erano presenti ancora un mr Gio Batta Pittore appresso all' hosteria delli quattro Re che disse che il Rev.do padre Priore haveva dato à quelli che havevano dipinto li altri quadri cinquanta scudi et l' azuro che non mi raccordo se dicesse che gli desse il telaro, et la tela, colori etc.”.

### **1610, 26 aprile**

*Depone il nobile Agostino Emigli.*

“ [...] Ritrovandomi in sacrestia della Madonna delle Gratie, dove vi era il Rev.do padre Priore che hora è generale et altri Padri il nome dei quali al presente non mi raccordo, et d.no Bartolomeo Ripa qual laudava detto d. Pietro Jacomo al detto Rev.do padre Priore dicendogli che gli dovesse dare quel quadro della Nuntiatia appresso all' organo che ne saria statto servito al paro delli altri, il Rev.do padre Priore gli rispose che bisognava vedere quelle opere che havesse fatto. Et detto d. Pietro Jacomo pittore si andava scusando con dire che in Brescia non haveva fatto opera grande dalla quale si potesse vedere la sua sufficienza, perche la maggior parte del tempo haveva lavorato se non mi inganno in qualche duna di queste valle del Bresciano che hora non mi raccordo quale particolarmente sia, et quando hebbe ragionato un pezzo mi pare che la conclusion fosse questa, che detto R.do padre Priore lo haveria lasciato lavorare, ma che lui non gli voleva dare ne telaro ne altro, et che se l' opera gli fosse piaciuta l' haveria piliata, ma che non si voleva obligare a cosa alcuna. Et detto pittore gli rispose che l' haveria fatta che li sarebbe piaciuta, et che sarebbe stata al paro delle altre. Et così andarono in Coro che non mi raccordo se Io gli andasse, ne non ne meno mi raccordo che cosa trattassero. Intesi ben poi all' hora che alcuni Padri di detto Convento erano stati à vederla che non so se fosse ancora compita.

[...] Io non mi raccordo il preciso giorno ne mese, ma so che fu l' anno passato di Inverno. Et le precise parole che furono dette tra loro sono queste per me di sopra deposte. Et vi erano presenti li sopradetti tutti, et so che d.o mr Bartolomeo Ripa fu quello che lo propoghe alli detti R.di Padri, che non so poi se detto pittore facesse oblatione di farlo à tutte sue spese”.

### **1610, 20 agosto**

*Depone il padre Romano Ugolini, sagrestano.*

“ [...] Io fui presente alla convention et trattato che fù fatto tra il M. Rev. padre Priore cioè il Padre Zaccaria Leoni all' hora Priore del nostro Convento delle Gratie et mr Pietro Giacomo Baruccho depintore di questa Città circa il depingere un quadro dell' Annontiatia della B. V. Maria. Et la prima volta fù nella nostra sacristia. et anco un' altra volta nell' Inclaustro del nostro Convento. Del giorno non vi sò dir precise, ma penso fosse del mese di Genaro, cioè alla fine ò al principio di Febraro del 1609, se non fallo. Et vi si trovarono presenti il S.r Agostino Miglio, et il S.r Bartolomeo Riva, il quale fù quello che propose il partito di far detto quadro ad istanza del detto Pietro Giacomo.

Il qual partito fù questo che in poche parole dirò, cioè che esso Baruccho voleva fare il detto quadro senza che se gli dase niente, et che se fosse piaciuto alli Padri glielo pagassero, caso che puoi non gli fosse piaciuto si contentava à tenerlo per se. Onde sentito il detto padre Priore et Io questo largo partito, con tutto che non havessimo visto alcuna delle sue opere et che ne paresse che esso Baruccho togliesse un' impresa troppo grande da eseguire, Io dissi a detto padre Priore che il partito era largo et in quanto a me haverei lasciato che esso Baruccho si fosse cacciata la sete con la carne salata. Et così si restò in tal apuntamento che esso Baruccho propose, cioè di far il detto quadro senza un quattrino et se gli fosse alli padri piaciuto che glielo pagassero; et così giusto fù trattato.

[...] Io sò che la differentia che vertisse tra li nostri Padri et detto Baruccho è perche il quadro che detto Baruccho ha fatto non l' ha fatto conforme alle promesse, et che non piaceva al padre Priore. Et questo lo sò perche mi ritrovai presente a tutto il trattato et promesse da esso Baruccho fatte; et in quanto à me stante le promesse di esso Baruccho tengo per fermissimo che i nostri Padri habbian ragione, et esso Baruccho torto, et la ragione consiste che esso Baruccho conforme alla sua promessa non ha operato bene in detto quadro”.

### **1611, 19 gennaio**

*Depone il pittore Francesco Giugno.*

“ [...] Io son sta ricercato à venir a testificare in questa causa dal Rev.do P. Fiorentino hora Priore di detto Convento; et è venuto à dirmi di testificare con dimandarmi se mi raccordavo della convention fatta tra di noi quando mi diedero da

fare il quadro della Circoncisione di N. S. posto nel choro alle Gratie; et se gli fosse bisognato che Io testificassi, se havessi detto quello che sapevo. Et Io gli risposi di sì, et Io lo promessi dire la verità di quello mi fosse ricercato intorno al nostro accordo.

Et quando mi venne à parlare mi trovavo nella bottega di mio Padre sarto qui à Vescovato, et vi si trovavano ancora detto mio Padre, ma non credo che desse à mente à cosa alcuna. Et col mio testificare credo di far cosa grata ad ogni uno. [...] Io son amicissimo di detto Dno Pietro Giacomo, et non gli porto odio di sorte. [...] Tengo il detto D. Pietro Giacomo per pittore che possa star al pari di qualunque altro per giovane che sia, et ho visto diverse sue opere, et so che detto D. Pietro Giacomo lavora con quei termini che lavora ogni altro; et lo tengo per giovine da bene, qual si affatichi volentieri nella sua professione.

[...] Per quanto mi disse il padre Priore di all' hora, che era il M. Rev.do p. Generale che è morto alli di passati, fu assignato al Cossale il quadro da meggio, et era la visitatione delli tre Maggi, al Gandino gli fu assignato il quadro della presentatione di N. S. al tempio, et à me fu assignato come ho sudetto la sirconcisione. Et à me fu dato il medesimo quadro che prima era in opera, et mi fu detto che li med.i erano sta datti anco agli altri. Et circa l'accordio che passò tra di noi, il fatto sta giusto così, che mi mandò à dimandare il sudetto Rev.do P. Priore, che fu poi Generale, et mi disse che voleva far rifare quelli quadri del Choro che erano incontro all'organo, et che haveva dato quel da mezzo a mr Gratio Cossali, et il primo cioe la presentation al Gandino, et che haveria intentione à dar à me l'altro.

Et così cominciò à trattar meco d'accordio. Qual accordio fu che mi domandò che cosa voleva à levar quelle prime figure, et farne sopra delle altre, ma però la istessa historia. Et se ben mi aricordo, gli risposi che la mia fattura saria valutata cento scudi, et lui mi rispose che supponeva che quanto alla fattura fosse valsa assai, ma che lui non voleva spendere quelli danari, perche haveva fatto li suoi conti nel monastero che non si ritrovava haver se non una certa portione che lui presupponeva che dovesse bastare per far fare li detti quadri. Et così mi proferse cinquanta scudi, et Io non volevo accettarlo in quel pretio, ma lui mi rispose, se non m'inganno, che non dava tanto alli altri. Et mi fu dietro per persuadermi à non lasciar questa impresa, stando che era honorata; et mi offerse ancora l'azzurro ultra marino sopra il mercato, tutta quella parte che fosse bisognata per detto quadro. Et mi proferse anco un donativo, che fu un carro di legna cioe mazzotti, con patto che non dovessi dirlo perche non li dava alli altri. Che poi fosse vero, non lo so. Et ho hauta ogni cosa. [...] Che detto Barucho habbia ragione ò torto, Io non lo so, perche non so realmente come stia il loro accordio.

[...] In quelli giorni che si facevano detti quadri, ho visto una volta il quadro che faceva detto Barucho, et se Io volessi far il giuditio di detto quadro fabricato per il detto Barucho bisognaria che io vedessi quello et li altri per noi fatti, perche sonno molti giorni che non li ho visti, et hora non volio fare questo iudicio.

[...] Ho ben sentito à ragionare cioe che li Padri dicevano che il quadro che faceva il detto Barucho lo faceva à piacere, et che se non fosse statto di satisfatione loro non era in obbligo di piliarlo. Et se la memoria non mi inganna, l'ho saputo fra li altri molti da un mr Gio Batta depentore che pratica nel detto Convento delle Gratie; et cio Io ho inteso così nel tempo che si facevano, come doppo che erano sta messi in opera li nostri.

[...] E' vero che il detto Padre quando mi ha dato il detto quadro ha slabilito con me il pretio di esso quadro, et come ho sudetto mi diede il quadro primo, cioe che prima era in opera, come diede ancora la lacca fina che non so se fosse di fiorenza, et l'azzurro ultra marino. Et ancora nel progresso di detto quadro mi diede danari; et il med.o ho inteso che è statto ancora con li altri doi, cioe Cossale, et Gandino.

[...] Ho inteso che il detto Barucho non ha havuto niuna delle cose che habbiamo haute noi; ne meno so se siano restati d'accordio, et non mi raccordo bene da chi cio habbia inteso.

[...] L'occasione che Io intesi che li Padri dicevano che il detto Barucho faceva il quadro à piacere de Padri fu che si ragionava di questi quadri che noi facevamo, et si diceva che ne haveva uno ancora il Barucho; et non mi raccordo chi fosse presente”.

*A conclusione della deposizione, il Giugno dichiara di avere 31 anni di età.*

**1611, 24 gennaio**

*Depone il pittore Grazio Cossali.*

“ [...] Che sia [il Barucco] pittore che possa star al pari d'ogni altro per giovane che sia, non havendo visto sue opere non posso far giudicio, ne meno se sia persona pratica nella sui professione. Credo sia giovine da bene et che si affatichi volentieri nella sua professione. [...] A me che fui il primo di tutti perche li Padri non havevano ne anco intention di farne altri, mi fù assegnato quello delli tre Magi, et mi fù dato al modo et forma che stava, et Io gli diedi di sopra una mano di primitura per cancellar le prime figure, et seguitar poi l'opera.

Et raccontarò il fatto come sta, et è che il Padre generale, il quale all' hora era Priore del Convento delle Gratie, venne à trovarmi à casa in compagnia di fra Iustiniano che fa l'azuro ultramarino, et mi disse se gli volevo fare il quadro delli tre Maggi, che fosse fornito a Pascha. Et gli risposi che il tempo era troppo breve, essendo questo di quadragesima di carnevale, che non mi raccordo bene il giorno che mi venne à trovare. Et detto padre Priore disse se Io l'haveria fatto venti giorni doppo Pascha, et così gli promisi farlo nel detto tempo, et lui mi dimandò quanto intendevo volere di mia fattura, et Io gli dimandai alla prima ducento ducati, et lui mi rispose che non voleva far quella spesa, et lo dissi che non volevo manco di cento scudi, et lui mi rispose che mi haveria dato oltre il telaro et la tela, scudi vinti di caparra, legna grossa

et minuta un carro per sorta, et colori, tanto che ingrandissimo tanto la cosa che tra robba, et danari rivassimo quasi alli cento scudi.

Et così il giorno seguente mi mandarono il telaro nel modo per me sodetto et da li tre ò quattro giorni li vinti scudi, et da li à vinti giorni una lira lacca di fiorenza et di poi in più volte tutto lo azzurro oltre marino che faceva bisogno per quel quadro, et avanti che fosse finito mi diedero altri danari alla summa di dieci ò dodici scudi, et doppo compita l'opera, et messa anco in opera, mi diedero altri danari per compito pagamento che non sò la somma, ma mi refferisco alla riceputa fatta per me al detto padre Priore.

[...] Io non saprei dire se in questa causa il detto Barucco habbia ragione ò torto. non sapendo la loro controversia in che cosa consista particolarmente.

[...] Io sò che quando [il Priore] venne à darmi la caparra, mi disse: volio portarne anco a mr Francesco Giugno et Antonio Gandino. Et quando mi portò l'azzurro ne haveva anco in altre carte, et mi disse volerlo portare alli sopradetti come quelli che facevano altri quadri, che non sò se con essi havesse stabilito il pretio.

[...] Quanto à me Io sò che non faccio mai opere di importantia se non stabilisco il loro pretio, et se non mi e datta caparra di esse.

[...] A queste cose da me deposte vi è sempre stato presente il Rev.do padre Justiniano che fa l'azuro oltramarino, et è stato nel tempo per me deposto di sopra, et a casa mia, et son sicuro che la memorta non mi inganna, che me lo raccordo come se fosse statto solamente heri.

*A conclusione della deposizione, il Cossali dichiara di avere 45 anni di età.*

(AVB - Religiosi 2 - Fascicolo Brixiae. Pro D. Petro Jacabo Baruccho contra R.R. Fratres B. Mariae Gratiarum, carte in successione cronologia, non numerate).

## RIFERIMENTI ARCHIVISTICI E BIBLIOGRAFICI

---

ASB      Archivio di Stato, Brescia  
 ASCB     Archivio Storico Civico, Brescia  
 AVB      Archivio Vescovile, Brescia

S. d. (tra il 1692 e il 1694) F. PAGLIA, *Il Giardino della Pittura. Volume II*. Edizione critica a cura di C. Boselli, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1958", stampa 1960, p. 85-162.

1753 *Abeceario Pittorico del M. R. P. Pellegrino Antonio Orlandi Bolognese Contenente le Notizie de' Professori di Pittura, Scoltura, ed Architettura. In questa edizione corretto e notabilmente di nuove Notizie accresciuto da Pietro Guarienti Accademico Clementino, ed Inspettore della Regia Galleria di S.M. Federico Augusto III Re di Polonia, ed Elettore di Sassonia*. In Venezia Appresso Giambattista Pasquali. MDCCLIII.

1923 P. GUERRINI, *Il Santuario di Santa Maria delle Grazie. Cenni di storia e d'arte*. Brescia.

1930 P. GUERRINI, *Una celebre famiglia lombarda. I conti di Martinengo. Studi e ricerche geneologiche*. Brescia.

1939 A. MORASSI, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*. Brescia. Roma.

1958 C. BOSELLI, *Francesco Paglia. Il Giardino della Pittura. Volume II*, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1958", stampa 1960, p. 85-162.

1959 F. MURACHELLI, *1 Supplemento a la "Pittura a Brescia nel Seicento e Settecento"*. in "Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1959", p. 120-132.

1960 C. BOSELLI, *Gli elenchi della spoliazione artistica nella città e nel territorio di Brescia nell'epoca napoleonica*, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1960", stampa 1961, p. 275-330. P. GUERRINI, *Le chiese di Quinzano d'Oglio in alcune note del cronista Pandolfo Nassino*, in "Monografie di Storia Bresciana" LVI, MCMLX, p. 3-9.

1961 F. MURACHELLI, *Santa Maria delle Grazie*. Brescia.

- 1966 C. BOSELLI, Aggiunte e correzioni a “Gli artisti bresciani nei primi sei volumi del Dizionario Biografico degli Italiani”, in “Brixia Sacra” n. s., a. I n. 4 ottobre-dicembre 1966; p. 180-185.
- 1971 C. BOSELLI, *Nuove fonti per la storia dell'arte. L'archivio dei conti Gambara presso la Civica Biblioteca Queriniana di Brescia: I. Il carteggio*, in “Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti”, volume XXXV- fascicolo I, p. 3-137.
- 1972 - continua. A. FAPPANI, *Enciclopedia Bresciana*. Brescia.
- 1975 L. ANELLI, *Brescia. Santa Maria delle Grazie*. Schede per la Soprintendenza alle Gallerie di Milano. Brescia. (Copia dattiloscritta).
- 1980 A. MOSCONI, *Conventi francescani nel territorio bresciano. Storia, religione, arte*. Brescia. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 10. Londra.
- 1981 A. LOCATELLI, *Le chiese di Quinzano*, in “La Pieve”, Bollettino Parrocchiale a. X n. 12 dicembre. Quinzano d'Oglio, p. 5.
- 1982 A. LOCATELLI, *L'Immacolata Concezione*, in “La Pieve”, Bollettino Parrocchiale a. XI n. 12 dicembre. Quinzano d'Oglio, p. 4-5.
- 1983 A. LOCATELLI, *Le modifiche murarie alla Pieve*, in “La Pieve”, Bollettino Parrocchiale a. XII n. 1 gennaio. Quinzano d'Oglio, p.14-15.
- 1992 O MISCHIATI, *Biblioteca delle opere dei musicisti bresciani pubblicate a stampa dal 1497 al 1740*. 2 tomi. A cura di M. Sala ed E. Meli. Brescia.
- 1994 L. PEDRINI STANZA, *I Colomba di Arogno*. Lugano.
- 1995 V. GHEROLDI, *Ricette e ricettari. Tre fonti per la storia delle tecniche delle arti alla Biblioteca Queriniana di Brescia (sec. XVI-XVII)*. Brescia.
- 1996 AA.VV., *La chiesa prepositurale di San Lorenzo in Brescia*. Brescia.

## Pialorsi di Levrance a Brescia

La ricostruzione di una bottega di intagliatori del passato non può che prendere le mosse dai documenti e dalle opere sicure, ovvero documentate in maniera attendibile. Il contenzioso delle ipotesi è ormai aperto: ma se le ipotesi non sono suffragate da tesi finiscono per cadere nella mera fantasia. La lettura dei documenti – e sono i soli che abbiano voce in capitolo – ha il merito di chiarire alcuni aspetti, che vanno compresi alla luce delle considerazioni già sviluppate all'interno del capitolo sui “Pialorsi nei secoli XVI e XVII”<sup>1</sup>. In quel caso avevo proposto di leggere Terciberio come un *marengone di Levrance* presente in Trentino, citato come testimone alla stipulazione di un atto notarile, datato 11 giugno 1527<sup>2</sup>, rogato dal notaio Angelo Ugognino<sup>3</sup>; personaggio questo che Bresciani pone ad apertura del suo intervento come capostipite dei Bosca<sup>4</sup>; non mi è stato possibile il riscontro oggettivo del documento, perché la citazione degli estremi è sbagliata e il documento è irreperibile.

A proposito poi di *Jo Antonio da Levrance* non è l'intagliatore che nel 1562 acquista la casa con bottega di Maffeo Olivieri; secondo il compianto Boselli, ricercatore appassionato e studioso serio, è Vincenzo Rovetta che acquista le opere contenute nella bottega, mentre fin dal 1544 la casa e la bottega sarebbero già affittate<sup>5</sup>. Che *Jo Antonio* sia di Levrance è certo, ma che abbia avuto altri fratelli è tutto da ricercare, che poi sia tra gli uomini illustri del '500 forse è da verificare, infatti il riferimento di Bresciani a Vaglia è errato: lo storico si riferisce piuttosto all'Antonio Pialorso q. Fayno tra i *valleriani habitante in Brescia* nel 1641<sup>6</sup>. Solo a seguito di reperimento di documenti del periodo di cui ci stiamo occupando, si potranno fare affermazioni più precise. Se si legge attentamente il mio testo<sup>7</sup>, avevo già avanzato l'ipotesi che se *Antonio Pialorsi Sindico* coincideva con *Antonio q. Fadino* significava che un ramo dei Pialorsi dediti all'attività di intagliatori, provenienti dalla Valle Sabbia, si sarebbe stabilito a Brescia, mentre un altro ramo avrebbe continuato a risiedere in Valle. Mi fa piacere che questa ipotesi sia stata confermata dal reperimento del documento della polizza d'estimo, datata 27 marzo 1660<sup>8</sup>.

Ma sulla base di tale atto non si può affermare che *Antonio q. Fadino Pialorso da Levrance di Valsabia* sia “boscaino” e tantomeno che abbia un fratello di nome Francesco. Anche se la situazione documentaria è mutata e si è arricchita di numerosi documenti e di nuove scoperte – se ne parlerà diffusamente in seguito – si avverte un po' azzardata la discendenza diretta tra Terciberio - Jo Antonio - Fadino e il legame diretto tra Francesco Boscaì e il predetto Antonio q. Fadino<sup>9</sup>. Ma questo

“pensiero” semmai è uno stimolo alla ricerca comune... Infatti dalla ricerca è emerso che Antonio Pialorso q Fadino è iscritto nel *generale consiglio del Paratico delli marangoni da lignamine di Brescia* fin dal 1636, come risulta da un atto notarile, datato 13 aprile<sup>10</sup>. Lo ritroviamo menzionato come *Antonio q. Fadino Pialorso marangon in Brescia* il 3 febbraio 1644, quando deve riscuotere *15 L. all'anno da Domenico Bonetto da Boticini da mattina sopra L. 200 planetti*<sup>11</sup>.

Due anni dopo, nel 1646 Antonio Pialorso è documentato, purtroppo senza patronimico, nell'estimo del catasto della quadra 4 di S. Stefano<sup>12</sup>. In esso si legge che possiede *parte d'una casa in contrada delli Armaroli* e si specifica che ha una *bottega grande et un caneveno corto et pozzo indiviso con doi camere superiori*.

Poco dopo, il 17 aprile 1652 Antonio Pialorso è nominato a stimare i beni contenuti nel *casotto di Piazza del q. Antonio Loda*, di professione *revendarolo*; in particolare al nostro spetta la perizia di *colonne di legno, assi, seradure con chiavi, cavalletto per atacar robbe, banchetta frusta, cavaletti et assi per far bancho, una cassa di paghera et sua chiave, scagne impagliate, uno spiedo cun manico frusto, una padella, un manestro forato frusto, un badile, cistelli, semenza diversa da seminare li horti in diversi sacheletti*, successivamente, il 23 aprile, sono incaricati due sarti, Antonio Pivani e Joachino Panteghino, ad elencare i beni di loro competenza con rispettivo valore<sup>13</sup>. Fortunatamente è apparso il testamento di Antonio Pialorso *del Comune delle Vrangie di Valsabia hor marangon di legnamine in Brescia*, datato 16 aprile 1657<sup>14</sup>. All'epoca risulta essere *sano per la gratia di Dio di mente sensi et intelletto, benché del corpo infermo e languido* e desideroso di *disporre delli suoi beni, affinché non nasca lite fra li posteri et sussessori et anco prevedere alla salute dell'anima sua*. Inizia raccomandando *l'anima sua al Signore Iddi o Onnipotente, alla Gloriosissima sempre Vergine Maria, a tutta la sua corte celestiale*. Ordina che in caso di sua morte sia *sepelito nella Chiesa di S. Gioseffo et posto nella sepoltura che detti Reverendi fanno come descritto nella loro confraternita e che detta Martha sua moglie gli faccia celebrar messe n. cento privilegiate da morto*. Dispone poi che sua moglie, avendo *conseguito in raggione di dote la suma del L. 600 planetti*, ne riceva *altri lire doi cento, cosl che siano L. 800* e che di tale somma *possa disporre come le parerà*. Lascia poi *uno scudo all'Altare del S.mo Rosario in S. Ambrosio, alli altari del S.mo Sacramento della S.ma Madonna in S. Giovanni et all'altare della Madonna del Carmine et alla scola del S.mo Sacramento delle Vrangie*.

A proposito della sua attività, lascia *tutti li ferri della professione di marangone la metà per cadauno cioè a Antonio Zambello e Gio Batta Podavino*, in qualità di *lavoranti di bottega*, tali attrezzi potranno essere stimati *da un altro perito del arte, et questi li godino per amor suo et anche si ricordino del anima sua*. Significativa è la presenza nella bottega del Pialorso proprio di Antonio Zambelli, che potrebbe coincidere con l'Antonio, padre dell'intagliatore Bortolo, documentato come geniale collaboratore nella bottega di Francesco Boscaì dal 1711 al 1720 e contemporaneamente in proprio a Lumezzane fra il 1707 e il 1729<sup>15</sup>: in questo caso la formazione culturale e artistica dei Boscaì potrebbe essere molto legata a quella degli Zambelli (e non il contrario!), prima ad Antonio e poi a Bortolo. Nel testamento c'è un riferimento a *Gio Batta Pialorso suo nepote q. Batta già fr.ello*, il quale risulta

essere *condannato alla galera che andando alla patria et governandosi bene possa avere et conseguire sessanta planetti et questi quanto possa pretendere*. Il nipote di Antonio Pilaorso q. Fadino, di nome Giovan Battista, e figlio di Battista, se controlliamo l'albero genealogico "boscaino"<sup>16</sup>, Giovan Battista Boscaì è invece figlio di Francesco, se quindi Giovan Battista, nominato nel testamento di Antonio q. Fady-no non è "boscaino", non lo è neppure quest'ultimo.

Circa un anno dopo, il 16 marzo 1658, è registrato un altro testamento, questa volta *vicendevole di Antonio Pialorso q. Fayno et Martha sua moglie*<sup>17</sup>. Rispetto al testamento precedente, si specifica che Marta è *figlia di q. Antonio q. Antonio Zambelli*, fatto che riporta l'attenzione ai legami tra le due famiglie. Anche Marta, dopo un anno, è *infirmata in letto*; l'atto rivela che i due coniugi, durante la loro vita matrimoniale, non hanno avuto *figlioli*, e quindi con essi si chiude la generazione. Nel nuovo testamento viene favorito *Gio Batta q. altro Batta suo nepote*, che è ancora *condanato in galera*, ma quando *sarà libero alla casa habbia da avere et conseguire la casa di detto testatore sita nella terra di Levrangie con li suoi raggioni a quella aspettanti, se non la volesse over fosse dal detto testatore alienata debba in loco di quella conseguir nelli suoi beni scudi n. cinquanta et ciò in ricognitione di nepote*.

Riconferma il lascito dei *ferri di marengon che si ritrovino in bottega per la professione a m.ro Antonio Zambello e a Gio Batta Podavino*, perché *suoi lavoranti di bottega, per amore et acciò si ricordino di lui*. Si presume che Marta si trovi in pessime condizioni di salute, perché *dopo la di lei morte gli siano fatte celebrar le devotissime messe di S.to Gregorio*, in numero di trenta e tutte quelle che si potrà mentre sarà il suo corpo sopra terra e l'altri quanto prima e sarà sepolta dove parerà al detto suo marito. Vengono poi nominati anche i *figlioli et abiatici delli tre suoi [di Marta] fratelli per stirpe*, ossia *Bortolo, Pietro, Antonio*, perché *si ricordino di lei*. Anche se l'Antonio Zambelli, uno dei tre fratelli di Marta, non può coincidere con l'Antonio q. Bortolo *lavorante nella bottega* del Pialorso suo marito, tuttavia i rapporti tra i Pialorsi e gli Zambelli sono sempre più intensi.

Dopo due anni, esattamente il 27 marzo 1660, dalla Polizza d'estimo si scopre che Antonio ha 71 anni, e quindi è nato nel 1589, e che la moglie Marta ha 65 anni, nata nel 1595<sup>18</sup>. Dopo 5 anni è registrata la *poliza delli beni crediti, debiti et agravi* della signora Lucrezia, che è la *vedova del q. Antonio q. Fadino Pialorso habitante in Brescia in contrada delli Armaroli*<sup>19</sup>. Si presume che nell'arco dei 5 anni, Marta, prima moglie di Antonio, sia morta, quest'ultimo si sia risposato con Lucrezia (che nel 1665 ha 60 anni, nata nel 1605) e poi sia morto. Lucrezia dichiara che l'affitto della casa *che possedeva detto q. Antonio mio marito è sequestrato ad istanza delle reverende monache di santo Giacomo e Filippo*, un altro sequestro è eseguito *ad istanza delli Illustrissimi signori Avogodori di Comuni et Proveditori e pende lite sopra detti sequestri*. Lucrezia pretende la sua dole, che corrisponde a *500 planetti*, non si sa a cosa siano dovuti i sequestri.

Inoltre non si capisce perché alcuni documenti siano illuminanti e altri invece passino sotto silenzio!<sup>20</sup> Dove infatti non appare il rinvio a documenti da me reperiti e menzionati invece come inediti, allora è determinante fare alcune precisazioni. In realtà il documento datato 16 ottobre 1650 da me ritrovato è tratto sia dal

notaio Zucchetti Giacomo alla f. 7053, che dal notaio Marino Marini alla f. 5946<sup>21</sup>. L'episodio della ferita per un colpo d'archibugio sparato da Domenico Filippini ai danni di Antonio Pialorsi è da me documentato<sup>22</sup>. Gli atti relativi alla divisione dei beni dei figli di GiovanBattista sono da me integralmente stesi<sup>23</sup>. E' inoltre evidente che tutti gli aspetti dell'ultima generazione "boscaina", ossia la vita, l'attività della bottega, il grado di cultura di Antonio e Francesco, a ben guardare, sono stati da me tracciati<sup>24</sup>. Quindi certe affermazioni dovrebbero essere più precise e portare riferimenti più concreti.

L'aspetto più curioso e sorprendente che si coglie nell'intervento di Bresciani è poi la giustificazione di certe attribuzioni di opere a favore dei Boscaì, che non si sono rivelate tali, come ad es. nel caso dell'ancona dell'altare della Madonna del Rosario nella Chiesa di S. Maria Assunta a Mura, liquidata come "opera che risulta assai vicina allo stile e alla composizione boscaina"<sup>25</sup>. Se il mio metodo di ricerca non giunge a certe attribuzioni forzate, che connotano gli studi passati, è pur vero che nel recente elenco di Bresciani<sup>26</sup> mancano all'appello ben 21 opere rispetto a quello da lui compilato in precedenza nel 1987<sup>27</sup>, e non si sa bene il perché! Mi chiedo se forse non sia stato steso proprio grazie al mio contestato capitolo. Questo a riprova che il mio libro se non avesse avuto il capitolo "Opere non condivise" sarebbe stato "avvantaggiato"<sup>28</sup>: per quello che mi risulta sembra avvantaggiata la ricerca. E qui in particolare sarebbe interessante sapere che fine hanno fatto: la coppia di angeli portalampada della Chiesa di S. Bartolomeo Apostolo di Avenone; l'ancona dell'altare di S. Antonio nella Chiesa di Spezio; le ancone degli altari della Madonna del Rosario e di S. Giuseppe nella Chiesa di S. Apollonio a Odèno, l'ancona dell'altare maggiore e quella dell'altare della Madonna della Neve nella Chiesa dei SS. Pietro e Paolo di Anfo, il tabernacolo dell'altare del Crocefisso e la cantoria nella Chiesa di S. Giorgio a Barghe; la soasa dell'altare della Sacra Famiglia e l'ancona dell'altare della Deposizione nella Chiesa dei SS. Filippo e Giacomo a Gavardo, l'ancona dell'altare di S. Giorgio e quella dell'altare di S. Gaetano, la soasa inserita nel coronamento dell'altare della Madonna del Rosario nella Chiesa di S. Maria Assunta a Mura, la soasa dell'altare maggiore nella Chiesa di S. Giovanni e il paliotto dell'altare dell'Annunciazione del Santuario della Rocca Inferiore a Sabbio Chiese; l'ancona dell'altare maggiore nella Chiesa di S. Lorenzo e quella dell'altare maggiore nella Chiesa di S. Lucia a Sopraponte, l'ancona dell'altare maggiore nella Chiesa di S. Calogero a Cimmo; la soasa del presbiterio e l'ancona della Madonna del Rosario nella Chiesa di S. Giovanni Battista a Lumezzane Pieve; la statua dell'altare della Madonna del Rosario nella Chiesa di S. Nicola a Polaveno.

L'attenzione si pone anche sulle 32 opere inserite *ex novo* nel recente elenco di Bresciani, che sono state in precedenza da me<sup>29</sup> numerate, schedate e proposte nel catalogo delle opere documentate e attribuite, e per questo descritte e valorizzate nella loro qualità esecutiva, grazie anche all'apparato fotografico, approntato da Mario Brogiolo e dall'Ufficio Inventario Diocesano. E' il caso di: le statuette dei SS. Pietro e Paolo e dei putti che ornano il tabernacolo marmoreo dell'altare maggiore<sup>30</sup>, la coppia di depositi<sup>31</sup>, il reliquiario a tabella<sup>32</sup>, la soasa dell'altare dei SS. Rocco e Sebastiano<sup>33</sup>, il tabernacolo<sup>34</sup> e il paliotto<sup>35</sup> dell'altare della Madonna del Rosario, la

porta maggiore e laterale<sup>36</sup> nella Chiesa di S. Michele Arcangelo a Lavino, il tabernacolo dell'altare di S. Pietro Martire nella Chiesa di S. Bartolomeo Apostolo a Avenone<sup>37</sup>; il trionfo espositore nella Chiesa di S. Giorgio a Barghe<sup>38</sup>; il reliquiario nella canonica della Chiesa di S. Silvestro a Comèro<sup>39</sup>; la soasa dell'altare maggiore nella Chiesa di S. Carlo a Briale<sup>40</sup>; il tabernacolo dell'altare maggiore nella Chiesa di S. Zenone a Eno di Degagna<sup>41</sup>; l'altarino mobile della Chiesa di S. Michele Arcangelo a Gazzane di Preseglie<sup>42</sup>; le statue di S. Giovanni Battista e dell'Addolorata dell'altare del Crocefisso nella Chiesa di S. Bartolomeo a Lavenone<sup>43</sup>; il crocefisso<sup>44</sup> e la soasa intorno all'organo<sup>45</sup> nella Chiesa di S. Lorenzo a Preseigno; la soasa intorno all'organo<sup>46</sup> nella Chiesa di S. Giorgio a Bovegno; l'ancona dell'altare di S. Antonio Abate nella Chiesa di S. Michele a Brozzo<sup>47</sup>; l'ancona dell'altare di S. Apollonia<sup>48</sup>; la soasa dell'altare di S. Anna<sup>49</sup>; il coro<sup>50</sup> nella Chiesa di S. Maria Assunta a Dosso, la soasa dell'altare maggiore nel Santuario della Rocca Superiore<sup>51</sup>; il tabernacolo<sup>52</sup> e la coppia di depositi<sup>53</sup> dell'altare maggiore nella Chiesa di S. Michele Arcangelo a Ludizzo; il tabernacolo dell'altare della Deposizione nella Chiesa di S. Giovanni Battista a Lumezzane Pieve<sup>54</sup>; il paliotto dell'altare maggiore<sup>55</sup>; il pulpito<sup>56</sup> del Santuario della Madonnina di Marcheno; la coppia di reliquiari a busto nella Chiesa di S. Nicola a Polaveno<sup>57</sup>; la soasa dell'altare maggiore dell'oratorio di S. Giovanni a Palude di Puegnago<sup>58</sup>; le ancone degli altari di S. Valerio<sup>59</sup> e della Madonna del Rosario<sup>60</sup>; la coppia di reliquiari a busto<sup>61</sup> nella Chiesa di S. Stefano a Ome.

Infine non bisogna escludere le opere ancora attribuite ai Boscaì da Bresciani, da me documentate invece ad altri intagliatori, come: l'ancona dell'altare maggiore della Chiesa di S. Michele Arcangelo a Lavino, *opera del professore Carlo Antonio Brognoli*<sup>62</sup>, il tabernacolo dell'altare maggiore nell'Oratorio di S. Giuseppe a Pezzaze, manufatto di Marchiondo Bonomino<sup>63</sup>, che non possono certo considerarsi "boscaine". Altre considerazioni possibili riguardano il cambiamento da parte di Bresciani di alcune sue attribuzioni "boscaine", senza citare la fonte. Ne sono esempi l'ancona dell'altare della Madonna di Lourdes della Chiesa di S. Maria Assunta a Binzago<sup>64</sup> che da "boscaina" d'incanto passa a Giovanni Pietro Bonomi, la cantoria della Chiesa di S. Rocco a Invico<sup>65</sup> diventa, chi sa perché, di Faustino Bonomi; l'ancona dell'altare dell'Addolorata nella Chiesa di S. Apollonio a Lumezzane S. A.<sup>66</sup>, è opera, dai documenti, di Bortolo Zambelli. Questo a riprova che non tutte le ciambelle escono col buco. Forse i buchi andrebbero colmati con la precisione delle fonti e la chiarezza dei documenti.

Una valutazione a parte va prospettata per il discorso posto a conclusione del mio studio, pervenuto alla considerazione (e non a una semplice convinzione), che i Boscaì sono intagliatori-artigiani, talvolta geniali, ma non scultori nel vero senso della parola; al di là dei commenti dei critici, bisogna sottolineare il carattere artigianale che promana dalle loro opere; il paragone infatti con i Fantoni, a riguardo, è illuminante. Per il momento è plausibile che non abbiano mai fatto il salto di qualità e non abbiano mai compiuto viaggi in sedi artistiche note, e non abbiano mai avuto relazioni di alto livello professionale. A questo proposito i documenti relativi alle due famiglie non lasciano spazio ad interpretazioni di significato diverso di quanto non possa apparire. Se la genialità che traspare da alcune opere segna un

risultato di ormai raggiunta maturità ad una data che si potrà fissare attorno al 1730, resta altresì l'unica caratteristica, la quale a tutt'oggi è possibile valutare. Il rapporto di collaborazione con altri intagliatori valsabbini è poi stato discusso in relazione alle opere eseguite sempre nel contesto della bottega<sup>67</sup>, illuminante per comprendere le inclinazioni di gusto. Ma sminuire le altre personalità a favore dei Boscaì è riduttivo proprio del panorama artistico valligiano assai vario e complesso. Identificata grazie alla ricerca, l'attività degli artigiani valsabbini, l'importanza dei documenti diviene davvero fondamentale: ad es. è certificato il punto di partenza per la ricostruzione del percorso di Bartolomeo Zambelli<sup>68</sup>. Inoltre il collegamento con la realtà bresciana e trentina vale a richiamare la nostra attenzione su un aspetto della Valle, ovvero il carattere di apertura, che si nota nelle committenze ad intagliatori non locali (il documento dell'anconetta dell'altare della Madonna del Rosario nella Chiesa di S. Giorgio a Bagolino, anche se è un rifacimento moderno, serve proprio a ricostruire il panorama artistico della Valle). E del resto alle opere locali e importate pare che abbiano guardato i Boscaì, come testimoniano i documenti e le opere. Al di là del diverso modo di vedere, di avere un occhio critico o una propria sensibilità, gli elementi proposti per una "chiave di lettura" non garantiscono certo del successo finale (come si è visto per le 21 opere tolte dopo il mio "polemico" capitolo). Anzi notano una lacuna evidente nella conoscenza dell'intaglio ligneo bresciano, bergamasco, veneto e trentino. Occorrerà infine rivedere certe affermazioni circa le ancone degli altari di S. Carlo e della Madonna del Carmine nella Chiesa del Nome di Gesù e Maria di Navono, dato che il mio testo<sup>69</sup> non rinvia a nessun altro commento, anzi rivela un'intuizione: "dal documento si ricava che le *due anconette* erano probabilmente esistenti nel 1769, anche se non specifica in cosa consista *l'intaglio... mancante in quelle*. Perciò è difficile individuare la paternità dell'opera e precisare l'intervento di Giovan Battista Bonomi, anche se dai confronti stilistici con le ancone uscite dalla bottega dei Boscaì nella prima metà del XVIII secolo, l'autore pare un intagliatore vicino ai loro modi".

**M. Lisa Cargnoni**

#### NOTE

<sup>1</sup> MARIALISA CARGNONI, "Boscaì. I Pialorsi di Levrance e l'arte dell'intaglio nella Valle Sabbia dei secoli XVII e XVIII", Brescia 1997, pp. 41-2.

<sup>2</sup> *ibidem*, p. 41.

<sup>3</sup> VAGLIA, 1964, I, p. 321.

<sup>4</sup> LUIGI BRESCIANI, "Per conoscere i Boscaì", 1998, p. 17.

<sup>5</sup> *ibidem*, p. 18. E queste non sono certo elucubrazioni mentali!!!

<sup>6</sup> VAGLIA, 1964, I, p. 205.

<sup>7</sup> Cargnoni, 1997, p. 41.

<sup>8</sup> A. (Archivio) S. (Stato) B. (Brescia), A. (Archivio) S. (Storico) C. (Catasto), *Polizze*, 106 a, cit. in Bresciani, 1998, p. 19.

<sup>9</sup> BRESCIANI, 1998, p. 25.

<sup>10</sup> A.S.B., *Not. Brescia, f. 5889, not. Facchinelli Gio. Antonio q. Ottaviano*, 1627-36, doc. inedito.

<sup>11</sup> *ibidem*, f. 5891, 1642-46, doc. inedito.

<sup>12</sup> A.S.B., Estimi, *Catasti*, reg. 77, doc. inedito.

<sup>13</sup> A.S.B., Not. Brescia, f. 5891, *not. Facchinelli Gio. Antonio q. Ottaviano*, 1642-46, doc. inedito.

<sup>14</sup> *ibidem*, f. 5894, 1657-59, doc. inedito.

<sup>15</sup> CARGNONI, 1997, p. 38, nota n. 78.

<sup>16</sup> *ibidem*, 1997, p. 40.

<sup>17</sup> A.S.B., Not. Brescia, f. 5894, *not. Facchinelli Gio. Antonio q. Ottaviano*, 1657-59, doc. inedito.

<sup>18</sup> Vedi nota n. 8.

<sup>19</sup> A.B.S., A.S.C., *Polizze*, 106 b, doc. inedito.

<sup>20</sup> BRESCIANI, 1998, p. 19.

<sup>21</sup> CARGNONI, 1997, p. 205.

<sup>22</sup> *ibidem*, p. 206.

<sup>23</sup> *ibidem*, pp. 213-14.

<sup>24</sup> *ibidem*, pp. 65-68, pp. 209-16, pp. 224-230.

<sup>25</sup> BRESCIANI, 1998, p. 40.

<sup>26</sup> *ibidem*, pp. 66-68.

<sup>27</sup> *ibidem*, pp. 45-46.

<sup>28</sup> *ibidem*, p. 64.

<sup>29</sup> Anche se pare che la sottoscritta sia "l'ultima arrivata".

<sup>30</sup> scheda 115.

<sup>31</sup> scheda 80.

<sup>32</sup> scheda 107.

<sup>33</sup> scheda 44.

<sup>34</sup> scheda 66.

<sup>35</sup> scheda 54.

<sup>36</sup> scheda 101.

<sup>37</sup> scheda 65.

<sup>38</sup> scheda 73.

<sup>39</sup> scheda 105.

<sup>40</sup> scheda 33.

<sup>41</sup> scheda 60.

<sup>42</sup> scheda 74.

<sup>43</sup> scheda 10.

<sup>44</sup> scheda 114.

<sup>45</sup> scheda 91.

<sup>46</sup> scheda 90.

<sup>47</sup> scheda 26.

<sup>48</sup> scheda 22.

<sup>49</sup> scheda 39.

<sup>50</sup> scheda 98.

<sup>51</sup> scheda 45.

<sup>52</sup> scheda 71.

<sup>53</sup> scheda 76.

<sup>54</sup> scheda 57.

<sup>55</sup> scheda 55.

<sup>56</sup> scheda 102.

<sup>57</sup> scheda 108.

<sup>58</sup> scheda 35.

<sup>59</sup> scheda 9.

<sup>60</sup> scheda 16.

<sup>61</sup> scheda 108.

<sup>62</sup> BRESCIANI, 1998, p. 66; CARGNONI, 1997, p. 20.

<sup>63</sup> BRESCIANI, 1998, p. 70; CARGNONI, 1997, p. 221.

<sup>64</sup> BRESCIANI, 1998, p. 69; CARGNONI, 1997, p. 25, ill. n. 3.

<sup>65</sup> BRESCIANI, 1998, p. 69; CARGNONI, 1997, p. 59.

<sup>66</sup> BRESCIANI, 1998, p. 70; CARGNONI, 1997, p. 33, ill. n. 9.

<sup>67</sup> CARGNONI, 1997, pp. 49-64.

<sup>68</sup> *ibidem*, p. 38, nota n. 78.

<sup>69</sup> BRESCIANI (1998, p. 63), scrive che la sottoscritta "pensa che siano state eseguite da Giov. Battista Bonomi"; inoltre, sempre secondo Bresciani, i documenti reperiti da Vaglia le attestano ai Boscaì. Peccato che tali documenti si riferiscano invece agli ornamenti dell'altare maggiore nella stessa Chiesa! (cfr. scheda 118 e CARGNONI, 1997, p. 197).

## Il ripristino della meridiana catottrica del convento di Sancristo

*Nel convento dell'Annunciata, a Piancogno in Valcamonica, esistono tre meridiane, di cui una catottrica del '700 di pregevole fattura, con indicazioni in ore italiane, cui furono aggiunte anche le francesi all'inizio dell'800, dotata di specchio in perfetta positura e ornata con fregi e sonetto poetico. Nel n.1-2 Anno II - 1997 (TERZA SERIE) di questa stessa rivista, pp. da 73 a 80 - era stato descritto questo notevole manufatto. Un'altra meridiana, simile e coeva di quella, esiste anche nel convento di Sancristo di Brescia, alle pendici del Cidneo, ora di proprietà dei Saveriani. Essa è ora semi nascosta da imbiancatura di calce e bisognerà provvedere al suo restauro, per il quale sarà necessario ricollocare adeguatamente il sistema riflettente.*

*I due conventi presentano entrambi notevoli affreschi: il primo, dipinti da Pietro da Cemmo nel XV secolo, ed il secondo da artisti vari, i quali hanno dipinto la volta del tempio ad imitazione della Cappella Sistina, entrambi relativi alla storia di Cristo e della Madonna.*

*Qui si descrive la meridiana e la tecnica per il suo ripristino. Gli allievi della Scuola di restauro di Botticino (S.Gallo) stanno rimettendo in luce questi magnifici affreschi all'interno del tempio bresciano, cui seguirà – ci si augura – anche la rimessa in funzione della meridiana di cui si parla.*

### **Il convento di Sancristo a Brescia**

Dal 1960, il convento è passato in proprietà dei Missionari Saveriani di Parma ed ospita le attività editoriali del loro Istituto e una libreria. Esso è posto nel cuore del Centro storico cittadino, alle pendici del colle Cidneo, ed è notevole per le sue ricchezze architettoniche ed artistiche.

È costituito da una Chiesa del XV secolo, ad ala unica, di stile tardo-gotico, costruita dai Frati Gesuati – detti anche *Laici bianchi*, dediti all'assistenza negli ospedali – e da tre chiostri adiacenti, che furono edificati a partire dal 1467. Attualmente è in atto un'opera di restauro, in avanzata fase di compimento, tendente a riportare gli edifici all'impronta originale ed a ridare splendore ai numerosi dipinti, quelli del tempio soprattutto, che comprendono scene della vita di Cristo, gli Evangelisti con i libri aperti, scene dell'*Antico Testamento* a tema eucaristico, con le valenze ecclesiali ed escatologiche, e – fra tant'altre opere, dipinte sulla volta e sulle pareti, come si vede nella *Cappella Sistina* in Vaticano – un Giudizio Universale con il Cristo assiso sulle nubi.

La Chiesa ed i chiostrini ebbero una storia di rifacimenti, poiché già nel XII secolo, sullo stesso terreno, esisteva un antico convento, forse di *Canonichesse Agostiniane*, con la Chiesa di S. Pietro a Ripa e prima ancora un'altra dedicata a S. Bartolomeo. Essa fu affrescata nel 1490 da Pietro da Cemmo e Gerolamo da Brescia e consacrata nel 1501. Ritoccata nel XVII secolo, con la copertura degli affreschi quattrocenteschi, e con l'aggiunta (1640) di tre nuove cappelle, fu ridipinta ad opera del Gesuato Fra Benedetto Marone; quindi, adornata con opere del Bagnadore, di Pompeo Ghitti, di Francesco Paglia e di tele e tempere del Moretto.

Nel chiostro adiacente sono visibili altri dipinti, un'Ultima Cena, la Preghiera di Gesù nel Getsemani ed altri che sono tuttora da liberare della calce che fu sovrapposta a difesa d'epidemie. Così pure negli altri due chiostrini, negli atrii d'ingresso e nel Refettorio.

Fra questi, nel primo chiostro (figg. 1 e 2), in corrispondenza dell'ingresso alle antiche scale, ora soppresse e con la porta murata, appare - fra i calcinacci sbriciolati - la meridiana catottrica, come si vede in fig. 3. Da quanto si può appurare, essa è molto simile a quella dell'Annunciata di Piancogno, ma bisognerà attendere il completo restauro per ammirarla nella sua completezza.

Le pagine citate in premessa indicano già quanto riportato nel seguente paragrafo: si è ritenuta opportuna una sintesi per chi non avesse sottomano tali pagine ed *in queste cose* la ridondanza non guasta mai...

### *Com'è fatto un sistema catottrico?*

*In generale:* il sole manda un raggio di luce per riflessione - mediante un minuscolo specchietto - gettando una piccola macchia luminosa nella penombra del soffitto sotto la volta. Infatti, il vocabolo *Catottrico* (dal greco *Kaltroptron* = specchio) appartiene alla Scienza dell'*Ottica geometrica* e dicesi di sistema che utilizzi superfici riflettenti. In particolare, la progettazione di un orologio che si legga sotto le volte dei chiostrini è in ogni caso possibile, ma si ha una complicazione nel fatto che la luce va a finire su delle superfici incurvate e che si intersecano secondo il gusto dell'architetto (fig. 4).

*Le Ore Italiane indicate dalle meridiane:* queste ore, dette anche *Ore Uguali Ab Occasu* (dal tramonto al tramonto, in contrapposizione di quelle *Ab Ortu*, dall'alba all'alba), sono contate in 24 iniziando dal tramonto del sole, proseguendo durante tutta la notte, poi arrivando al mattino e proseguendo per tutta la giornata fino al nuovo tramonto. La Chiesa ha sempre privilegiato, nel corso della sua storia, le ore all'italiana - non più usate perché anacronistiche oggidi - dato che nei secoli passati vigeva la *Civiltà contadina* e la giornata terminava al tramonto del sole, indicando l'ora XXIV. La necessità di far segnare le 24 ore in tutto l'anno allorché il tramonto varia di giorno in giorno, massimamente in inverno che tramonta molto presto rispetto all'estate, rende l'interpretazione nostra un po' difficoltosa. Supponiamo, infatti, un giorno d'inverno in cui il sole tramonti alle attuali ore 17, vale a dire alle 5 del pomeriggio, ovvero 5 ore dopo le 12 (l'ora che noi chiamiamo del *Mezzogiorno Civile*, ma che in realtà non corrisponde affatto al *Mezzogiorno Vero*),

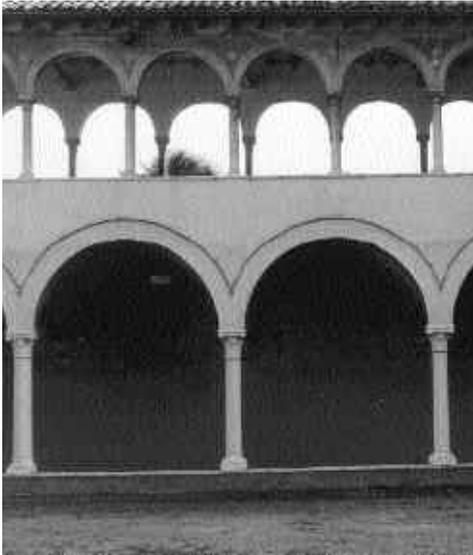


Fig. 1 = Lato meridionale del Primo Chiostro del convento di San Cristò, alle pendici del Colle Cidneo in Brescia città: la luce del sole che illumina la Meridiana Catottrica passa sopra il tetto nei mesi estivi e tra le colonnette del loggiato in inverno.



Fig. 2 = Lato settentrionale dello stesso chiostro, dove è ubicata la Meridiana Catottrica, davanti alla porta delle scale (ora soppressa).

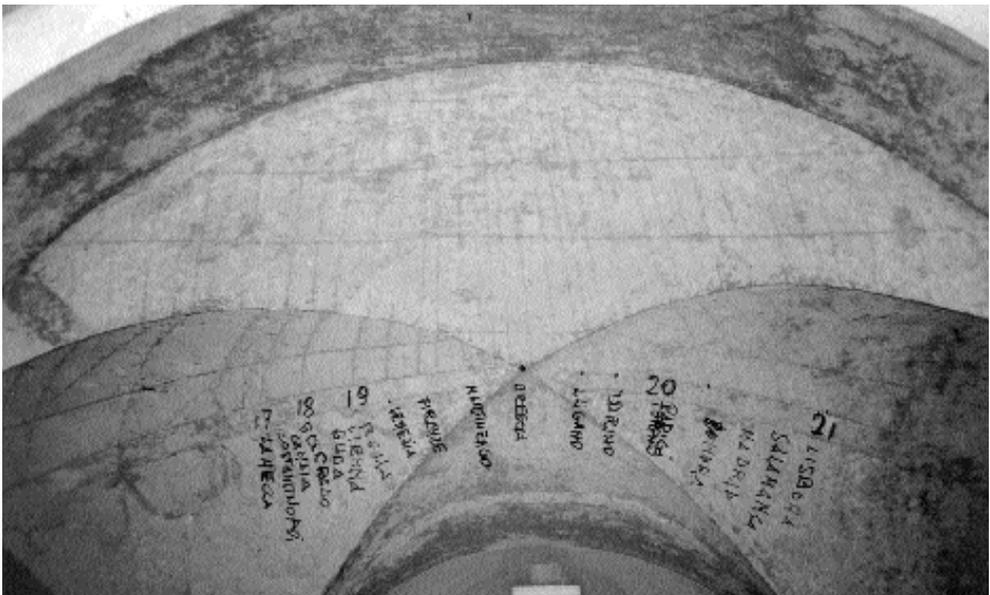


Fig. 3 = La Meridiana Catottrica - che funziona per riflessione sotto il soffitto arcuato del corridoio - dove sono riportate indicazioni delle località geografiche (per ora a penna sulla foto, ma saranno evidenziate dopo il restauro) raggiunte dal sole in quel momento. Fig. 2 = Lato settentrionale dello stesso chiostro, dove è ubicata la Meridiana Catottrica, davanti alla porta delle scale (ora soppressa).

l'ora del *mezzodì* nostro (in cui tradizionalmente si va a pranzo) diventerebbe  $24 - 5 = 19$ , ossia l'orologio segnerebbe le ore 19 al mezzodì; parimenti, supponendo un giorno d'estate con il sole che tramonti alle 20, vale a dire alle 8 di sera, il pranzo sarà per le  $24 - 8 = 16$ , ovvero il mezzodì sarebbe alle 16. Tale è l'indicazione della *Linea Meridiana* delle ore italiane, segnata con l'emblema di una campanella. Per quanto attiene l'alba, il computo è subito fatto: si contano all'indietro tante ore quante ne passano dal mezzodì al tramonto. Nei giorni dell'*Equinozio* (dal latino *Aequa nox*, che accade il 21 marzo ed il 23 settembre) - dove in tutto il mondo si hanno esattamente 12 ore di buio e 12 ore di luce - si nota che l'alba ed il mezzodì sono rispettivamente le ore 12 e le ore 18, dove ovviamente le 24, come di regola, corrispondono al momento del tramonto. Di solito, le campane dei conventi (ma anche quelle delle *Torri Civiche* e dei *Campanili Parrocchiali*) suonano l'ora del pranzo con l'*Angelus del mezzodì* e dalla meridiana, a quei tempi, si rilevava il momento preciso in cui il campanaro doveva tirare le corde. Con la costruzione degli ingegnosi meccanismi degli *Orologi da torre* - capaci di far suonare automaticamente le campane sia per il *Batter dell'ore e dei loro quarti*, sia per i rintocchi dell'*Angelus* nei tre momenti della preghiera giornaliera (al *Vespero* = inizio del nuovo giorno, alla sera dopo il tramonto, all'alba del mattino seguente ed al mezzodì) fu istituita una semplificazione degli orari al variare dei mesi, in modo che la regolazione delle *cammes*, collegate con il ruotismo dell'orologio meccanico, avvenisse ad intervalli più distanziati e non tutti i giorni.

Le ore italiane sono tracciate in modo trasversale e danno immediatamente la visione di quanto manca al tramonto in base alla lettura della macchia di luce, in riferimento al periodo stagionale in cui si è.

*La riforma napoleonica:* con la discesa di Napoleone in Italia - verso la fine del XVIII secolo - e la costituzione della Repubblica Cisalpina, furono abolite per decreto le ore all'italiana per istituire le ore alla francese. Queste - che sono quelle analoghe alle attuali, definitivamente in auge in tutto il mondo, ma oggi rigorosamente scaglionate in fusi orari - erano dette allora *Equinoziali*, *Comuni* o anche *Volgari*, ma chiamate dai Francesi: *Moderne*! Il vincitore obbligò i frati ad aggiungere anche quelle a tutte le meridiane esistenti. Tale modo di computare le ore, stabiliva che il termine della giornata avvenisse 12 ore dopo che il sole era passato al suo *Punto culminante* - ovvero dal momento in cui l'ombra era passata sulla *Linea meridiana* - quindi con l'indicazione delle 12 al *Mezzogiorno vero* e delle 24 alla *Mezzanotte*. La grande differenza tra le ore italiane e quelle francesi sta appunto in questo fatto, pur computando entrambi ventiquattro ore nell'arco dell'intera giornata. Le linee che indicano questo nuovo tipo d'ore sono tracciate in rosso ed hanno un andamento radiale, con il punto d'incontro alla base dello gnomone. Per quanto attiene gli orologi meccanici, la cosa si risolse nel rimettere le lancette al punto giusto, secondo la disposizione governativa.

Nonostante le imposizioni del conquistatore, la gente - ma soprattutto i Cappuccini - continuarono ad usare il vecchio sistema per qualche generazione, e ciò fino a ché l'unificazione dettata dai moderni sistemi via via utilizzati (era stato nel frattempo inventato il telegrafo, il treno ormai univa le varie Regioni d'Italia ed

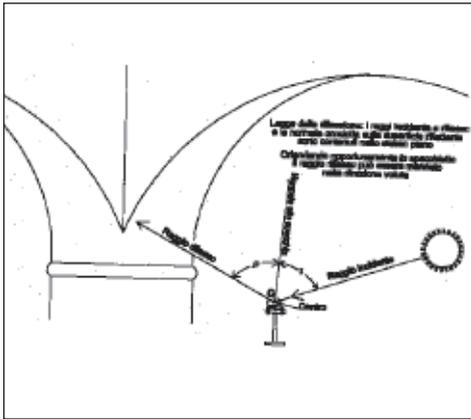


Fig. 4 = Disegno rappresentativo del funzionamento delle meridiane a riflessione, dove lo specchietto può essere orientato in modo da indirizzare il raggio di luce nel punto voluto.

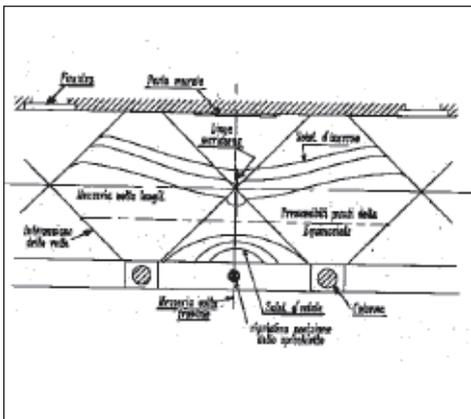


Fig. 5 = Disegno della meridiana con le sole indicazioni prese in considerazione per una prima valutazione orientativa del ripristino.

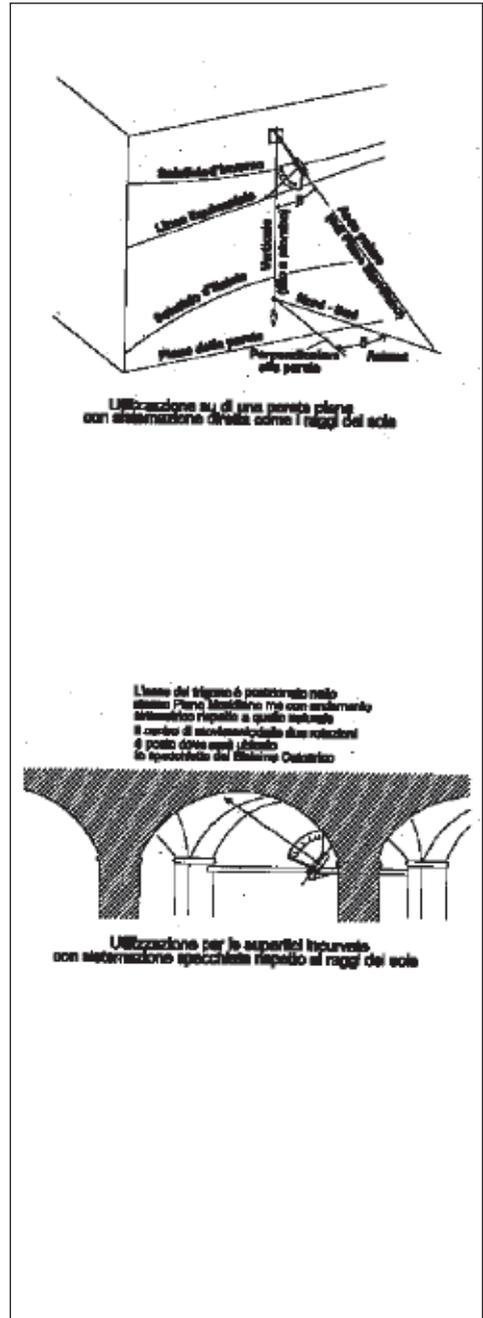


Fig. 6 = Schemi di utilizzazione del Trigono per simulare i raggi del sole in momenti caratteristici, per la tracciatura delle linee delle meridiane, sia dirette sia a riflessione.

anche l'estero, era stata istituita la scuola per tutti, ecc...) fece diventare necessario adottare il sistema ormai accettato da tutta l'Europa, com'era avvenuto per il *Sistema metrico decimale*.

*Come si intravede sotto i calcinacci?*

*Le indicazioni della meridiana catottrica:* il visitatore, più o meno capace di leggere l'ora su un orologio-meridiana posto su di una superficie piana, guardando quella catottrica ha un senso iniziale di sbigottimento dovuto ad un insieme intricato di linee e di grafici strani. Questa sensazione di disagio, già messa a dura prova per la presenza nel monastero di una ricchezza d'opere pittoriche che vanno capite e di simboli suggestivi, lascia il posto alla ammirazione ed alla contemplazione se si ha la fortuna di ascoltare le indicazioni di un competente in materia...

Poiché si ritiene che anche quella di Sancristo (fig. 3) sia del tutto paragonabile a quella dell'Annunciata, è qui descritta citando quella conosciuta: per prima cosa c'è da osservare che esiste una linea nera che va da Nord (parte interna) al Sud (verso il chiostro): essa è la *Linea meridiana* e la macchia di sole riflessa, con una concentrazione molto luminosa, si posa su di essa, in un luogo dipendente dalla stagione in cui siamo. Ciò avviene nel momento del *Mezzogiorno vero*, ossia quando il sole raggiunge il *Punto culminante* nel cammino di quel giorno specifico. La linea non è appartenente ad una retta, perché è tracciata su di una superficie arcuata ma è contenuta nel piano N-S. Con questa si incrociano, trasversalmente ad essa (e dalla stessa divise a metà), sette linee curve che delimitano le sei doppie zone dei *Mesi zodiacali*, tre dell'Inverno e tre della Primavera, lette dalla parte sinistra (quando il sole è in continua ascesa giorno dopo giorno) e tre dell'Estate e tre dell'Autunno, lette invece a destra (quando il sole è in continua discesa).

Dette sei doppie zone, cominciando dalla parete di fondo – dove esiste la linea curva del *Solstizio d'Inverno* (21 dicembre) – sono rispettivamente: Capricorno (a sin.) e Sagittario (a dx), poi Acquario e Scorpione, quindi Pesci e Bilancia, essendo chiaro che trattasi di zone bivalenti, comuni alle indicazioni dell'Inverno e dell'Autunno, seguite poi da quelle comuni alla Primavera ed all'Estate. La linea di separazione tra Inverno-Autunno con la Primavera-Estate è la *Linea degli Equinozi, sia di Primavera che d'Autunno* (quando si ha il giorno e la notte d'egual durata, vale a dire il 21 marzo ed il 23 settembre). Le tre zone seguenti sono: Ariete e Vergine, poi Toro e Leone, quindi Gemelli e Cancro, che terminano alla linea curva del *Solstizio d'Estate* (21 giugno). Trattandosi di manufatto in ambiente religioso, i *Francescani* - interpretando i detti della Chiesa - hanno voluto dare a quest'opera un aspetto sacro. Già il fatto di utilizzare il soffitto della volta richiama alla mente la *Contemplazione del Creato* e la volta stessa rappresenta la *Volta del Cielo*, ove in penombra brilla la luce riflessa del sole ad indicare, come *l'Amore che proviene da Dio*, la vita che scorre ciclicamente. Nei quattro momenti importanti dell'anno sono state poste, con trascurabili errori dovuti alle valutazioni dell'epoca, le quattro Feste importanti per la Liturgia sacra: al Solstizio d'Inverno il *Natale di Cristo* (25 dicembre in luogo del 21); all'Equinozio di Primavera l'*Annunciazione* (25 marzo, vale a dire nove mesi



Fig. 7 = Dettaglio della volta del chiostro, dove s'intravedono le varie linee della meridiana: essa dovrà essere liberata dalla calce che la ricopre per riapparire nella sua completezza.

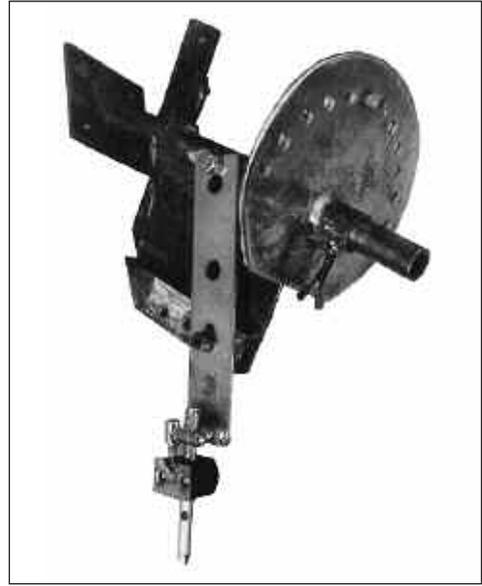


Fig. 8 = Il Trigono risolto dal passato: esso utilizza il Laser per la simulazione dei raggi del sole onde poter definire esattamente i punti caratteristici delle linee delle meridiane.

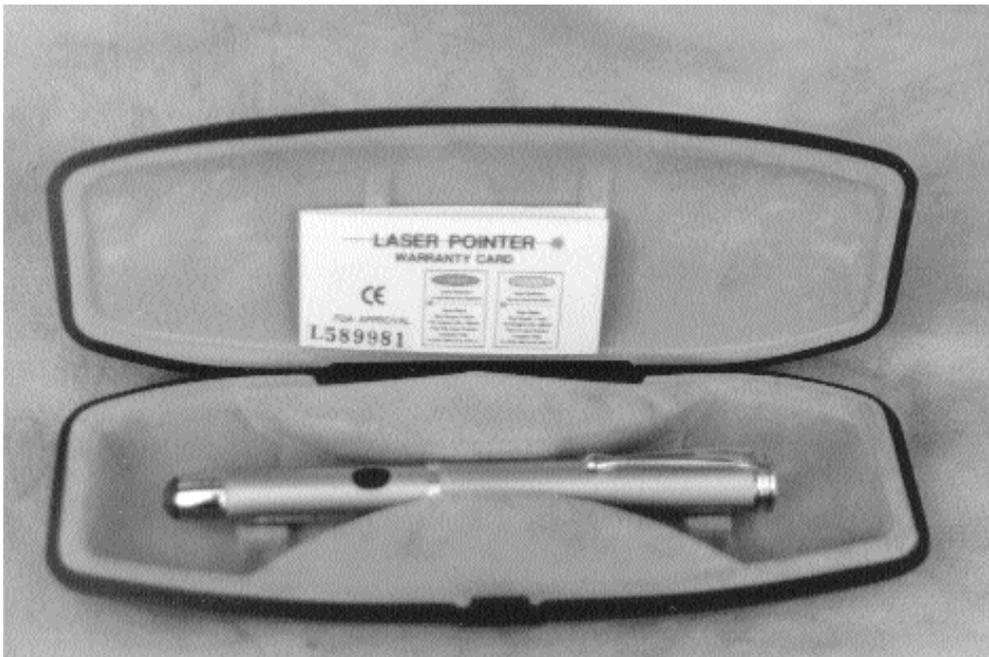


Fig. 9 = La Torcia Laser, utilizzata per il trigono.

prima della nascita di Gesù, anziché il 21); al Solstizio d'Estate la nascita di *S. Giovanni Battista*, nato sei mesi prima di Cristo (24 giugno anziché il 21); all'Equinozio d'Autunno la Festa dei *Santi Michele e Gabriele*, gli Arcangeli che hanno, rispettivamente, sconfitto il demonio ed annunciato a Maria una speranza di Salvezza per l'uomo (29 settembre anziché il 23).

Il passaggio giornaliero della macchia solare indica anche il passare delle ore, con la doppia indicazione temporaria: per le *Ore italiche* e per quelle *Francesi*, tracciate in linee blu le prime ed in linee rosse le seconde. Ecco allora spiegato l'intreccio fra le linee orarie blu e rosse: si nota l'appartenenza all'uno o all'altro sistema osservando la linea meridiana nera N-S, che è luogo del mezzogiorno vero, dove per le prime - facendo corrispondere alle 24 il momento in cui il sole tramonta - l'ora del mezzodì non è mai indicata alle 12, ma varia con il variare della posizione del sole nell'arco diurno, mentre per le seconde il mezzodì è costantemente alle ore 12. Ecco allora che si spiegano le scritte della strana numerazione oraria, che fa corrispondere il mezzogiorno italico fra le 15 e le 16 in estate (sulla linea del solstizio estivo) e fra le 19 e le 20 in inverno (sulla linea del solstizio invernale). Per la stagione intermedia, l'ora del mezzogiorno varia continuamente, come si è detto, e la si legge all'incrocio delle linee orarie con quella nera del meridiano.

La lettura si semplifica tenendo presente questi fatti ed in base alle linee zodiacali è possibile stabilire l'ora indicativa del pranzo per tutta la durata dell'anno: da ciò il campanaro traeva le informazioni per il suono della campana all'Angelus, cosa che fu modificata per l'unificazione stagionale allorché si passò all'uso dell'automatismo nelle torri campanarie.

*Indicazioni di località geografiche:* si dà qui un'ultima segnalazione - che vale per tutte e due le meridiane di cui si parla - naturalmente tenendo conto della diversa collocazione geografica. Sotto la linea invernale ci sono tanti fiocchi distribuiti lungo la curva e portano il nome di parecchie località note. Sono i luoghi in cui il sole passa al loro meridiano durante la giornata, cosicché possiamo conoscerne il momento o sapere a che ora è il *Mezzogiorno vero* in tali località. Essendo stata costruita sul meridiano passante per il luogo in cui il manufatto si trova (per la prima Borno, che è località primaria rispetto a Piancogno, e per la seconda Brescia), la meridiana indica col fiocco principale tale località, mentre sulla sinistra si leggono quelle ad oriente e sulla destra quelle ad occidente (nella fig. 3 sono riportate in penna sulla fotografia).

### *Come superare alcune difficoltà di ricostruzione?*

Non sarebbe ancora giunto il momento di fare dei calcoli definitivi, ma qualche assaggio è stato possibile ed opportuno: infatti, sono state liberate alcune zone del manufatto all'uopo di poter fare delle valutazioni in merito ai tracciati - sia pur approssimate - in punti caratteristici (fig. 5), quali appartenenti alla *Linea Solstiziale* ed alla *Linea Meridiana*, che sulle superfici piane sono entrambe giacenti in ben definiti piani verticali, ma qui è tutt'altra cosa... e ci sono state difficoltà anche a quei tempi per la costruzione. Infatti, mentre la tracciatura delle meridiane sulle

superfici piane può essere oggidi trattata con gran facilità mediante l'uso del computer – utilizzando programmi appropriati e la *Plottatura grafica*, è possibile ottenere dei disegni a tutta grandezza che servono allo “spolvero” delle linee principali, da integrare con i motivi decorativi ed i motti per il completamento del manufatto - non così, invece, quando si voglia iniziare la costruzione di un'opera gnomonica su delle superfici curve.

### Uno strumento che rinasce dal passato: il Trigono

Il *Trigono*, illustrato in fig. 6, era stato molto usato in passato sia per le superfici piane sia per quelle curve, poiché, definiti alcuni parametri delle coordinate terrestri, non richiedeva altre soluzioni geometriche e, tanto meno, calcolo matematico. Soprattutto, il suo impiego era indispensabile per tracciare i punti caratteristici delle *Linee Solstiziali* e dell'*Equinoziale* sulle superfici non piane, come ad esempio per le meridiane catottriche sotto la volta dei chiostrini nei conventi, delle quali si parla. Esso era stato abbandonato negli ultimi secoli ed ora è riproposto per la costruzione di orologi solari sulle superfici curve (o sulle grandi estensioni piane) mediante l'impiego delle nuove tecnologie, come il *Laser* nel caso in questione.

#### *Come funziona lo strumento?*

Innanzitutto è necessario piazzare l'asse del trigono nel *Piano Meridiano* ed in modo che risulti parallelo all'*Asse Terrestre*, come a dire secondo la *Longitudine*. Poi si deve fare in modo di ubicare esattamente il centro C del ventaglio laddove si vuole il *Punto Gnomonico* e provvedere, in qualche modo, a “portar fuori” il prolungamento delle indicazioni su di esso segnate, raggiungendo la parete interessata e ottenendo per punti i luoghi che definiscono le linee dell'*Orologio Solare* sulla parete stessa, che può essere sia piana sia anche incurvata. Anticamente, era usato uno spago, tenuto diligentemente nel piano del ventaglio e ad esso aderente, cosa di non facile attuazione. Tenuto conto poi che, nel *Piano Equatoriale* (perpendicolare all'asse), il sole si muove di 15 ogni ora, non risulta difficile avere, sempre per punti, tutte le necessarie indicazioni per le linee orarie.

Lo strumento che è ora proposto si avvale di un *Laser*, che ha la possibilità di proiettare un fascio di luce cilindrica monocromatica, cosicché – dopo aver provveduto a centrare l'asse proiettivo con il centro O – risulterà agevole ottenere tutti i punti necessari muovendo passo per passo entrambi i ventagli di cui lo strumento è munito. L'utilizzazione del trigono per superfici piane - orizzontali o inclinate (fig. 6) - quando le dimensioni superano le usuali scelte che normalmente sono fatte per meridiane a parete, si presta benissimo per trovare punto per punto i luoghi raggiunti dalle ombre dello gnomone che si intende applicare.

Nel caso di una piazza, la cui pavimentazione potrebbe seguire pendenze predeterminate (ad es. per gli scarichi dell'acqua piovana, ecc.), tale impiego si rende addirittura necessario. Stessa cosa per ampie superfici coniche alla base di monumenti o altro del genere.

## **Il ripristino della meridiana sotto le volte del chiostro**

È risultato questo, come si può vedere dalla fig. 5: la linea meridiana risulta leggermente disassata rispetto alla mezzeria dell'arco frontale; non è stato trovato alcun tratto della linea equinoziale (forse perché situata sotto strati di calce tenacemente resistenti) mentre sono presenti tutte sei le curve dei passaggi zodiacali, le due estreme, ovvero le solstiziali, quella invernale e quella estiva e quelle stagionali. Sono evidenti molte linee radiali, le quali fanno supporre l'indicazione a *Ore Francesi*, mentre risulta più difficile constatare quelle ad *Ore Italiane*, che dovrebbero sicuramente essere presenti. Si intravedono i fiocchi delle località estere ove il sole passa in quel momento dal loro meridiano, come pure alcune diciture a sfondo morale: tutto ciò fa pensare che questa meridiana sia copia – o viceversa – di quella del complesso dell'Annunciata di Piancogno ed eseguita fors'anche dalla stessa persona, sfruttando l'esperienza fatta precedentemente.

L'orientamento del chiostro - a differenza di quanto risulta in quell'altra, come si vede dalle linee Equinoziali delle meridiane a parete - è secondo i punti cardinali. Infatti, dopo aver provveduto al rilievo accurato dell'asse Nord-Sud, si evince un errore contenuto in circa un grado, ciò che spiega il lieve disassamento della linea meridiana, come detto più sopra. Non esiste più il tirante fra le colonne che dovrebbe reggere lo specchietto, ma si "indovina" la probabile posizione dai segni di cementazione dei fori, che corrispondono, grosso modo, alla posizione calcolata come possibile sostegno dello stesso. Il supporto dello specchio sarà allestito in modo da ricercare in pratica l'esatta posizione di questo, adottando un sistema regolabile che consenta libertà di ubicazione, da bloccare definitivamente all'ottenimento della esatta positura.

**Giacomo Agnelli**

## Diario di don Gio. Batta Marchioni arciprete di Cignano dal 1696 al 1734

con gli avvenimenti della guerra di successione spagnola,  
le effemeridi con rimedi di varia natura. Documento drammatico

### Introduzione: profilo del sacerdote Gio. Batta Marchioni

Giovan Battista Marchioni figlio di Aurelio q. Antonio e di Giulia, nasce e riceve il battesimo a San Gervasio il 2 novembre 1664, padrino fu Francesco Franchi; la famiglia probabilmente era un ramo dei Marchioni di Milzano. Il nonno Antonio per alcuni anni nella prima metà del seicento fu reggente della Scuola del SS di San Gervasio, Gio. Batta, aveva un fratello anch'esso di nome Antonio primogenito di Aurelio, nato nel 1660. Dopo pochi anni il nucleo familiare si trasferisce e decide di stabilirsi in Cignano, non si sa se direttamente o passando prima da un altro paese, qui Aurelio compra una casa in contrada dell'Albarotto<sup>1</sup> e in tempi diversi da vari proprietari, acquista un'altra casa e cinque pezze di terra per circa 20 più.<sup>2</sup>

Nel frattempo Gio. Batta completata la sua formazione religiosa nel 1690 è cappellano della Scuola del Santissimo Sacramento di Cignano,<sup>3</sup> il padre il 4 marzo 1691 è eletto sindaco della stessa Scuola; conserverà la carica per diversi anni.<sup>4</sup> Il 4 luglio 1691 muore il Rev. Gio. Batta Balestra Parroco di Cignano e domenica 12 agosto dello stesso anno il Marchioni è immesso nel beneficio parrocchiale rimasto vacante.<sup>5</sup> Il giorno dopo il Notaio Alloisio Garbollini stende il dettagliato *inventario delle suppellettili ecclesiastiche della Chiesa Parrocchiale di Cignano con l'intervento ed assistenza di D.D. Gio. Paolo Morosino e Gio. Batta Capredone ambi sindaci e reggenti della comunità di Cignano*. Il 5 marzo 1704 a 64 anni muore il padre Aurelio.<sup>6</sup> Nel giugno 1705 il Rev. Marchioni, consegna a Gieronimo Albino q. Antonio che sposa la sorella Giulia, una dote equivalente a lire planet 2153:8,<sup>7</sup> dall'atto emerge che Giulia ha come il madre Cattarina, il che fa pensare ad un secondo matrimonio di Aurelio.

L'11 maggio 1706 vende al Nob. Alessandro Cazzago una pezza di terra per scudi 194 che utilizza per affrancare un capitale censuario (acceso nel 1699) con la scuola del Santissimo Sacramento di Cignano di piccole Lire 1440:2.<sup>8</sup>

Mercoledì 11 febbraio 1707 *in Brescia nel camerino terraneo a mattina parte della Cam<sup>a</sup> del Maleff. esistente a monte parte di Broletto in cont<sup>a</sup> della Piazza del Duomo di questa Città* il Gio. Batta alla presenza di sette testimoni e del notaio Hortensio Baviera di Cignano, consegna scritto di proprio pugno il suo primo testamento olografo. Nell'atto sono elencati i legati sia alla Parrocchia che ai privati. Lascia scudi 50 all'Altare delle Sacre Reliquie, alla Chiesa di Cignano il suo calice e la patena d'argento e molte altre suppellettili, non si dimentica della sorella Giulia per

la quale dispone varie opzioni a seconda della sua futura vita, compresa la possibilità che un qualche suo discendente maschio prenda gli ordini religiosi. Fra le disposizioni abbiamo: *per legato lascio alli inf<sup>ti</sup> miei commissarij siano fatte celebrare più presto sarà possibile messe duecento in suffragio dell'anima mia e dei miei defonti, parim<sup>te</sup> le mie cotte et abiti siano venduti e datti per celebrare tante messe con l'elemosina di trenta soldi piccoli per cad<sup>na</sup> messa. A ragion di legato lascio siano dispensate da miei commissarij inf<sup>ti</sup> some cinque di miglio overo l'equivalente denaro alle povere vedove e pupilli orfani et altri poveri della mia Parochia secondo parerà alla loro pietà e ciò per carità pro una vice tanto. Commissarij ed esecutori testamentari il Molto Rev. Sig. Rettore che per tempora sarà della Chiesa Parochiale di Cignano, il Sig. Hortensio Baviera, overo il Sig. Angelo Belusco e doppo di lui il Sindaco più vecchio dell'Altare delle S<sup>e</sup> Reliquie di detta Parochiale overo il più vecchio Sindaco della Scola del S.S.. Nel resto di tutti li miei beni mobili e stabili debiti e ragioni et azioni presenti e futuri salvi li sopradetti legati, istituisco mia erede universale D<sup>a</sup> Margaritta, mia sorella Demessa nel Collegio di Verola Alghise. E dopo di lei la sorella Giulia, qualora non avessero accettato tutte le condizioni dell'eredità, sarebbe subentrato Bartolomeo Franchi, suo cugino di San Gervasio, o costui non avendo discendenza maschile siano scelte dal Rev. Parocho pro tempora, 4 famiglie di contadini o cittadini territoriani abitanti nella terra di Cignano, benestanti e fra le più timorate di Dio e con discendenti maschi, escluse sempre le famiglie nobili e fra queste l'universalità di Cignano ballotti quella a cui affidare l'eredità.*

Il 24 novembre 1713 Giulia Marchioni moglie di Gieronimo Albino d'anni 32 circa morse oppressa d'accidente improvviso nel collegio di Virola Alghise fu poi trasferita in questa Parochiale nel di cui cimitero fu sepolta, non si conosce il motivo per il quale fosse a Verola, se in visita alla sorella oppure perché anch'essa Demessa.

Il 16 marzo 1714 il Rev. Gio. Batta Bianchi prende possesso del beneficio parrocchiale di S. Martino di Cigole delegando con procura del notaio Hortensio Baviera, il Marchioni alla cerimonia di immissione.<sup>9</sup> Il 16 febbraio 1721 scrive un nuovo testamento<sup>10</sup> cassando il precedente, fra le nuove disposizioni lascia quattro quadri di pittura alla sacristia (S. Carlo, S. Filippo Neri, S. Francesco Xaverio, e l'emin<sup>mo</sup> Giovanni Badoaro fu nostro vescovo) che devono rimanere sempre appesi e la sedia di curame broccata e con pomoli di lattone che servì al med<sup>o</sup> emin<sup>mo</sup> nella pubblica visita del 14 aprile 1714. Le some da distribuire ai poveri salirono a dieci, condona debiti e affini non ancora riscossi alla sua morte, lascia i suoi libri sacri e di morale ad uso dei parroci di Cignano, di tutti i suoi beni nomina erede quel sacerdote da eleggersi di 4 anni in 4 anni con l'obbligo di celebrare tante messe quanto renderanno i frutti domenicali dei suoi beni, con altre piccole variazioni dal primo testamento, non sono più nominate le due sorelle (Giulia è morta nel 1713). Al Nob. Gio. Pontoglio lascia una ripa arborata, con il reddito della quale far dire 15 messe per l'anima sua e dei suoi defunti, dai RR. PP Cappuccini. È amministratore di diverse eredità (Capredoni, Vesconi, Carli etc), per conto delle quali gestisce i vari capitali da dare a censo con tassi oscillanti fra il 3 e il 4 %, generalmente inferiori di quelli praticati dalle altre cappellanie presenti in parrocchia. Il 21 novembre 1720 anche la seconda sorella viene a mancare il libro dei morti riporta la seguente scrit-

tura: *D<sup>a</sup> Margaritta Marchioni mia sorella morse Demessa nel collegio di Virola Alghise*, null'altro è riportato. Desiderando cambiare ancora le volontà il 25 gennaio 1733, consegna al notaio un altro testamento,<sup>11</sup> questa volta *serato*, i testimoni appongono la firma e ognuno il proprio sigillo sul documento che non fu mai aperto, avendolo due anni dopo revocato. Le suppellettili lasciate alla Chiesa aumentano e per i poveri qualora non vi siano le dieci some di miglio desidera che vengano date piccole lire 100 in tanto sale, si ricorda della serva e del suo colono. Erede universale l'ecc. Pietro Tebaldi di Offlaga o i suoi figli maschi, ma con la condizione che l'eredità non possa essere divisa, che passi intera da uno all'altro dei suoi figli e che possa servire a qualcuno dei discendenti per farsi prete.

L'ultimo testamento sempre scritto di suo pugno e consegnato al notaio è stato il 5 aprile 1735,<sup>12</sup> conferma tutti i lasciti e benefici già previsti, aggiustando alcuni dettagli sui frutti, cambiando alcuni esecutori testamentari, ma non variandone la sostanza. Il Gio. Batta, muore domenica di Pentecoste 17 maggio 1739,<sup>13</sup> il testamento ebbe effetto due giorni dopo e il 16 ottobre i commissari dell'eredità, per estinzione et adempimento del legato con l'altare delle Sacre Reliquie pagarono ai sindaci di detto altare i previsti scudi 50.<sup>14</sup> Nominato successore sarà il Rev. Matteo Faletti, che prenderà possesso della parrocchia il 7 dicembre 1739 e in qualità di parroco pro tempore, con il Rev. Michele Pegojano rettore di Favizzano, il Rev. Cesare Arici, il Nob. Annibale Pontoglio, e l'ecc. Pietro Tebaldi, si incaricherà di amministrare i beni lasciati. Il Marchioni è stato uno dei sacerdoti che storicamente, per più anni ha retto la parrocchia di Cignano, quasi 48 anni. Durante il periodo della sua permanenza in Cignano si svolsero gli eventi bellici della guerra di successione spagnola, che interessarono anche la suddetta parrocchia. Di lui ci resta un diario nel quale è descritto a volte dettagliatamente a volte in modo superficiale gli avvenimenti di quegli anni. Frammisto alle note storiche, riguardanti sia la vita della comunità che le vicende di altri paesi, sono annotate le entrate dei livelli, degli affitti, dei frutti dominicali, le regalie e dettagliatamente giorno per giorno, tutte le spese affrontate per ristrutturare i locali e i beni parrocchiali. Scorrendo le dettagliate descrizioni delle spese, si possono ricostruire tutte le vicende edilizie della Parrocchia, nonché la variazione delle produzioni agricole delle singole pezze di terra. Di notevole importanza è la cronaca degli avvenimenti accaduti sia a Cignano che nella zona durante la guerra di successione spagnola.

Durante il suo parrochiato si adoperò per migliorare, sia la Chiesa parrocchiale, che la disciplina di S. Rocco, che la canonica. Alcune pagine infine sono dedicate ad alcuni rimedi sia per l'uomo che per le bestie.

Le pagine e gli spazi lasciati bianchi dal Marchioni, sono stati annotati da due suoi successori, sia dal Rev. Don Andrea Fava (parroco di Cignano dal 1773 al 1809), sia dal Rev. Don Benedetto Tommasi (parroco di Cignano dal 1828 al 1865).

### **Cronaca di Don Marchioni Gio.Batta Arciprete di Cignano**

1696. Nell'anno suddetto s'incominciò in Cignano da molti a seminare il lino li 13 marzo giorno di martedì et la notte seguente incominciarono le piogge ne si

pote più seminare sino alli 23 di detto mese giorno di venerdì et io in tal giorno feci seminare parte della Longa di sopra poi la notte seguente proseguirono le piogge continue nè si potè seminare sino alli 29 di detto mese giorno di giovedì con li duoi giorni seguenti et allora feci seminare il resto della Longa et le Codignole poi la domenica primo giorno di aprile tornarono le piogge non potendosi più seminare se non alli 13, 14 et 16 di aprile correndo la luna di marzo con grant stento de bestiami per essere le codege talmente apestate dalle mal erbe generate da tmie pioge et così li 13 et 14 aprile feci seminare li Quadretti per cui li suddetti lini sono tutti riusciti in mediocrità et perfezione ordinaria.

1698. Li 14 genaro incominciò a fioccare et seguitò molti giorni talche da teti fù rigetata 2 volte et in campagna la detta neve era alta 2 brazza e più questa durò ne campi fino il 20 di marzo ne si credeva di poter seminare più i lini a tempo beneficiato il Signore fece che la maggior parte si seminò avanti il primo d'aprile. Sopragionse poi grant'caldo per molti giorni onde maggior parte della linosa non germoliò; nel far poi della luna d'aprile incominciarono le piogge e durarono per un mese onde in due volte germogliò la linosa nè grant'freddi basta dire che a li 11 et 12 di maggio la mattina si vidde grant'brina. Li prati son restati ammorbatì dalle fredde piogge et li formenti han pattito assai la neve ma più poi le gragniuole che li divoravano. Il raccolto del miglio è durato sino li 6 di novembre et è stato scarsissimo et n'è stato imbottato fino ne campi, li 12 di novembre ha incominciato la neve ad ammorbar l'erba.

1701. in quest'anno sono calati in Ittalia li Alemanni et vidi io li 13 d'agosto passare da Bagnolo 14 regimenti di Cavalleria bona parte Corazze et altri Dragoni quali uniti con la Fanteria che passava dalle Chiavege si accamparono uniti a Chiari et alli sei di settembre furono attaccati da francesi e spagnoli ove seguì una sanguinosa battaglia con la peggio dei francesi aggressori, mentre vi restarono 5000 francesi morti sul campo. Nel mese di novembre andavano e francesi e alemanni a foraggio, con spavento e danno de paesani talchè disperati detti paesani al vedersi dilapidate le proprie sostanze che si diedero all'arma cercando d'investir partite di foraggeri alemanni o francesi ne facevano barbaro macello. Sul principio di dicembre del sudetto anno decamparono li francesi a Castrezzato et andarono in stato di Milano a Quartiere come anche gli alemanni da Chiare e passarono con la fanteria da Manerbio ove si fermarono per 5 giorni et la cavalleria si fermò altresì in Verola poi ebbero la marchia verso Mantova ove si quartierarono con l'ablocko della medesima un che furono allontanati da francesi l'anno seguente.

*Cignano 25 ottobre 1701. Io sottoscritto attesto di aver ricevuto dalla comunità della città di Cignano, per tre pistole, rubate dagli abitanti di detta località, ai soldati sotto il comando dell'esimio generale Corbelli, della Compagnia del Conte Fachini, la somma di 10 Filippi e di una Plinta o Slopeta, così che se fra 4 giorni ne sarà restituita una, renderò 2 Filippi, se ne saranno restituite due, renderò 4 Filippi, se tre pistole, renderò il resto.*

*Firmato Ferdinandus Andreas Hauser, Tenente di sopra detto Regimento<sup>15</sup>.*

*1702.* Alli 16 di maggio l'Armata Francese al numero di 60 milla passarono da Manerbio ove si fermarono pure tre giorni come pure a Bassano e Santo Gervaso ove tagliavano li formenti alla disperata per farli mangiare alli cavalli si che aportarono a tutte quelle terre ove passarono un grandissimo danno ne formenti lini e prati a segno tale che il vederli così rovinati cavavan le lagrime dalli ochij per compassione delli dannificati. A Isorella poi li medesimi francesi non contenti di tagliar li formenti e prati taliarono anche tutte le vigne talché avevan ridotto quel paese in un deserto, ivi pure fecero morire barbaramente un giovane da Ustiano che habitava a Gottalengo per essere stà incolpato d'haver amazzato un Officiale francese, ma n'era afatto innocente e come tale morì volontieri per amor di Dio, e doppo pochi mesi il Signore fece molti miracoli ne ciechi e storpiati che si portavano sul stradone d'Isorella ove era sepolto il Cadavere di quel Innocente Martire di carità et ivi pregavano per quel anima defonta ritornavano sani e liberi, cossì m'è sta riferito da testimoni de visu. S'avanzò poi l'armata francese a Mantova e fece ritirare li alemanni dal abloco della medesima e le diede soccorso finalmente li francesi attaccarono una sanguinosa battaglia con li alemanni a Lucera ove restarono sul campo 9 milla francesi e 4 milla tedeschi restando li tedeschi padroni della maggior parte del campo e dello spolio.

*1703.* Alli 26 di luio li francesi passarono con intelligenza di Lovise le trincee di Monte Baldo dove rovinarono disperatamente tutte le Malghe con le loro forze ancorche fossero montagne veronese che pur erano amiche, et inoltrandosi sul trentino paese nemico fecero deplorabile vitupero delle donne di quel paese, a segno tale che ne havevano raccolte circa 400 che erano smarite tra boschi delle montagne e condotte in certa valle presso Riva che già havevano occupata ove era il grosso del campo francese, queste tutte spoliare et afatto ignude le forzavano ad andare a far l'erba a loro cavalli cossì ignude cossì m'han riferito persone che nel campo francese le videro cossì. Sorpressero a patti poi il forte castello d'Arco s'inoltrarono sino sul Dosso Trento da dove gettavano le bombe se ben rare nella stessa città di Trento ma con poco danno. Intesa la venuta del soccorso alla città di Trento tosto si levarono e nel ritorno spogliavano le chiese fino a gettar per terra il Santissimo Sacramento per rubar le Pissidi e Calici con altre preziose suppellettili; calpestavano l'ossa de Martiri per terra e seco portavano i vasi sacri nè di ciò contenenti attaccavano il foco in tutte le terre castelli villaggi da dove passavano mettendo tutto a foco e fiamma sul fin di ottobre poi si portò il signor Duca di Vandomo general francese con molte truppe a danni di Savoia per essersi quel Duca dichiarato del partito Imperiale su la fidanza della flotta Anglolanda giunta ne suoi porti come collegata col Impero.

*1704.* In quest'anno sul fin di settembre calò dal Tirolo a Salò un corpo d'Alemanni in numero di 15 milla sotto la condotta del general Einingen tedesco e si allargarono sino a Goione ove si convenne da Cignano mandarli il fieno per comando del signor Girolamo Martinengo commissario eletto dalla nostra città et approvato dal nostro General Molini, doppo Natale si allargarono sino a Nave Bovezzo e loro contorni accantonati nelle terre con danno notabilissimo di quel pae-

se e di tutta la riviera di Salò. Sul principio d'ottobre giunse il Gran Priore di Vandomo generale delle due corone Francia e Spagna a Montechiaro con 20 mila francesi che accantonatisi in terra tutta l'invernata han devastata la campagna svaligiata gran parte delle case e desolate quelle de Borghi cose da piangere per la relazione che ne fecero li nostri paesani obligati doppo haver colà scaricato il fieno, andar a condur a forza di bastonate le ante delle porte uschij fenestre, li attrezzi rurali travi de tetti già da loro smantellati a Montechiaro per far fuoco. Le disonestà poi praticate dalli insolenti francesi ne può far attestato il nostro Hospital Maggiore che n'ha avuto l'aggravio di molto figlioli spurij oltre molti altri educati per carità dalle loro madri. Li 30 novembre di detto anno passò da questa vita il sig. Marchese Davia gran partitante delle squadre alemane. Alle ore 5 di notte mentre l'aria e il cielo spaventava co toni lampi vento e tempesta contro il solito della staggione. Questo Marchese che per il suo valore era divenuto il terror de francesi finalmente in partita fu da un imboscata francese colpito con moschettata e doppo pochi giorni morì co Sacramenti e con sentimenti da penitente doppo d'haver fatti molti Legati Pij e fu sepolto in Goione.

*1705.* Il primo giorno dell'anno li francesi sotto la condotta del sig. general De Medavino accamparono Palazzolo a viva forza benché fosse presidiato d'alcune Compagnie del nostro Colonnello Sala e quivi incominciarono a forticarsi alla gagliarda col devastamento di quelle campagne, ciò inteso dalli alemani, passarono molte delle loro squadre da Goione a Nave per comando del Eininghen suo generale, ove si aquartierarono per il resto del invernata, vivendo e li uni e li altri coi foraggi che andavano facendo per il bresciamò. Finalmente inteso li alemani che il general de Medavino li tre Genaro con grossa partita di tre mila francesi, dava il foraggio ò per dir melio il sacco a Roncadelle Torbole Casali consapevole di questa mossa li general Sereni staccò da Nave due mila alemani, e li diede adosso, ma non come voleva per la grant neve calata l'istessa notte dal cielo che li impedì gran parte de suoi disegni, non ostante però ne mandò a fil di sabla da 150 tra quali restò ferito e prigione il Co di Lotrech descendente da Gaston de Fois che poi fù condotto in Brescia sopra d'un barozzo in casa del sig. Hlipolito Fenaroli ove doppo molti giorni morì e fù sepolto nella chiesa di S. Gioseppè in Brescia, li altri francesi posti in precipitosa fuga abbandonarono il foraggio e lasciarono i carri carichi di rame, biancaria e fieno in poter delli alemami che poi dal Sereni furono concessi alli stessi paesani. Li 17 marzo di detto anno 1705 gounsero finalmente a foraggio in Cignano li alamani, nè la terra patì altro danno che di fieno, quale ritrovarono benché fosse nascosto sopra le camere. Sul principio di giugno arrivò il serenissimo principe Eugenio generalissimo dell'armi Cesare in Ittalia a Salò, indi calarono quantità di truppe alemane monizioni da bocca e da guerra passò poi da Gavardo ove stese il suo campo fino a Nave con danno grande di quelle campagne e di quelle vigne; superiore però fu il danno che apportarono li francesi partiti da Montechiaro ove l'invernata stettero ben trincerati sotto la condotta del gran'priore di Vandomo, questi si portarono a Bidizole sacheggiando anche le terre circonvicine; devastarono poi Goione Nigolento Moscoline et altre terre della riviera in forma tale che ne luoghi non si

trovavano più porte uschij finestre ferrate; spezzavamo le botte del vino dissipandolo per terra senza frutto, spoliavano li habbitanti lasciandoli ignudi come solamente nati fossero, stupravano vergini sforzavano l'altre; infine non perdonando ne anche alle chiese le spoliarono di tutte le suppeletili sacre spezzarono li Tabernacoli per rubar i sacri vasi gettando per terra il Santissimo Sacramento come anche i depositi delle Reliquie per asportare i vasi sacri stracciarono pitture insomma fecero di tante chiese tante stalle e tanti postriboli per le donne che ivi si erano ricoverate obbligati li habbitanti ad abbandonar afatto le suddette terre, protestando lor medesimi non haver avuto la minima parte de tali oltragi dalli alemani benché acquartierati nelle stesse terre per tutta l'invernata. Li sacerdoti quali feriti e quali spoliati nudi nelle chiese medesime insieme con le donne ignude fortunate erano le vecchie strazate che furono inviolate. Finalmente la notte delli 21 di giugno 1705 il serenissimo prencipe Eugenio sfilò da Gavardo a Nave e da Nave a Roncadelle e Torbole le truppe alemane in numero di 40 mila, con gran danno della campagna; e la sera delli 22 detto levò da contorni di Bidizole il Gran'Priore Vandomo il campo francese asendente al numero di 32 milla alla volta di Montechiaro Ghedi e Bagnolo et il giorno delli 24 dopo il mezzodi, si accamparono li francesi tra Manerbio e Bassano di quà e di là del stradone, ove in tre giorni e mezzo d'accampamento devastarono in tal guisa la campagna nelli arbori nelli formenti, lini e prati che non vi'è rimasta spica di formento ne seta di lino da raccogliere svaligliate gran'parte delle case di Manerbio massime delle più esteriori del corpo della terra, tagliati a pezzi gran'quantità d'animali porzini e molti bestiami bovini, senza discrezione. L'onestà delle donne fu sicùra in quelle giovani però che furono ricoverate nel quartiere de nostri Dragoni dal pijssimo zelo del illustrissimo sig. Tenente Colonnello Zampi che sempre vigilò alla custodia di questa gioventù ed al pubblico beneficio della terra di Manerbio obbligata per tutti i secoli a venire a sì buon signore, altre ricoverate in chiesa et altre in certi segreti d'alcune case; ma la fortuna di queste, non fu goduta da molte donne più mature che furono a viva forza violentate dalla sfrenata libidine francese, alcune de quali sono da mè ben conosciute, e vedute piangere il naufragio incolpabile sì perchè violente della loro onestà; una giovanetta da 16 anni incirca fu rovinata col foco alle parti del sesso femminile per non voler compiacere alla lussuriosa insolenza di 4 francesi. Nella stessa terra imprigionarono molti paesani per qualche lor appreso sospetto alcuni de quali, sono stati tormentati col foco per obbligarli, con tal violenza a confessar rea la loro innocenza ponendoli fra le dete le michie accese, tormento da barbari.

Gio. Batta Fredi campò la vita col scampar da casa che li fù poi del tutto svaligiata e ciò seguì perchè non volle venire qui a Cignano a ricevere Francesca sua moglie e sorella di Geronimo Albino per condursela a casa per sodisfar alle sfrenate voglie d'un insolente commandante francese albergato in casa sua con la sua corte e questo li aveva intimato sotto pena della vita il condurla per la sera. Simili sciagure, e più ancora n'ha provato Bassano, che per essere piccola terra poche porte, poche finestre sono restate appese a loro cardini, moltissime divenute pasto del foco, o misero avanzo d'un sterminato disertamento, e perchè questa terra è scarsa di legna son giunti delli francesi a segno tale d'attacar con cattene otto cavalli in alcuni luo-

ghi ad ogni pilastro perché li strappassero, onde restavano dirocati di bel peso i tetti interi; fu salva la chiesa non si sa come, e le donne giovani perché tosto burono spedite a Pontevico. Non inferiori oltre il devastamento della campagna, furono le rovine che provarono quasi al improvviso Torchiera, Gauzza, Betegno e la Chiesola nel passaggio che fecero delle truppe al fiume Olio. Ove in delle terre sono state spoliate anche le chiese di quanto v'era dentro figuratevi poi le case come può dirlo il reverendissimo sig. Canonico Aiardi che in un giorno solo fu spoliato nudo tre volte.

Havuta la notizia certa il prencipe Eugenio generalissimo delle truppe Imperiali del accampamento fatto da francesi tra Bassano e Manerbio diede la marchia dal campo di Torbole il 24 di giugno sù la sera a 15 mila alemani stradandoli verso Dello che poi la matta delli 25 detto comparvero a Faverzano, e circa 200 alemani gionsero per vanguardia sino alla Seriola Bassana verso Manerbio, osservando i posti giusto i loro disegni, circa le hore 16 poi di detto giorno arrivò in Cignano il prencipe Eugenio a fronte delle truppe Imperiali che lo seguivano, accompagnato dal principe di Brandeburgo dal prencipe di Lorena e da altri, e da tutta la principale generalità dell'Armata Imperiale, quale s'avanzò sin' alle sponde della Seriola Bassana suddetta col disegno d'attacare la retroguardia del campo francese occupare la terra all'improvviso e sorprendere la principale generalità francese che risedeva in Manerbio; ma l'alteza delle sponde di detta seriola Bassana difficoltava affatto il passaggio delle truppe e del cannone con quella celerità che richiedeva l'urgenza del bisogno per tal sorpresa e perciò era necessano tagliar arbori e far ponti il che richiedea qualche tempo, e dallo strepito che sarebbe stato troppo vicino al campo nemico haverebbero goduto il beneficio di quel tempo che vi si richiedeva per far i ponti, per mettersi lor in guardia et in forma di battaglia che aspettavano con svantaggio delli alemani, il che fu ben riconosciuto dal prencipe Eugenio onde risolse sù la sera di retrocedere lasciando alla seriola Luzzaga le sentinelle et alla campagna per tutta la notte la retroguardia accampata a cielo scoperto. Ed egli si ricoverò nella mia casa parochiale con la sua corte per quella notte, stette a mangiare ed a dormire nella caminata terranea e dormì nel cantone ove sta il vestario sopra d'un mio materazzo steso sù tre cadreghe rovesciate in terra, li altri Officiali suoi maggiori si collocarono sul fieno sotto il portico sovra e sotto ricchissimi strati guarniti d'oro; l'ara tutta notte fu occupata da una compagnia dei granatieri brandeburghesi, che vegliarono alla guardia del generalissimo fori del luogo nella piazza v'era una compagnia de Dragoni per guardia come sopra et i loro cavalli con li altri della corte e servizio del prencipe mi consumarono in quella notte sola cò mio gran'danno più di tre carra di fieno, per l'honore di tal albergo. La fanteria in quella notte fece un grant'danno nelle case dei paesani massime nelle più esteriori del corpo della terra tagliando a pezzi quanti animali porcini trovarono rubando polami e grassine, biancherie et altro a quelli che ostinati non vollero ricoverare i mobili più preciosi in chiesa o in luoghi sicuri, in somma egli è vero che *nulla fides pietasque viris castra sequentibus*.

In Faverzano strapazzarono il sig. Rettore che si opponeva alla loro insolenza apportarono nondimeno alla terra in un giorno 15 milla scudi, il simile fu anche in Cignano. La mattina delli 26 detto sul far del giorno passeggiava sotto del portico il

Prencipe con molti officiali primarij discorrendo in lingua francese non sò poi che, penso suoi interessi di guerra mentre le truppe s'incaminavano verso d'onde eran venute con grande celerita tal che si portò in Maclò a pranso ove fù seguito dal resto dell'armata imperiale verso Urago e colà il giorno seguente cominciarono le truppe a varcare il fiume Oglio principiando li usseri a sguazzarlo per ributtar alcune truppe del Stato di Milano che li facevano opposicione, il che li riusci fin' a tanto che fatti li ponti con celerita passò l'armata Imperiale con la perdita del generale Sere-ni che per troppo avanzarsi nel sguazzar il fume colpito da una moschettata resto affogato nell'acqua. La sera delli 25 detto solamente hebbe sicura e certa notizia alle hore 22 il Gran' Priore Generale supremo dell'amata francese in Manerbio, che il prencipe Eugenio, era arrivato con grossa squadra d'alemani a Cignano, e temendo di qualche sorpresa improvvisa e presta, diede ordine che subito fossero asportate le casse che erano da paesani ricoverate nella chiesa parrocchiale poste per assicurarle con altri mobili; il che eseguito fece tosto introdur molti barili di polvere et altre monicioni; fece condur molti canonì a i posti per difficoltar l'ingresso in Manerbio, chiamò grant' parte delle truppe dal campo nella terra e fori delle case verso Cignano sù quel dosso alto fece tagliar arbon e alzar trincere tutta la notte e tutto il giorno delli 26 dilongandosi con detta trincera sin quasi a Bassano ben provvista di moschetteria e di cannone. Chiamate le truppe nella terra crebbe a dismisura le rovine nelle case non solamente nella robba col spezzarla calpestarla e renderla inutile a paesani ma anche nella riputazione allorche sentivansi alcune donne chiamar, ad alta voce sù ma lagrimevole, aiuto e soccorso dal cielo già che era disperato quello de vicini della terra, poichè erano rari quelli che uscivano dalle loro case e non fossero imprigionati per sospetti d'esser spie de loro nemici alamani, così avvenne al sig. Astorre mentre andava alla sua vigna verso Cignano col servitore d'un commandante che haveva in casa per liberarlo dalla prigione e dalla morte che li soprastava accorse dal Grant' Priore il sig. T. colonnello Zampi con quel generale che era in casa del medesimo Astorre il sig. Arciprete con altri officiali fnalmente doppo tante suppliche et attestati della sua innocenza li fu fatta la gracia simile fortuna non potè già godere un molinaro pure di Manerbio, che doppo d'esserli stà sva-liggiata la casa di robba e di bestiami posto in arresto e condotto nel luogo del sig. Gio. Giacomo Tomasi ove era il tribunale di quell'infame giustizia militare; quivi pure li furono poste 4 michie accese tra le diva d'ogni mamò ben strettamente legata perché non cadessero con il boia che soffiava sopra dette michie acciò più vivamente ardessero con due soldati che li costavano a fianchi le schioppe che vedendolo sorpreso da qualche parocismo causatoli dall'acerbità del tormento, tosto rilasciassero l'archibugiate e lo ammazzassero, sì acuto fu l'ardore di quel foco che abbrugiandoli oltre le carni anche le corde d'alcuni diti, furonli tagliati due d'una mano per obbligarlo pure a dichiararsi reo benchè fosse innocente, ma la sua costanza ne tommenti finalmente li guadagnò la libertà: simile parimente fu il tormento dato ad un fgliolo di 17 anni incirca di cognome Agnello, pochi giorni doppo partiti li francesi da me veduto con ambe le mani appese al collo involte in un panno talmente abbrostolite dalle michie accese posteli fra li diti che ben si vedean l'ossa i nervi e le corde, ancor questo tormentato per spia che pur era innocentissimo e inca-

pace di tal officio. Gionti li francesi sul cremonese sin a Sonzino e di la sin a Lodi han praticato per certa relazione che ha hauta da amici cremonesi, come sul bresciano l'istesse crudeltà l'istesse ruberie l'istessi svaliggi anche delle chiese l'istessa disonestà anche nelle donne perciocchè molte per non esser violate sono scampate ad annegarsi nel fiume Olio. Passato l'Olio l'armata alemana parte investi il castello di Sonzino che doppo tre giorni si rese cedendo quanta provisione governava da bocca e da guerra che pur era abbondante con la prigionia di 500 francesi avanzati all'assedio; l'altra parte si portò all'Ada ove era il Grant'Priore che li opponeva il passaggio con il Duca di Vandomo, rinforzati li alemani da quella porzione che era rimasta alla conquista di Sonzino, seguì il dì delli 16 d'agosto sanguinosa battaglia fra Trevino e Cassamo ove restarono sul campo estinti dieci milla persone ferito il prencipe di Lorena il prencipe di Vitenberg che fra pochi giorni poi morirono, leggermente restò ferito il prencipe di Bramdeburgo perchè risolse di sguazzar a piedi seguito dalle sue truppe il grosso canale presso l'Ada ove mise in costernazione li francesi con l'arma bianca non potendo alcuno far fogo per haver la monicione bagnata obligandoli ripassar il ponte del'Ada con tanta calca che bona parte precipitava nel fiume.

*1708.* Nel tempo che si strepavano i lini vennero piogge continuate si longhe che marzirono ne campi i lini e le linose talche nel seminare i lini l'anno venturo valeva la linosa sino quattro berlingotti la quarta e del lino se ne raccolto tre pesi di lino a raggion di più e quello ancora marzo e nero.

*1709.* Alli 8 di genaro la notte seguente doppo longa pioggia per l'avanti seguì un vento cossi freddo che gelò la terra in una notte sola che non gelò per il passato in più giorni e notti; doppo 2 giorni cominciò cader la neve ma con aria tanto cruda che non si poteva andar attorno crebbe poi la neve si che fù necessario gettarla da tetti, ma l'aria per cinquanta giorni fu cossi rigida e cossi cruda tanto in tempo sereno quanto in tempo nuvolo che la Gambaresca era da una ripa all'altra tutta gelata di ghiaccio grosso un palmo e più, cossi parimente l'altre seriole fortunatamente la Calina quale per due brazza in mezzo del vaso non si è mai gelata. Da pastori che habitavano sul parmigiano lo io hauto certa relazione che in quel tempo era talmente gelato il Po' che non solo n'era più navigabile ma si passava sopra il ghiaccio con bestiami come per strada soda, et attorno alla città di Venecia per cinque miglia di marina non vi si poteva più andar con barche ma bensì a piedi sopra il ghiaccio e sopra le lizze conducevan le legne alla dominante cosa non più vista ne più sentita in tutto il secolo passato. Il rigore di tal freddo è stato cossi eccessivo che ha secato tutte le viti e vigne alla pianura salvo che le coline et il monte di Capriano, parimente le noci e fin le olive cosa inaudita basti il dire che chi faceva 20 carra di vino non arrivò a far dieci pesi d'uva e le viti tutte quelle più vigorose han rebutato a bazzo a terra, le vecchie tutte morte.

*1711.* Sul fine del mese di luio sul stato Padovano si scopri un pestilente contagio ne bestiami che dicesi portato fosse dall'Ongaria ne bovi condotti da um certo sig Barzone mercante di Lonato, 'quali appena sbarcati sul Padovano incomincia-

rono a morire, e da tale infezione epidamica restarono infette le bestie bovine de paesani talche restò quasi desolato tutto il paese avanzandosi poi tale contagio nel Visentino e Veronese con deplorabile estermio, indi passò a Lonato Calzinato per verso Brescia con rovina universale. Li signori Deputati alla sanità di Brescia ciò osservato con tutta l'attencione e consultato con medici e marescalchi provarono che a tal male mai si trovò rimedio di sorte onde spedirono pubblici proclami i quali proibirono il condur bestie bovine alli mercati di Brescia Rovato e Virola sotto pena ricorosissima della perdita di dette bestie e ciò fecero per togliere la comunicazione de bestiami, ma non per questo la mano di Dio depose l'orrendo flagello come si sperava nell'avanzarsi l'inverno, poichè continuando sù le chiusure di Brescia in pochi giorni si votavano le stalle anche a malghesi e si empivano fosse spaventose di bestie con deplorabile rovina de paesani. Si dilatò poi tal contagio ne fenili di Bagnolo e di Capriano, poi rovinò Boldeniga e Quinzanello e non vi furon sol che due massari che non patirono grande danno. In questo anno pure circa il mese di luio comparve la Beatissima Vergine di Valverde sù la cima della faciata della sua chiesa nel territorio di Rezzato che fù notabilmente veduta da due figlioli d'età di 8 in 9 anni ne però da altri colà presenti vi fossero muradori e manuali che lavoravamo sù la piazza della detta chiesa fù solamente veduta da quei suddetti due figlioli. Sparsa la fama di tal comparsa concorrevano da terre intere del Bresciano con le loro processioni et offerte cossi vi concorse anche Cignano li 7 marzo 1712.

*1712* Savanzò l'oltrenomato contagio delle bestie bovine in Offlaga la Quaresima con grandissima rovina et alli 12 di luio passò detto contagio nelle bestie bovine di Cignamo che duro sino li 15 di settembre con si orrenda stragge di detti animali si che morsero ne due suddetti mesi 132 bestie bovine, ne guarirono di tale infezione epidemica sol che da 20 in circa. Era uno spettacolo da disperarsi al vedere sì bel bestiame, andar sepolto senza poter cavare ne pure un soldo sotto pelo della vita, al mio massaro morsero tutti i bovi et a me una vacca una manza et una manzetta cossi parimente a gl'altri ad alcuni ne resto uno ad altri due al massaro del sig Gio. Pontoglio tre, al finile Cazzago 4. Tale contagio si sparse sino a Pontevico a Quinzano indi passò sul Cremonese con eguale estermio. Con tutto ciò le biave calarono di prezzo di modo che il formento al raccolto valeva lire 24 la soma il miglio lire 11 e cossi si cominciò a lavorare la terra solo con i cavalli e malamente ancora.

*1714.* In questo anno habiamo patito grad'secca mentre dalli 11 di febrari sino li 27 aprile mai è piovuto tanto che bastasse a bagnar la polvere, onde si sono seminati i lini in tempo sì asciuto che poco ne spontò dal tereno, e quel poco mortificato dalle brine talchè li 15 d'aprile mentre quivi era l'eccellentissimo Badovaro nostro Vescovo si viddè la mattina il ghiaccio sopragionsero poi alle brine venti freddi che del tutto desipavano quel poco lino che era nato, resistendo alle brine e vento quel lino che fù anche da me adaquato nella contrata de Guaitanini per tal secca scaraggiavano assai l'acque et i pozzi si asciugavano. Li 27 d'aprile finalmente venne buona pioggia di molti giorni che giovò molto a formenti che morivano dalla secca anche a quelli che per l'avanti erano stati adaquati per tal secca tardarono le viti a

butare i loro germolij fin doppo la pioggia altrimenti per le brine e venti sarebbono del tutto seccati come il lino che è stato scarsissimo parimente assai scarso il raccolto del formento ma bellissimo per le grandi piogge nella medanda si è tardato il seminerio de miglij sin li ultimi di luio e perché i linali erano tanto erbati che molti li hanno segati doooo raccolti dieci o dodeci scove di lino al più onde i miglij cossi tardi seminati fra tant'erba erano stati scarsissimi talchè davano quarte 5 al piò. Quest'anno si è principiato a mietere il formento li 6 di luio e molti han terminato solo li 23 detto per le tante piogge.

*1718.* Memoria sì come in quest'anno abiamo patito una secca universale per non essere piouto sol che una piogeta nel seminar i lini un'altra leggera che bastò per cavarli dal terreno mentre bagnò apena la polvere et un'altra sul fine di luio mentre si doveva fare l'ultima esposizione della SS. Croce col Cero e Fiamma in Brescia qual pioggia non penetrò neppur tre diti nel terreno per il che fu scarsa la raccolta de lini del formento de fieni per non essersi potuto tagliare ne grassi sol che il mazenago non essendosi più potuto adaquar li prati grassi per la penuria dell'acque, principalmente le semenzine nelli novelli non sono nate li formentoni che non si sono potuti adacquare son secati in erba et han dovuto tagliarli per li bestiami in luogo de fieno. Il primo di agosto levò il sole con tre facce in forma triangolare ma ben distinta e lontana una faccia dall'altra più di tre cavezzi preludio forse di continuacion di secca, finalmente la notte seguente alli sette di settembre piovè tutta la notte e fù bona alli minuti tardi per i molini di Brescia che non potevan macinare dal mese di luio et agosto, e li conveniva andar molto lontano dalla città per il raccolto del miglio sull'adacquadone e stato mediocre la seconda e terza tagliata del fieno grasso non sè fatta per la gran secca.

*1721.* Quest'anno non è stato abbondante il raccolto, ma molto calamitoso e scarso di danari essendo a vilissimo prezzo il lino per sta scarso il raccolto del medesimo.

*1722.* In quest'anno è stato molto scarso il raccolto del lino seminato li 17, 18 et 20 di marzo et anco li 21 per essere nata più della mettà della semenza per il bel tempo e grand' caldo che faceva ma poi mutatosi il caldo in grande freddo e brine causate dal rigore e dal bruciore del vento continuo, consumò più della metà del lino allora nato, li seminati presso li 25 e doppo han patito poco o niente per essere nati in pochissima quantità ma nati sol doppo le brine seguite li 26 di marzo per tutto li 2 aprile et li 3 detto sopravvenne la sospirata pioggia col beneficio della quale molti resemnarono due o tre quarte di linosa al piò ma con poco frutto avendo melio di grand'longa fruttato la lerga e dardella che la linosa melio però l'indovinarono quelli che cossi resemnarono il primo e 2 d'aprile prima della pioggia chi framsandola nel terreno co rastelli che reseminando e poi erpegando con un sol cavallo che meglio riuscì massime chi gli diede 3 ovvero 4 quarte di linosa al piò, nel resto i primi seminari non han reso 3 trentine a raggion di piò, e quei ch'è peggio la mettà lerga e dardella e ciò procede dal freddo delle brine e dalla piogia, in tempo si rese-

minava onde tal semenza convien seminarla in terreno asciuto et in tempo opportuno cioè dopo S. Gioseppe di modo che possa principiar a nascere solo sui principio d'aprile, vero è che l'anno 1714 le brine delli 12, 13, 14 d'aprile, ci apportarono di grand longa peggior danno anche nè seminati doppo la Madonna mentre non si raccolse ne anche la semenza. Adi 5 settembre ho contribuito al solito col Reverendissimo Prete Inquisitore Menganoni alla refazione del canale e ponte di pietra detto de Balabeni che serve per adaquare oltre li piè 22 della Santa Inquisizione ancor li piè 13 della Parocchiale nelle pezze di terra dette la Longa di piè 9 e la Vidisella di piè 4 qual refazione ha dato la spesa in tutto di piccole lire 308 come da polizza e riparto, de quali ho dovuto contribuire per giusta tangente alla parrocchiale delli detti piè 13 piccole lire 114:8.

*1723.* 28 maggio la mattina si è veduto una cruda brina che ha danegiato il lino che fioriva et il formento.

*1724.* In quest'inverno non si è veduto neve nè giazzino per le giaciere perchè sempre piovoso di modo che non si è potuto seminar i lini se non alli 26 di marzo per le piogge interrotte per tutto il Sabbato Santo alli 15 di aprile con grand'brina onde è convenuto far zappare le codeghe appestate da malerbi per le tante piogge et il raccolto de lini e linosa è stato scarsissimo anche de seminato versi il 20 aprile. Scarsissimo pure e stata ricolta de miglij per le longhe piogge nel tempo del seminerio delli medemi che durava per tutto il 20 di luio, segui poi tal secca che durò sin li 28 ottobre senza pur veder niuna pioggia che bagnasse per 4 diti di terreno, con un caldo poi insopportabile verso il fine d'agosto sin li 8 settembre che cominciò a rinfrescarsi e tanto prevalse il freddo che ci fece vedere li 12 grand brina col danno notabile de miglij con il scarsissimo raccolto de medemi.

*1725.* Adi 18 ottobre principiarono le piogge che continuarono sino li 7 novembre onde pochi miglij erano raccolti prima delle piogge della maggior parte, buona porzione marcita sotto de portici l'altra ne campi, onde per questi può dirsi il tristo raccolto. Il seminerio poi di formento non si è principiato se non doppo li 7 novembre rarissimi quelli che habbino principiato qualche poco prima delli 16 ottobre et ho veduto tagliar del miglio li 13 novembre tempo di folta nebia durata per 6 giorni creda il lettore come male si saran' stagionati tali miglij. Il raccolto del lino è stato anche abbondante e di tutta perfezione, abbondante anche più tosto e stato il formento scarso molto il raccoito de fieni. Memoria dell'Anno Santo per di più li 21 di novembre sui tener di Corteselle ed altrove vi erano molte melghe da tagliare ne campi e da queste germogliava il grano nella smanza gettando il butto, e ciò per le continue piogge di tutto questo mese non essendosi veduto il sole forche 3 giorni interpollatamente nel resto sempre nuvolo, con pioggia o poca o molta ogni giorno di modo che pochi sono quelli che han terminato il seminerio de formenti restandone molti da seminare. La notte delli 25 detto si sentirono tuoni orrendi e si viddero lampi spaventosissimi con grossa ma vana tempesta e furiosissimo vento che spiantò delli arbori et in Brescia cadde quantità di tempesta che rovinò i tetti e fracasso la verdura dell'ortalie.

*1726.* 21 luio giorno di domenica nel Ora dell'esposizione del Venerabile cadde fiera tempesta col vento impetuoso che rovinò la metà dell'uva frutti et atterò alberi in quantita. Altra simile ne cadde li 27 luio giorno di sabato alle ore 2 di notte con grand'danno pur nell'uva e frutti la terza finalmente cadde più fiera con impeto di vento li 5 agosto, che rovinò il resto dell'uva i miglij di coltura affatto tronchi e tal danno s'estende da 3 campi di contrada alla Mirandola e questo tiene la terra di Cignano per traverso sin a Porzano, Leno, Ghedi, Montechiaro e alle 2 ore di notte altro temporale che ha rovinato Alfianello e Seniga.

*1727.* Quest'anno è sta scarso il raccoito del lino sì per le molte brine d'aprile e massimamente alli 19 e 20 del detto mese come per la grande secca seguita dalli 6 di aprile sino alli 12 di giugno di modo che si è dovuto adacquare i lini li 15 di detto mese da alcuni timorosi ma con poco frutto, meglio bensì chi ha adacquato doppo S. Marco la prima volta per essere alquanto più calda l'acqua e la terra. Il mese di maggio è sempre stato contro natura freschissimo e sempre asciuto di modo che si sono adaquati i lini da chi 3 e da chi 4 volte con quale beneficio anzi più chi ha adaquato meno. Onde i lini sono stati generalmente corti fieno grasso non se ne raccolto pronto se non qualche poco da qui rari che hanno adaquato qualche prato sul fin di maggio tagliato poi circa li 10 di giugno.

*1728.* In quest'invemo habiamo provato piogge continue quali per 4 mesi e ci hanno apportato danno alli seminati et alle codeghe che enano arate oltre all'inonazioni che hanno patito quelli che abitavano presso i fiumi massimamente dell'Olio e Po. Alli 20 giugno fu già raccolto il lino et alli 29 fu terminata la medanda del formento.

*1729.* questa mattina delli (manca il giorno) maggio grande brina molto visibile e palpabile a causa della neve sui monti vicini, qualche danno sol nelle vigne.

*1733.* quest'anno è stata scarsissima nella rendita del formento segala linosa e lino a causa della grande tempesta che li a flagellati li 13 giugno ma molto più danno e stato anche per le continue piogge del mese di maggio che hanno apportato grand'freddo che han resa la campagna molto sterile nel formento impassito e canelato e le linose false e morte di modo che anche altrove dove non è tempestato le cove poche erano quelle che arravano a quarte 4 la trentina cossi pur la linosa.

*1734.* Questa invernata è stata molto assietta per essere caduta pochissima neve e poca pioggia prima alli Santi, onde doppo Natale si sono assiuati li pozzi in Brescia e ne contorni sino a Ghedi per essere secate le sortive, di modo che ne dintorni di Brescia non si poteva ne pur mazinare, onde li conveniva passare fino al ponte del Gatello Azzano e li pastori di Cremona e paesani cremonesi venivano nel mese di maggio co' carri di formento e formentone da mazinare fin a Cignano, oltre a que poveri che portavano colle spalle un staro di biava sul viaggio di 18 miglia cadenti dalla fame e lagrimanti per aver colà lasciato le loro famiglie penanti per non aver nè farina nè grano, ma sol quel poco che venivano a mazinare, cavato a

stento da Cremona per il rigore del Duca di Savoia generalissimo con Monsù di Viars del esercito Francese di 60.000 e 15.000 Savoiardì che nell'autunno passato han fatto rendere la grande fortezza di Pizigettone, poi il Castello di Milano cossi hanno sorpreso tutto il Stato di Milano in breve tempo prima del Santo Natale, con loro buona fortuna d'asciutta vernata e per non esservi armata imperiale volante alla difesa. Indi sono passati li Francesi sul Mantovano per sorprendere Mantova ma non li è riuscita l'impresa per essere gionto il soccorso imperiale d'alemani. Indicibile il danno che detti Francesi han dato a quel paese nella robba, nella vita e nel honore de paesani cremonesi e mantovani de confini.

### **Rimedi di varia natura**

#### *Per levare un ongella dal ochio di qual si sia bestia*

Prima infonderai in qualche vaso due ovi crudi intieri con aceto bianco ben forte et vi starammo per hore 24 in infusione finché l'aceto non haverà consumato il guscio poi cavati li ovi infonderai nel aceto l'infrascritte polveri con che bagnerai l'ochio alla bestia un giorno si et l'altro nò qual altro glielo bagnerai d'acqua fresca et in breve resterà lustro l'ochio. Sinef albo sine opio soldi 2, vitriolo di Cipro che è di color celeste soldi 2, tucia fina preparata soldi 2, osso di sepe soldi 2, zucaro fino soldi 2. Di tutte le dudette polveri ne pigliarai soldi 3 per sorte.

Volendo puoi guarire o levare l'ongella dal ochio d'un uomo, infonderai in soldo d'ogni sorte delle suddette polveri nel aqua di rose bianche et con quella bagnerai l'ochio offeso e si lustrerà.

#### *Per levare il goso dalla gotta*

Pigliarai malva o sia radice et midolla di melgazzo di melga con due soldi di regolicia di poi spongia bruciata due soldi et due soldi d'osso di seppia con orzo tutto insieme, farai bollire in aqua fin che resti la mettà et ne beberai un bichiero mattina e sera in luna calante.

#### *Per il pissasanguè di bestia bovina*

Farai scaldare un sechio d'acqua e cossi tiepida vi mescolerai della farina di miglio indi darai a bere quel brodo alla bestia per sei mattine a digiuno, et sempre che li darai da bere e si risanarà ciò provato con esperienza.

#### *Per guarire le storte dei cavalli*

Piglia raza onze 6 et terbentina onze 6 la stempererai in vino puro ben caldo quanto basta per infondervi poi fen greco pesto onze 6 comino pure pesto onze 6 farina di linosa vergine lire due farina di segala onze 6 e si fara l'impiaastro, applicandone in parte una volta il giorno e guarirà facendoli doppo la lavanda con solo-

ne di latte per molti giorni e poi la lavanda di vino pure bollito con salicia rosmarino lavanda e scorze di pomi granati, aggiungono alcuni alle medeme farine la farina di fava onze 6 e di orzo onze 6.

*Medicamento preservativo per li bestiami infetti  
da morbetto venuto dalla sanità di Venezia*

Fior di solforo, zucaro rosso onze 5, boche di zenevere cipolla bianca fior di sale. La suddetta dose serve per un sol bue pestata bene in un mortaro dandola per bocca ad ogni bue con una scodella d'aceto più perfetto indi farli cavar sangue.

*Profumo per la stalla*

Finochio di barberia benedetto incenso celino benedetto candela della ceriola benedetta zenevere et sale oliva benedetta scamuzzi d'aglio et sale tutto assieme si faccia ardere nella stalla con bragie sole per il profumo.

*Introduzione e Trascrizione di  
Alessandro Tomasini*

**NOTE**

<sup>1</sup>Archivio di Stato di Brescia (da ora ASBS) Estimi antichi: Registro 2134, riforma dell'estimo di Cignano del 1689 partita 34.

<sup>2</sup>ASBS Archivio Storico Civico: polizze d'estimo busta 82/b

<sup>3</sup>ASBS Notarile Brescia: notaio Alloisio Garbottini filza 8996.

<sup>4</sup>Idem

<sup>5</sup>Idem

<sup>6</sup>APC registro dei morti: *Aurelio Marchioni d'anni 64 ricevuti li SS Sacramenti della penitenza et morse et fu sepolto essendoli sta fatte le esequie dal sig. Rettore di Faverzano di commissione di me Rettore suddetto.*

<sup>7</sup>ASBS Notarile Brescia: notaio Hortensio Baviera filza 3920

<sup>8</sup>ASBS Notarile Brescia: notaio Hortensio Baviera filza 8921

<sup>9</sup>Idem

<sup>10</sup>ASBS Notarile Brescia: notaio Hortensio Baviera filza 8922

<sup>11</sup>ASBS Notarile Brescia: notaio Gaetano Baviera filza 10682

<sup>12</sup>Idem

<sup>13</sup>APC registro dei morti: *il M. Rev. Sig. D. Gio. Batta Marchioni rettore di Cignano morì e fu sepolto nella sepoltura de sacerdoti et furono fatte le esequie per me P. Giulio Margino economo provisionale, premunito delli SS. Sacramenti amministrati dal M Rev. Sig D. Michele Pegoiano rettore di Faverzano, con la raccomandazione dell'anima in extremis da me suddetto economo.*

<sup>14</sup>ASBS Notarile Brescia: notaio Gaetano Baviera filza 10682

<sup>15</sup>Questa annotazione si trova in un foglio separato, l'impegno, fu sottoscritto dallo stesso Parroco e da un tenente tedesco. Si vede che gli alemanni passati da Cignano si erano fatti portar via tre pistole.

## **Giacinto Gaggia**

*Lettere e scritti pastorali: 1913-1923*, a cura di Livio Rota, CE.DOC Centro di Documentazione

Brescia 1998, pp. 406, L. 40.000

Il volume in ottavo è ben condotto nell'impostazione e nella veste tipografica; ne è curatore Livio Rota, professore di Storia della Chiesa nei corsi teologici del Seminario di Brescia e membro del corpo redazionale della Rivista. L'opera comprende una introduzione essenziale di venti pagine del curatore, con una breve scheda cronologica della biografia di Mons. Giacinto Gaggia; segue il testo ai ventisette documenti, dei quali diciannove sono le lettere dette "pastorali", indirizzate alla Diocesi per la Quaresima: i Parroci le spiegavano ai fedeli in due o tre domeniche nell'omelia. Si aggiungono nel volume altre lettere circolari, indirizzate per circostanze straordinarie. Nell'introduzione Livio Rota si chiede quale sia la portata documentativa delle lettere pastorali per ricostruire la figura del Vescovo: importanti, ma non sufficienti.

La tematica di base è il ripristino della *societas christiana*, compromessa dalla evoluzione civile e sociale del ventesimo secolo, con le peculiarità della situazione italiana: anticlericalismo, massoneria, socialismo insorgente. Mons. Gaggia come tanti operatori e osservatori pastorali dell'epoca, vorrebbero tentare un recupero globale. Egli proviene dagli studi e dall'insegnamento; era una personalità forte; aveva di fronte una compagine diocesana ancora largamente ancorata alla pratica religiosa. Nelle lettere pastorali ante-

riori al 1920 appare questo disegno di recupero globale, con impronta apologetica. La diocesi poteva avvantaggiarsi di alcuni animatori "profetici", come Mons. Emilio Bongiorno, creato poi vescovo ausiliare, autore di un catechismo di sociologia e pastorale sociale; nel dopoguerra opereranno Don Lorenzo Pavanelli rinnovatore della catechesi e animatore di movimenti giovanili; Mons. Giovan Battista Bosio, maestro della dottrina sociale della Chiesa Mons. Angelo Zammarchi per le attività pastorali scolastiche con la Editrice La Scuola; Padre Giulio Bevilacqua coi Padri della Pace; l'Opera Pavoniana, i Padri del Piarmarta detti degli Artigianelli, I Gesuiti con l'Istituto Arici e altre attività, i Salesiani nella periferia meridionale. Ebbero risonanza le due lettere circolari al Clero, una del 30 Novembre 1917 dopo la disfatta di Caporetto e una del 3 Maggio 1918: esse diedero orientamento al clero, conforto e unità d'intenti anche al clima civile. Di particolare valore è la lettera pastorale del 6 Gennaio 1920, una delle più lunghe, dove appare la sua preoccupazione per i mali della società e dove espone la sua costante preoccupazione: l'insegnamento della "dottrina cristiana" al popolo; la sua insistenza su tale raccomandazione sostenne l'azione dei parroci anche dopo il suo episcopato, fino alla seconda guerra mondiale. Nel secondo decennio del suo episcopato mise in risalto la missione educativa della famiglia e la responsabilità dei genitori cristiani; ormai si imponeva la presenza della pressione fascista. Non appare che abbia intravisto che ormai la cristianità doveva muoversi contempora-

neamente da un lato promovendo la pratica religiosa essenziale per la generalità dei fedeli e dall'altro creando presenza e apporto di gruppi fermentatori: c'è qualche cenno sulla opportunità di circoli cattolici e dell'Azione Cattolica. Dovette sopportare l'urto delle iniziative fasciste: dove i cattolici erano deboli il fascismo non li ostacolava, ma dove erano consapevoli e piuttosto forti come nel Bresciano, ne assaliva e contrastava le attività. Livio Rota accompagna il lettore ponendo prima del testo un quadro riassuntivo delle idee. Domina la figura di un grande Vescovo che convince e spinge all'azione. Potremo capirlo a fondo quando sarà pronta anche l'edizione delle lettere di corrispondenza.

Fausto Balestrini

### **Paola Bonfadini**

*"I Libri corali del Duomo Vecchio di Brescia"*  
(*Santa Maria Maggiore De Dom*) a cura del  
Capitolo della Cattedrale di Brescia

Brescia 1998 pp. 174

In occasione del congedo dalla Diocesi di Brescia dell'Arcivescovo Monsignor Bruno Foresti, il Capitolo della Cattedrale ha voluto con questa pubblicazione testimoniare la sua riconoscenza per la lunga attività pastorale che ha lasciato un'orma profonda tra i fedeli.

"I Libri Corali del Duomo Vecchio di Brescia" è il titolo dell'opera che la prof. Paola Bonfadini ha redatto per dedicarla all'illustre presule. L'arte del miniare, ossia il dipingere ornamenti o figure, sinonimo di lavoro fatto con accuratezza e perfezione di particolari, aveva il duplice scopo di abbellire lo scritto, che nel caso in oggetto sono codici musicali, e di far sì che non venisse distrutto.

Testimonianza interessante è il manoscritto dei primi anni del '500 di varie composizioni per liuto di Vincenzo Capirola (1474-1548?) riccamente miniato la cui introduzione recita così: "...considerando io Vidal che molte divine operete per ignorantia de li posseso-

ri si sono perdute et desiderando che questo libro quasi divino per me scritto perpetualmente si conservasse ho volesto di così nobil pictura ornarlo aciò che venendo ale mano di alchuno che mancasse di tal cognitione per la bellezza di la pictura lo conservasse...".

I corali del Duomo Vecchio di Brescia - attualmente depositati presso il Comune di Brescia, ma che si spera possano presto tornare ai legittimi proprietari - sono 18 e precisamente 12 antifonari (canti eseguiti dal coro all'inizio della messa, all'offertorio ed alla comunione) e 6 gradualali (canti eseguiti tra la lettura dell'Epistola ed il Vangelo) ricchi di miniature sia a capolettera che ai margini.

Nel 1938 un importante studio di Emma Calabi rileva su tre codici la firma di tale Giovan Pietro da Birago, la Bonfadini si spinge oltre nell'analisi delle miniature ed attribuisce, con scientifica documentazione, al Birago ed alla sua bottega ben 14 corali elencando meticolosamente la collocazione delle opere in modo da non lasciare dubbi a chi avesse intenzione d'approfondire ulteriormente l'argomento.

Avevamo già potuto constatare la serietà della ricercatrice quando fu pubblicato alcuni anni fa a cura del Museo Musicale di Brescia nella collana "Monumenta Musicae Brixienensis" le "Pagine sparse di antichi codici musicali" custodite in detto museo. Fece un'analisi circostanziata su oltre una ventina di documenti membranacei e cartacei di ambito e di scuole di varia collocazione.

"I libri corali del Duomo Vecchio" consta di una presentazione di Monsignor Giuseppe Cavalleri per il Capitolo della Cattedrale, promotore di questa iniziativa di cui tutti potranno godere e non solo il Vescovo al quale è dedicata. L'introduzione con cenni sulla storia della Biblioteca Capitolare di Brescia è tratta da una relazione di Angelo Brumana tenuta in occasione dell'inaugurazione dei nuovi locali dell'archivio del Duomo Nuovo. La premessa dell'autrice è completata da un glossario oltremodo utile per i non addetti ai lavori. I capitoli sono cinque: 1 - Notizie storiche e studi critici 2 - Giovan Pietro da Birago

3 - L'intervento di Giovan Pietro da Birago e degli altri miniatori nei libri corali bresciani 4 - Giovan Pietro da Birago: il problema degli inizi 5 - I libri corali: schede codicologico-paleografiche. Il tutto completato da una ricca ed esauriente bibliografia che, pubblicata al termine del volume, testimonia, qualora ce ne fosse bisogno, l'accuratezza degli studi effettuati dall'autrice che ha considerato opere quali ben sedici documenti (partendo dalla delibera consiliare del 4 marzo 1463 sino all'inventario del 17 marzo 1546) e testi a stampa (dalla pubblicazione del 1655 del Faino a quelle dei giorni nostri del Guerrini, del Panazza, del Bignami, ecc.) per oltre un centinaio di titoli.

Interessante è la delibera comunale del 13 ottobre 1469 che su pressante richiesta di Ser Bartolomeo Offlaga decide di continuare il finanziamento della realizzazione dei corali in quanto l'opera porterà prestigio ed onore sia alla Cattedrale che allo stesso Comune. Il volume (25x33) rilegato in tela con titolo impresso a caratteri in oro, è lussuosamente arricchito da illustrazioni in tutte le pagine e ben 18 a pagina intera. La pubblicazione, molto scorrevole nella prima parte, vista la ricchezza delle coloratissime figure, arricchirà non solo la biblioteca del Vescovo Bruno Foresti come ricordo della Chiesa Bresciana, ma qualsiasi biblioteca personale e pubblica per un ulteriore arricchimento culturale.

Virginio Cattaneo

### **Gabriele Archetti**

*Tempus vindemie: per la storia delle vigne e del vino nell'Europa medievale*, Fondazione Civiltà Bresciana

Brescia 1998, pp. 605

Con il volume recentemente edito dalla Fondazione Civiltà Bresciana, nella collana "Fondamenta", Gabriele Archetti riprende e completa il quadro già delineato nella raccolta di saggi, pubblicata nel 1996, dedicata al

mondo rurale e in particolare alla viticoltura in Franciacorta; l'indagine viene ora estesa ad alcune zone d'Europa, alla coltivazione della vite in Italia e, più dettagliatamente, nella Lombardia orientale. La terza parte dell'ampio studio, "dalle vigne al vino" presenta procedimenti, attrezzi e strutture utili alla vinificazione. La vasta ricerca bibliografica permette all'autore di offrire una costruttiva sintesi degli studi europei, anche più recenti, riguardanti la viticoltura: ne emerge un quadro storiografico assai puntuale di regioni significative per la "civiltà del vino", quali la penisola iberica, la Francia, la Germania renana. Analogamente per quanto riguarda l'Italia si offre una panoramica quanto mai interessante della storiografia vitivinicola, in particolare nella medievistica, delle zone per lunga tradizione famose per la produzione di vini pregiati.

La parte riguardante "La coltura della vite nella Lombardia orientale" appare più articolata e ampiamente documentata. Si prendono in considerazione in particolare i vigneti di Franciacorta, quelli delle "chiusure" cittadine, dei possedimenti vescovili e monastici.

Nella terza parte si trovano, però, le pagine più stimolanti e vive: emergono infatti, dai molti dati raccolti, le caratteristiche di una vita contadina, fatta di saggio e rispettoso rapporto con la natura, di continuo, progressivo miglioramento di attrezzature e tecniche di lavoro, di diversificazione oculata del prodotto nel quadro generale di un'economia agraria solidamente impostata. Sulla scorta delle informazioni fornite dagli antichi trattati, come quello di Pier de' Crescenzi (1495) e di Agostino Gallo (1569), l'autore organizza e costruisce le notizie fornite dalle numerose fonti edite ed inedite ampiamente consultate, in modo da elaborare un disegno ricco di dettagli e di annotazioni, utile alla conoscenza più reale e più vera di una civiltà contadina, che costituì sempre, in Italia, il fondamento della vita sociale e comunitaria. Si vedano ad esempio, oltre alle pagine dedicate alla lavorazione del prodotto, agli attrezzi, allo studio del terreno e della sua esposizione al sole e ai venti, quelle in cui si presentano i locali dedi-

cati alla conservazione del vino e il loro progressivo perfezionarsi fino ad assumere le caratteristiche indicate da Agostino Gallo e non molto lontane dalle strutture che ancora conosciamo: locale interrato, con grossi muri, oscuro, fresco e asciutto (pp. 423-433).

Il quadro ricchissimo di notizie, che deriva da un'analisi tanto accurata, si presenta inoltre assai interessante perché l'indagine condotta dall'Archetti spazia dall'alto Medioevo fino al XV secolo ed evidenzia una realtà in continua evoluzione, capace di produrre una grande quantità di vini diversi per accontentare esigenze diverse, ma anche per migliorare continuamente il prodotto, nell'ottica di rapporti commerciali sempre più ampi.

Completano il volume bibliografia e indici ampi e precisi, lo arricchiscono una serie di illustrazioni e di fotografie assai gradevoli e il materiale cartografico, utile a indicare visivamente l'estensione e l'ubicazione dei territori esaminati.

**Irma Bonini Valetti**

#### **Padre Gregorio Brunelli da Valle Camonica**

*Curiosi trattenimenti contenenti ragguagli sacri e profani dei Popoli Camuni*, a cura di Oliviero Franzoni, Banca di Valle Camonica  
Breno, 1998, pp. 318.

È una edizione aggiornata nell'apparato fotografico dell'opera di Fra Gregorio da Valle Camonica (1644-1713) proveniente da una famiglia Brunelli di Canè in Valle, pubblicata la prima volta a Venezia nel 1698 dal tipografo Giuseppe Tramontin "con licenza dei superiori e privilegio". Tale opera ha costituito per alcuni secoli la principale trattazione illustrativa della Valle Camonica nella sua storia, caratteristiche e istituzioni.

Conferì notorietà all'autore che era un francescano dei Riformati giunto al grado di Provinciale della Provincia veneta di S. Antonio, la più importante dell'Ordine. Dell'opera

divenuta rara l'editore Forni di Bologna aveva curato due edizioni anastatiche, ormai introvabili, nel 1965 e 1981. Proprio mentre la presente edizione esce al pubblico, il catalogo N. 67 della Libreria antiquaria Gutenberg di Milano presenta per la vendita al N. 494 una copia dell'edizione originale del 1698 al prezzo di L. 2.750.000 (due milioni e settecentocinquantamila).

Anche questo serve ad illuminare il pregio editoriale dell'opera originaria. Solo con l'intervento di un ente economico come la Banca di Val Camonica fu reso possibile offrire ai lettori camuni e non, una edizione di pregio col formato "in foglio", a due colonne, con ricchezza di documentazione fotografica, desunta da riproduzioni di dipinti "ex voto", caratteristici. Il curatore Oliviero Franzoni, assiduo frequentatore degli archivi camuni, ha premesso una introduzione storica, condensata in venti facciate a doppia colonna, ma ricca di dati sulla figura e sulle attività dell'autore. Scorrendola si nota quanto il movimento francescano avesse toccato l'animo della popolazione camuna, attirando nelle sue file tanti camuni che onorarono l'Ordine di S. Francesco. Sono ricordati i criteri seguiti per l'edizione: "Negli ultimi tempi da più parti, e con insistenza, era stata rappresentata la necessità di avere a disposizione i *Curiosi trattenimenti*, unica e ancora valida storia generale della Valle Camonica, in una versione più agevole e consultabile. Cogliendo opportunamente la grata ricorrenza del trecentesimo anniversario dell'uscita dell'opera è stata avviata e compiuta in pochi mesi una revisione completa della stessa, consistita soprattutto nell'adeguamento ai criteri moderni, nella drastica eliminazione di alcune particolarità tipografiche... A questo punto consapevoli... delle critiche che una simile operazione potrà suscitare nel mondo dei *culti*, ci si è accinti a un lavoro arduo, procedendo alla modifica delle zone più ostiche, spianate e sostituite da una versione più comprensibile". Per il testo assolutamente originale in tutte le particolarità rimangono di aiuto le edizioni anastatiche. Tale operazione è comprensibile nel desiderio

di rimettere in circolo la lettura di un'opera voluminosa, non basata sui gusti del nostro tempo, frutto di un notevole impegno editoriale. Secondo un vecchio schema del tempo l'opera è distribuita in quattro grandi trattenimenti secondo le epoche storiche; ognuno poi è diviso in varie "giornate" di svolgimento.

Fausto Balestrini

### **Giovanni Contino**

*"Missae cum quinque vocibus liber primus (15723)"* a cura di Ottavio Beretta ("Monumenti Musicali Italiani XX". Opere di Antichi Musicisti Bresciani pubblicate per iniziativa del Centro Studi Musicali "Luca Marenzio" presso la Civica Biblioteca Queriniana di Brescia, VIII")

Milano - Suvini Zerboni, 1997, pp. XXXIV - 258 + III tav. f.t.

Il presente volume è l'ottavo della collana "Opere di Antichi Musicisti Bresciani" prodotto per iniziativa del Centro Studi Musicali "Luca Marenzio" di cui è presidente il dott. Ernesto Meli. La pubblicazione, delle prestigiose edizioni Suvini Zerboni di Milano, è inserita nei "Monumenti Musicali Italiani" editi a cura della Società Italiana di Musicologia, al volume XX°. Permettete una considerazione. Con il ritmo di stampa di questi ultimi anni, entro breve tempo vedremo - è un augurio sincero - le pubblicazioni dedicate agli antichi musicisti bresciani superare quelle italiane. Il primo volume, a cura di Oscar Mischiati, pubblicato nel 1981 fu la "Messa e mottetti Jubilate Deo a otto voci e organo" di Luca Marenzio; il secondo a cura di Romano Vettori nel 1987 fu "Il primo libro de' madrigali a cinque voci" (1560) di Giovanni Contino; il terzo, a cura di Ottavio Beretta nel 1988, "Cinque messe mantovane dal fondo Santa Barbara a cinque voci" di Giovanni Contino; il quarto, a cura di Franco Piperno, nel 1990 "Affetti musicali opera prima" di Biagio Marini; il quinto, a cura di Romano Vettori, nel

1994 "Madrigali a quattro e cinque voci in antologie ed intavolature" di Giovanni Contino; il sesto, a cura di Ottavio Beretta, "Missarum quatuor vocum, 1561: liber primus" di Giovanni Contino; il settimo, a cura di Ottavio Beretta, "Per ogni sorte di strumento musicale: libro terzo, opera XXII (1655)" di Biagio Marini. I volumi del Contino sono ben Cinque, due del Marini ed uno del Marenzio al quale è intitolato il Centro Studi per la ricerca e la valorizzazione delle opere di Antichi Musicisti Bresciani. Questa edizione del 1572 pare sia l'ultima opera del Contino che risulta deceduto nel 1574, anche se non sono emerse tracce di registrazioni dell'atto di morte, nonostante le accurate ricerche effettuate dal curatore della pubblicazione.

Le opere del Contino sono volte quasi totalmente alla musica sacra con la maggior parte della produzione concentrata negli anni 1560-61 e sono giunte a noi a stampa, nella quasi totalità, con solo poche eccezioni.

Il Contino, nato a Brescia nel 1513 pare abbia frequentato la scuola di musica del Duomo diretta da Giovanni Maria Lanfranco da Terenzo, autore del trattato "Scintille di Musica" composto per facilitare l'insegnamento della musica agli scolari del Capitolo e l'istruzione dei chierici e dei soprani. Il Contino fu al servizio del Cardinale Madruzzo a Trento ed a Bressanone, poi maestro di cappella a Brescia dal 1551 al 1561, indi maestro della celebre Cappella Ducale di S. Barbara a Mantova (1561-1565) del cui fondo, passato poi alla Biblioteca del Conservatorio di Milano, fanno parte le "Cinque messe mantovane a cinque voci" (manoscritte) la cui edizione critica del 1988 è stata curata da Ottavio Beretta, non solo studioso di chiara fama, ma anche direttore della Camerata Polifonica di Milano con la quale ha registrato su disco Paragon PAR-S 54004 la Missa Dominicalis.

Le messe del Contino che ci sono giunte sono sedici in tutto, di cui undici in edizioni a stampa (sei a 4 voci e cinque a 5 voci) e cinque manoscritte a 5 voci. L'edizione critica della "Missae cum quinque vocibus - liber primus" stampate a Milano da Paolo Gottardo

Ponzio nel 1572 – opera che stiamo esaminando – è una raccolta comprendente cinque messe e precisamente: De Beata Virgine, Te Deum Laudamus, Octavi Toni, Tertij Toni, Pro Defunctis. A testimonianza della precisione del lavoro del curatore basti il cenno alla nota a piè pagina VII della prefazione dove si rileva la differente elencazione delle messe fra il frontespizio e le singole parti. L'analisi di ogni messa fatta dal Beretta è precisa e non lascia spazio ad ulteriori interpretazioni prendendo in considerazione ogni singola successione delle parti (Kyrie - Gloria - Credo - Sanctus - Agnus Dei) con minuziosi e documentati riscontri sia per quanto viene ripreso dal “corpus” delle messe mantovane che per quello composto ex novo, senza alcun punto di contatto, con altre melodie. Ben sei pagine, dopo l'esauriente prefazione di 13 pp., del volume contengono l'apparato critico e cinque pagine la ricca bibliografia. La veste tipografica è simile a quella dei precedenti volumi mantenendo i valori originali di notazione ad esclusione delle moderne chiavi di violino e basso al posto delle chiavi originali – cantus, altus, quintus, tenor, bassus – che però vengono riportate all'inizio di ogni brano. Non sappiamo cosa ci possa serbare in futuro il Centro Studi Luca Marenzio. Siamo sicuri, anzi ce lo auguriamo, che, come ha fatto in passato, prosegua con lo stesso impegno, tenacia e competenza per ulteriormente arricchire il patrimonio culturale musicale riferito agli antichi compositori.

Virginio Cattaneo

#### **AAVV**

*Bedizzole: la parrocchiale di S. Stefano*, fondazione Civili Bresciana, - Coordinatore: Attilio Mazza,  
Brescia, 1998, pp. 162.

Ottime sono la veste tipografica e le illustrazioni del libro su S, Stefano di Bedizzole, curato dalla Civiltà bresciana, affidato ad

una équipe di studiosi coordinati dal giornalista Attilio Mazza.

L'opera si divide in tre parti: La storia e l'arte dell'edificio nella prima: le immagini nella seconda e i restauri nella terza.

Degna di lode è l'opera di Mario Franceschini che ha ricercato con estrema attenzione tutte le fonti di archivio. L'ingegner Sandro Guerrini ben noto agli specialisti ha curato la parte artistica, mentre don Ivo Panteghini, direttore del museo diocesano si è occupato dai sacri arredi, che di solito non si vedono mai da parte di coloro che visitano le chiese.

La parte del restauro è stata curata dalla Tecne e dalla signora Maria Antonella Colonnello, con la sponsorizzazione generosa del commendatore Adolfo Pasini. Non c'è da sorprendersi se spesso paesi di relativa grandezza hanno delle parrocchiali enormi; basti pensare che il duomo di Ulma ha la torre più alta della Germania. C'era l'entusiasmo della popolazione che, per amore della Fede, si sottoponeva a corvée faticose come quella di passarsi i mattoni a catena, cosa che è avvenuta puntualmente a Bedizzole nel '700, il secolo che ha visto l'erezione delle più importanti parrocchiali della nostra provincia.

Scorrendo le belle immagini, rimanimmo sorpresi dalla quantità dei capolavori che ornano questa chiesa: Il santo Stefano protomartire, rappresentato sulla facciata dallo scultore Paolo Calegari e nell'abside dal pittore bresciano Giuseppe Pirovani, che ebbe successo a Filadelfia negli USA alla fine del 700, affrescando alcuni ambienti di quel municipio, che ha la torre più alta di quella nazione. Non pochi sono i pittori veronesi in contatto con Brescia per via dei lavori nella chiesa della Pace dei padri filippini: Antonio Balestra, Gian Battista Cignaroli e Giovan Battista Pittoni, che ai suoi tempi era giudicato il degno rivale del grande Tiepolo, che come è noto lavorò anche nel territorio bresciano, a Folzano, a Verolanuova e nella stessa Brescia nella chiesa di San Faustino maggiore.

Anche il Fali, qui presente col Battesimo di Gesù era stato a Verona, come allievo di Gioseffo del Sole. Non possiamo dimenticare

quel soave pittore di Madonne che è Antonio Paglia, Antonio Gandini, pittore dei misteri del Rosario, Grazio Cossali, il bravo pittore manierista, studiatissimo da Luciano Anelli e Ludovico Gallina, che lavorava prevalentemente a Venezia, il cui quadro qui presente del Cristo fra i dottori fu esposto nella piazza di San Marco perché fosse reso ancora più celebre. Giuliano Volpi nel dipingere il discorso della montagna sulla controfacciata si deve essere ispirato al monte del Parnaso, realizzato da Raffaello nelle stanze vaticane.

La costruzione della nuova attuale parrocchiale di Bedizzole inizia il 21 agosto del 1718, affidata all'architetto Antonio Spazzi, che viene dalla val d'Intelvi. Molti maestri costruttori vengono dal Bergamasco e dal Comasco come i Donegani da Moltrasio, rivali del celebre Rodolfo Vantini.

Gli scultori bresciani Calegari si sono distinti in questa chiesa secondo la loro abituale bravura e per la macchina del triduo venne chiamato addirittura un pittore scenografo illustre, quel Carlo Sanquirico che per il teatro della Scala di Milano realizzò le scene più fantasiose per le opere di carattere orientale. E veniamo ai santi rappresentati; c'è solo l'imbarazzo della scelta. Accanto a Santo Stefano il protomartire, onorato soprattutto nel duomo di Vienna, abbiamo i compatroni poco noti: Ermolao ed Acacio. Quest'ultimo secondo il Pierrard fu vescovo di Antiochia in Pisi-dia nel 3° secolo dopo Cristo, assolto dall'imperatore Decio per la sua onestà.

Un culto singolarissimo è quello di San Giovanni Nepomuceno, che per comodità a Milano veniva chiamato "Né più né meno". Il santo che veniva da Nepomuk in Boemia fu precipitato nella Moldava a Praga da re Venceslao nel 1395, perché non voleva rivelare i peccati della moglie di quel sovrano. Il suo culto venne propagandato dai Gesuiti nella Lombardia austriaca dei '700 e gli abitanti di Pontenove, presso Bedizzole, ottennero di costruire una cappella in onore del santo sull'antico ponte romano, il 28 agosto 1741, come protettore dei ponti. Ancora oggi, tutti gli anni, un cavaliere vestito nell'antico costu-

me romano, passa su quel ponte per ricordare il tracciato romano.

Giancarlo Piovaneli

### **Enzo Abeni**

*Da San Rocchino alla Santissima Trinità, Parrocchia Ss. Trinità,*

Ed. Grato, Brescia, 1998, pp. 202.

È uno studio accurato sul territorio storicamente interessante che si estende a Nord-Est della antica cerchia muraria di Brescia, fino all'insediamento di Mompiano, "chiusura" della Città col nome di Ottava Quadra di S. Faustino. Gli insediamenti e i poderi fuori le mura erano detti "chiusure", perché i terreni erano "poderi chiusi": a Brescia e nella zona collinare in dialetto il podere è detto *ciós*; negli Statuti Cittadini erano contemplati i *Giudici del Chioz*, cioè per le questioni relative ai terreni, alle case e agli animali fuori delle mura. Il termine Mompiano significa "Piano a monte della Città", con un terreno fertilissimo. Dopo l'inselvaticamento della zona in epoca barbarica sorse il villaggio longobardo di Mompiano con epicentro nella zona detta Villasca, che si sviluppò in seguito nella urbanizzazione attuale con la bonifica dei terreni realizzata dal Monastero di S. Faustino, fondato dal Vescovo Ramperto a metà del secolo IX. Nella peste del 1478 dilagò il culto di S. Rocco: a Nord di Brescia sorse una cappella detta di S. Rocchino nella zona denominata Pontelungo: da qui, a levante, inizia Costalunga. La cappella è documentata negli atti della visita di S. Carlo del 1580.

Il libro ne segue le vicissitudini e presenta i dati relativi alla fondazione della chiesa di S. Bernardo in Costalunga ad opera dell'eremita Marino di Montelupone nel 1450.

Per un certo tempo tale chiesa venne attribuita a quella del Lazzaretto Comunale di S. Bartolomeo. Diverrà Parrocchia staccata da S. Faustino nel 1922 con 1220 abitanti. Lo studio è ad ampio raggio: ricostruisce la storia

del territorio dall'epoca romana; esamina il culto di S. Rocco a Brescia; segue le vicende della chiesa di S. Rocchino. Dà un quadro della situazione urbanistica nell'Ottocento e primo Novecento; offre i dati della rivoluzione sociale e urbanistica dell'ultimo dopoguerra. Nella zona sorgono: l'Ospedale Nuovo e posteriormente la Domus Salutis e l'Università di Medicina e Ingegneria. Nell'agglomerato nuovo insediato attorno all'Ospedale viene costruita la Chiesa della Santissima Trinità: la

Parrocchia viene ufficialmente costituita in data 3-5-1964 da Mons Giacinto Tredici con circa seimila abitanti. Il volume si chiude con una relazione sui primi sviluppi promossi da due parroci: Don Francesco Zilioli, passato poi a Gavardo, e l'attuale Don Secondo Moretti che ha curato la pubblicazione dello splendido volume, ben impostato e condotto da Enzo Abeni.

Fausto Balestrini

# Adesioni

Enti e persone fisiche  
che ancora non hanno rinnovato  
l'adesione per il 1999  
sono pregati di provvedere  
col modulo di cc.p. allegato

## Per il tuo patrimonio si aprono nuovi orizzonti

**Affidare il proprio denaro alla Gestione Patrimoni Bipop significa:**

**Incontrare un uomo Bipop** che ti propone un investimento su misura, dopo aver valutato con te il progetto finanziario.

**Definire** una corretta strategia di investimento. Bipop stabilisce con te un rapporto molto intenso di informazione e mette a disposizione la propria *capacità di accesso* ai maggiori mercati finanziari internazionali.

**Affidare** un mandato alla banca per la *gestione* del proprio patrimonio, stabilendone i limiti attraverso l'*indicazione massima*, sempre modificabile, delle componenti quali strumenti del mercato monetario a breve termine, obbligazioni, azioni e strumenti derivati italiani o esteri denominati in lire o valuta.

**Conoscere** anche nei dettagli i costi del servizio fin dall'inizio sottoscrivendo una lettera di condizioni praticate.

**Comunicare** con la banca in ogni momento attraverso l'*uomo Bipop* che ti ha consigliato, sapendo che ha la tua situazione sempre aggiornata e sotto controllo.

**Ricevere** almeno trimestralmente il rendiconto, con la sintesi dei motivi che hanno determinato la *movimentazione* del tuo patrimonio. Ma c'è di più. Bipop è in grado di comunicare, in ogni momento, ai propri clienti *la composizione e la valorizzazione* del patrimonio.

**QUINTO** **BIPOP** BANCA  
POPOLARE  
DI BRESCIA

**Gestioni Patrimoniali Bipop.**  
**Un Grande Patrimonio di Esperienza. Al tuo Servizio.**

Per maggiori informazioni sulle Gestioni Patrimoniali Bipop telefona al numero verde 167-824043



BANCO DI BRESCIA

SAN PAOLO-CAS



*Sede Sociale e Direzione Generale  
Corso Martiri della Libertà n. 13 - BRESCIA*