

CIVILTÀ BRESCIANA

TRIMESTRALE DELLA FONDAZIONE CIVILTÀ BRESCIANA

Anno XVIII - n. 1-2
luglio 2009

Autorizzazione Tribunale di Brescia
n. 4/1992 del 18.01.1992
Spedizione in abbonamento postale
pubbl. inferiore al 50%

ISBN 1122-2387



PROVINCIA DI BRESCIA
COMUNE DI BRESCIA
FONDAZIONE BANCA S. PAOLO DI BRESCIA

Ubi - Banco di Brescia
Gruppo Editoriale La Scuola - Morcelliana - Studium
a2a
Cassa Padana - Popolis
Guido Berlucci & C. S.p.A.

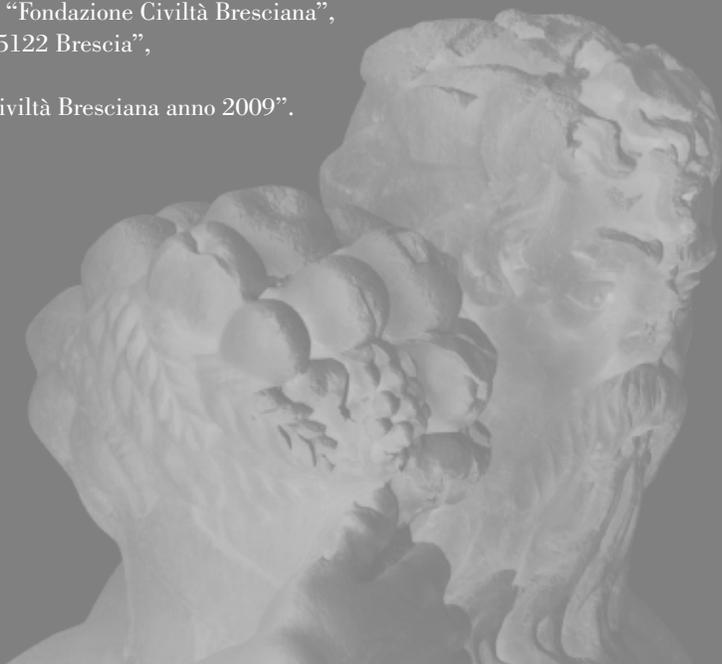
CIVILTÀ BRESCIANA

ABBONAMENTO ANNUALE € 25,00

ABBONAMENTO SOSTENITORE € 50,00

UN NUMERO € 10,00

La quota di abbonamento per l'anno 2009
può essere versata direttamente in Sede,
oppure sul conto corrente postale
n. 12648259 intestato a "Fondazione Civiltà Bresciana",
Vicolo S. Giuseppe 5, 25122 Brescia",
indicando la causale
"Abbonamento rivista Civiltà Bresciana anno 2009".



Immagini dalla Fondazione

di LUCIANO ANELLI



Un Girolamo Rossi, salvato e ritrovato

È inedito questo notevolissimo “strappo” di affresco cinquecentesco riportato su tela, che attribuisco con convinzione a Girolamo Rossi (Brescia 1567-1614 circa), che fu levato da un muro (rimasto ignoto) più di settanta, ma forse an-

che cento, anni fa, e che entrò da allora a far parte, insieme al suo compagno simmetrico, di una ben nutrita collezione bresciana di dipinti, di antica formazione, che annovera anche una ragguardevolissima rassegna d’incisioni e di libri rari.

Non si conosce la provenienza dello “strappo”, che probabilmente dovette essere effettuato da un edificio sacro nei

Immagini dalla Fondazione

dintorni di Brescia (non mi dilungo sui motivi di questa supposizione) perché con ogni evidenza il putto in volo fu concepito dall'artista come posto al lato destro di un'immagine grande di Madonna in trono (ipotesi più probabile) o di un Cristo in croce sulla parete dietro ad un altare, o a far da pala all'unico altare di una chiesetta campestre, o della cappella patrizia di una villa antica, idea che mi sembra suggestiva oltre che probabile.

L'affresco, in uno strato sottile ma comunque piuttosto consistente e ben leggibile, fu riportato su tela da Paolo Bertelli (†1929) che aveva all'epoca il laboratorio in Piazza Tebaldo Brusato, come si ricava da un grosso timbro apposto al verso.

Secondo un metodo largamente impiegato già nell'Ottocento, per esempio dal Sala e dallo Speri, noti "estrattisti" del sec. XIX, la tela fu poi ingessata al verso (ma comunque al tatto ha conservato la relativa elasticità del tessuto) per darle consistenza, e per meglio aggrappare il colore a qualcosa che avesse in

qualche modo la consistenza dell'intonaco. (Per esempio, il grande Crocifisso della Cappella Averoldi al Carmine, che ritengo autografo del Foppa – distaccato però dal muro col suo relativo strato d'intonaco nel sec. XVIII – fu adagiato in un vero e proprio "letto" di gesso).

La convinzione dell'attribuzione si basa non solo sulla conoscenza di questo interessante epigono della ricca pittura bresciana della Maniera (la sua formazione avviene sul Marone e sul Bagnatore, col quale lavorò, gomito a gomito, in più di un'occasione), ma anche sui riscontri puntuali coi putti presenti negli affreschi superstiti di Sant'Alba (ora Sant'Angela) e delle quattro tele della chiesa di Sant'Alessandro. E sulla considerazione dell'incarnato della bellissima testina tondeggiante (ricetti biondi fatti in un modo speciale e nasino a patatina ma un po' puntuto e ben rilevato) e dal corpicino grassoccio, tenero, con qualche piega d'eccessivo benessere, ma per fortuna senza ancora l'opulenza obesa dei putti barocchi.

CIVILTÀ
BRESCIANA

Studi e ricerche



Note sulla pittura architettonico-decorativa a Brescia nel XIV secolo

Probabilmente non si riuscirà mai a stabilire per quale ragione, fin dai tempi più remoti, l'uomo amasse ornare con pitture gli ambienti dove aveva dimora¹. La pittura, insieme a materiali di costruzione colorati, mosaici, incrostazioni, tappezzerie e vetrate dipinte, fu anche uno dei mezzi adottati nel Medioevo per rendere policroma l'architettura. Ciò fu possibile impiegando procedimenti tecnici come l'affresco, la pittura a calce e a caseina di calce e talvolta anche la pittura ad olio². Spesso l'elemento decorativo veniva inciso in modo preliminare sulla parete (es. cripte carolingie di St. Maximin a Treviri e St. Emmeram a Ratisbona), mentre in seguito si affermarono tecniche più elaborate con l'ausilio di sagome, di intonaco graffito e di terracotta invetriata (es. facciata del Duomo di Pavia, ca 1100)³.

Purtroppo, nella maggior parte dei casi, molta decorazione architettonica medievale è andata perduta, in parte a causa delle intemperie (per gli esterni), in parte a causa delle generazioni successive che modificarono la colorazione degli edifici in base alle tendenze dell'epoca o a gusti strettamente personali⁴.

¹ Il presente contributo è tratto dalla mia tesi di Laurea specialistica in Storia dell'arte su *Le decorazioni architettoniche a Brescia nel XIV secolo*, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, a.a. 2006/2007, relatore Marco Rossi, correlatore Francesca Flores d'Arcais, che ringrazio sentitamente per i consigli e la disponibilità.

² H. P. AUTENRIETH, *Architettura dipinta*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, II, Roma 1991, p. 380.

³ AUTENRIETH, *Architettura dipinta*, p. 380.

⁴ AUTENRIETH, *Architettura dipinta*, p. 380. Ad esempio nel XIX secolo i puristi, mirando a una radicale pulitura, portarono all'eliminazione di numerose intonacature e decorazioni.

Tecniche e motivi provenivano in gran parte dalla tradizione antica, specialmente romana, e la persistenza di tale usanza, o la sua *renovatio*, si evidenzia con chiarezza in alcuni interni altomedievali, come quello della *Torhalle* dell'abbazia di Lorsch, nel cui piano superiore fu realizzata, solo con l'impiego della pittura, una finta loggia scandita da colonne ioniche architravate poggianti sopra uno zoccolo a riquadri variopinti⁵. Colonne dipinte sono poi inserite nelle decorazioni delle cripte di Saint-Germain ad Auxerre e di St. Maximin a Treviri, anche se qui in gran parte perdute⁶.

Nel periodo romanico la pittura decorativa veniva realizzata su grandi superfici chiare, per lo più bianche, con costruzioni colorate reali o illusorie, come pilastri, archi, cornici o fregi⁷. Nel Trecento, quest'ultimo particolare diventa una vera e propria cornice architettonica, come se fingesse di far parte della struttura reale della chiesa e desse l'impressione di un'apertura nella parete, al di là della quale la storia è rappresentata⁸.

Autenrieth affermò che la pittura decorativa medievale si avvaleva di vari elementi, continuamente ripetuti e variati, come:

- il cambiamento di colore in corrispondenza delle chiavi di volta, caratteristica dell'XI-XII secolo, ma ancora diffusa nel XVI;
- la presenza sulle vele di stelle, tralci di vite, raffigurazioni dell'albero della vita o piccoli motivi ornamentali varianti;
- la diffusione di fasce a palmette e meandri prospettici oppure colonne binate poste a incorniciatura delle finestre, motivi che talvolta di-

⁵ AUTENRIETH, *Architettura dipinta*, p. 381. L'autore rimanda a J. HUBERT, J. PORCHER, W. F. VOLBACH, *L'Empire Carolingien*, Paris 1968, fig. 4 (trad. it. *L'impero carolingio*, Milano 1968).

⁶ AUTENRIETH, *Architettura dipinta*, p. 381. In H. BOSSERT, *Pittura decorativa*, Berlino 1928, p. 11 viene giustamente sottolineato come decorazioni consistenti in colonne, pilastri ad arcate con il sopraornato di impalcature dipinte conferissero un ritmo architettonico alle pareti, spesso spoglie, e come talvolta questa finta architettura servisse da cornice alla pittura figurativa.

⁷ AUTENRIETH, *Architettura dipinta*, p. 381. Lo studioso afferma che nella scelta dei colori per gli elementi strutturali, i pittori riprendevano il colore dei materiali edilizi locali: in Vestfalia (e probabilmente in Toscana) si preferì il verde, a Treviri l'ocra e infine il rosso nella Renania superiore e centrale e nelle regioni caratterizzate dall'abbondante impiego del mattone, come in Italia settentrionale.

⁸ L. BELLOSI, *La rappresentazione dello spazio*, in *Storia dell'arte italiana*, IV, Torino 1980, p. 8.

ventano reali elementi architettonici, come ad esempio all'esterno del Battistero di Firenze e del coro di S. Abbondio a Como;

- l'utilizzo del sistema decorativo della marmorizzazione, elemento che spesso compare in un basamento con la finalità di dare maggiore monumentalità alla pittura figurativa. In alternativa al marmo, in corrispondenza delle basi, si dipingevano poi velari o tappezzerie, temi ripresi dal repertorio della pittura decorativa antica;
- l'esistenza di soffitti in legno dipinto, documentati già nel X secolo, ma che in Italia godranno di ampio sviluppo tra il XIV e XV secolo, con le capriate delle chiese romaniche riccamente dipinte⁹.

Nell'uso del repertorio descritto, Autenrieth sostiene come alcune regioni (in particolare Vestfalia e Renania) adottarono una decorazione seriale, talvolta corredata da un arricchimento cromatico¹⁰. Anche l'Italia ha basato spesso la pittura architettonica sulla policromia dei materiali: basti pensare alla Toscana, a Roma, alla Sicilia, ma anche alle regioni settentrionali, con l'impiego del laterizio alternato a pietre bianche. Qui si era soliti intonacare le pareti, si tingeggiava di rosso l'intonaco e vi si stendeva sopra un motivo a finto paramento murario bianco, di formato corrispondente più o meno a quello dei mattoni, come nel caso di S. Felice a Pavia¹¹. Peroni¹² affermava che questa tecnica non cadde mai in disuso, ma dal XII secolo in poi il laterizio veniva ricoperto solo con uno strato di colore molto sottile, sul quale erano poi dipinte le giunture con un sottile tratto bianco. Per Autenrieth l'intento della pittura a finto paramento murario era quello di voler «presentare una parete unitaria, perfetta sia nel disegno sia nel colore, una muratura ideale senza alcun rapporto con la tessitura mu-

⁹ L'elenco è desunto da AUTENRIETH, *Architettura dipinta*, pp. 382-383.

¹⁰ AUTENRIETH, *Architettura dipinta*, p. 384. In Vestfalia ad esempio le membrature erano colorate di verde o giallo, con giunture bianche, le pareti e la volta erano bianche, con fasce nere e rosse o motivi ornamentali (per un approfondimento l'autore rimanda a H. CLAUSSEN, *Zur Farbigeit in Kirchenraumen des XII un XIII Jahrhunderts in Westfalen, Westfalen* 1978, pp. 18-72).

¹¹ AUTENRIETH, *Architettura dipinta*, p. 385.

¹² A. PERONI, *Le cattedrali medievali erano bianche?*, in *In ricordo di Cesare Angelini. Studi di letteratura e filologia*, Milano 1978, p. 19.

riaria reale»¹³. È molto difficile trovare esempi integri di pittura a paramento murario, ma ad esempio nell'Italia settentrionale, quando non era imitato il laterizio, si fingevano rivestimenti a lastre, come nel tiburio di S. Michele a Pavia o nel transetto del Duomo di Modena¹⁴.

In epoca gotica l'intero repertorio decorativo romanico venne ripreso e affinato con l'introduzione di alcune novità, come gli elementi architettonici a scala ridotta che riproducono trafori ornamentali o motivi polilobati. Nel Trecento, infatti, la grande fioritura della pittura italiana rinnovò le modalità di ornare, in una direzione che Autenrieth definisce «la conquista della spazialità pittorica»¹⁵.

La pittura architettonica era quindi in gran parte condizionata dalla struttura reale e dipendeva dunque dall'artista decoratore mantenere il carattere dell'ambiente o rivoluzionarlo ed esaltarlo con l'impiego di finti materiali edilizi e imitazioni di stoffe, arazzi tappeti e marmi. Soltanto nel momento in cui l'artista voleva competere con l'architetto stesso, non accettando più le forme architettoniche come dati di fatto, poté ampliare o diminuire illusionisticamente le strutture, ricorrendo alla prospettiva o ad esempio aprendo i soffitti in visioni di cieli stellati¹⁶. Con l'aggiunta poi della pittura figurativa, le architetture dipinte e le decorazioni non diventano superflue, ma assumono un ruolo di mediatrici con la struttura edilizia, grazie alla costruzione di zoccoli, fregi e registri¹⁷. Effetti di profondità spaziale si potevano ottenere sovrappo-

¹³ AUTENRIETH, *Architettura dipinta*, p. 386.

¹⁴ AUTENRIETH, *Architettura dipinta*, p. 386.

¹⁵ H. P. AUTENRIETH, *Pittura architettonica e decorativa*, in *La pittura in Lombardia: il Trecento*, a cura di V. Terraroli, Milano 1993, p. 380.

¹⁶ BOSSERT, *Pittura decorativa*, p. 11. La decorazione permette di considerare di volta in volta il rapporto tra lo spazio reale dell'architettura e quello prospettico creatovi dalla pittura su scala monumentale con ogni suo aspetto formale, rapporto di fondamentale importanza in una fase evolutiva della rappresentazione nella quale i valori plastico-formali non consentano ancora alla figurazione di raggiungere l'assoluta piena autonomia (G. FOSSALUZZA, *Pittura architettonico-decorativa*, in *La pittura nel Veneto. Le origini*, a cura di F. Flores d'Arcais, Milano 2004, p. 245).

¹⁷ In proposito MONCIATTI (*Degli arredi pittorici e musivi*, in *Arti e Storia nel Medioevo*, a cura di E. Castelnuovo, G. Sergi, Torino 2002-04, p. 270) afferma come «per le *picturae* il rapporto con l'architettura è costante, precipuo e mai neutro. L'organismo e la singola muratura non sono semplice supporto ma insieme contenitore e vincolo».

nendo le figure a fondali a fasce o a grandi riquadrature rettangolari, spesso con l'utilizzo di motivi ornamentali desunti dal repertorio classico, come il meandro prospettico, il fregio a finte mensole e i dischi dipinti con effetto di rilievo¹⁸.

Una casistica interessante ci è offerta dalle chiese degli ordini mendicanti a partire dal tardo Duecento. Queste seguirono un principio di decorazione rigoroso, con i presbiteri e le cappelle orientali dipinti con cicli narrativi, a scopo didattico, e le navate imbiancate, con le giunture della muratura dipinte o con pietre a vista, come nel caso di S. Francesco a Brescia, la più antica chiesa francescana conservata in Lombardia¹⁹. Per dare colore alle navate, si dipinsero inoltre fregi ornamentali sotto le travature a vista e talvolta anche un fregio a mezza altezza²⁰.

Tra gli esempi più articolati di architettura dipinta risulta quasi impossibile non citare le stupende e intricate decorazioni dall'acceso cromatismo che contraddistinguono la Basilica di San Francesco ad Assisi, realizzate in gran parte dalle botteghe di Cimabue e Giotto. Al riguardo, molto interessante è lo studio del Rocchi²¹ che, attraverso la presentazione di accurati e meticolosi schemi geometrici, evidenzia la struttura decorativa e gli

¹⁸ AUTENRIETH, *Architettura dipinta*, p. 384. Talvolta però, la struttura dipinta era ridotta a sottili fasce intorno alle figure, che permetteva di creare un semplice sistema costituito da registri orizzontali.

¹⁹ Sulla chiesa si veda in particolare la bibliografia più recente: *Il convento di S. Francesco d'Assisi in Brescia*, immagini di D. Allegri e testo di P. V. Begni Redona, Brescia 1981; AA.VV., *La chiesa e il convento di San Francesco d'Assisi in Brescia*, Brescia 1994; *La chiesa di San Francesco. Una storia di fede e di arte. I nuovi restauri*, a cura di A. SABATUCCI, Brescia 2004.

²⁰ AUTENRIETH, *Pittura architettonica e decorativa*, p. 362.

²¹ G. ROCCHI, *Inquadratura delle scene, effetti prospettici, architetture, decorazioni nelle pitture delle due Basiliche*, in *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, a cura di G. Bonsanti, Modena 2002, pp. 97-107. Lo studioso fa notare come nella Basilica Inferiore il Maestro di San Francesco inquadri il registro figurativo entro due fasce: quella superiore con un motivo a scacchi di quadrati divisi in due triangoli lobati; quella inferiore con un motivo a smerlo fogliato spesso raddoppiato da una striscia di prato fiorito. Sui pilastri e nei sottarchi si trovano poi nastri intrecciati, cubi prospettici (varianti del quadrato stellato platonico), girali vegetali, il cerchio. Nella Basilica Superiore le scene di Cimabue tendono ad occupare il campo disponibile quasi senza inquadrature di contorno, mentre tra le numerose architetture dipinte spiccano alcune citazioni romane, come la piramide di Caio Cestio e la torre delle Milizie. Sarà la bottega giottesca a riprendere con varianti ingegnose i motivi del Maestro di San Francesco. L'impiego del cassettonato per ottenere profondità è, ad esempio, una modifica del cubo prospettico.

elementi ricorrenti presenti nell'imponente cantiere francescano. È proprio ad Assisi che prende inizio un discorso spaziale nuovo, che si basa sull'illusione delle architetture dipinte. Gli affreschi con le *Storie di San Francesco* sono la prima grande manifestazione della personalità di Giotto. Un elemento caratterizzante è dato proprio dalla cornice dipinta, come se facesse parte della struttura reale della chiesa; inoltre, altra peculiarità, è la presenza di architetture moderne, che corrispondono a quanto ci è rimasto dell'architettura italiana della seconda metà del Duecento. Ogni campata presenta inoltre un complesso apparato costruttivo, costituito da quattro colonne tortili a motivi cosmateschi che formano una sorta di loggiato sul fondo del quale si aprono tre a tre i riquadri con le storie, in una composizione fortemente spaziale²². Ma Giotto fece qualcosa di grandioso: non utilizzò più il motivo decorativo per intervallare o inquadrare le scene, ma creò una vera e propria finta architettura da sovrapporre a quella reale, dando origine ad «uno spazio illusivo oltre quello vero»²³. In questo ambito le opere giottesche risultano quindi fondamentali punti di partenza e di riferimento per gli artisti successivi. L'interesse nei confronti della pittura di carattere decorativo e ornamentale – che in epoca ottocentesca fu oggetto di studi tuttora essenziali²⁴ – è oggi in gran parte limitato da una certa indifferenza della storiografia che tende a privilegiare alcune forme artistiche a discapito di altre. Ciò è forse da ricondurre al fatto che si tratta quasi esclusivamente di repertori geometrici e vegetali nei quali risulta assai arduo individuare la mano del grande maestro o della sua scuola, e perciò vengono considerati meno rilevanti²⁵.

²² F. FLORES D'ARCAIS, *Giotto*, Milano 2001, p. 38.

²³ FLORES D'ARCAIS, *Giotto*, p. 39.

²⁴ La crescita degli interessi storico-artistici per le arti ornamentali e decorative nelle loro varie espressioni dall'antichità fino all'età medievale, sia nelle tradizioni orientali che occidentali, prese forma dagli studi di Alois Riegl (A. RIEGL, *Stilfragen*, Berlin 1893; ed. it. *Problemi di stile. Fondamenti di una storia dell'arte ornamentale*, Milano 1963, pp. 336), partendo dalle osservazioni di Gottfried Semper che cercarono di definire i principi fondamentali per una storia dell'arte ornamentale (G. SEMPER, *Der Stil in den technischen und tektonischen künsten*, 2 vols., Frankfurt-Munich, 1860-1863; N. SQUICCIARINO, *Arte e ornamento in Gottfried Semper*, Venezia 1994, pp. 188).

²⁵ Importanti nozioni sulla pittura ornamentale medievale sono contenute in un significativo studio di P. TOESCA, *Affreschi decorativi in Italia fino al secolo XIX*, Milano 1917,

A Brescia, nel XIV secolo, la pittura ornamentale presenta un panorama alquanto variegato, in linea con i repertori adottati nello stesso secolo nel resto della Lombardia e nel veronese.

Tra i principali sistemi di decorazione va annoverato quello della marmorizzazione, utilizzato in stretto rapporto con la muratura sulla quale è stata dipinta, esaltandone spesso alcune componenti. Ciò accade ad esempio nella decorazione della cappella gentilizia dell'antica basilica di San Salvatore, datata alla seconda metà del XIV secolo, dove gli sguanci di una monofora occlusa sono ornati con un sistema di marmorizzazione a venature estremamente reali²⁶, accostabile a quello riscontrato nei lacerti di pittura a fresco emersi in un tratto di parete della sagrestia del convento di San Francesco d'Assisi (fig. 1), e ancora nei frammenti localizzati sulla parete meridionale dell'absidiola sud dell'ex chiesa di San Barnaba (fig. 2). Datata alle soglie del Trecento, la marmorizzazione ubicata in questi ultimi due edifici evidenzia già un tentativo di riprodurre formelle marmoree che siano le più reali possibili, ricercando colori pregiati ed effetti del tutto naturali. Qualche brano di marmorino privo di venature è stato invece individuato sulla parte alta delle pareti e negli sguanci delle porte di alcune sale del mastio visconteo (fig. 3), sulla parete nord del corridoio che dalla basilica di San Francesco immette direttamente nel chiostro "della Madonnina" – seppur in stato frammentario²⁷ – e infine come vero e proprio paramento murario sulla facciata esterna di un'abitazione in via Tresanda del Territorio²⁸.

pp. 26. Studi recenti sono appunto quelli di AUTENRIETH, *Architettura dipinta*, pp. 380-397 e IDEM, *Pittura architettonica e decorativa*, pp. 362-392; F. PASUT, *Ornamental painting in Italy (1250-1310): an illustrated index*, ed. by M. Boskovits, Firenze 2003; FOSSALUZZA, *Pittura architettonico-decorativa*, pp. 245-282. Si veda inoltre la voce *Ornament and Patterns*, in *The Dictionary of Art*, vol. XXIII, ed. by J. Turner, New York 1996, pp. 531-565 e i contributi di diversi studiosi raccolti in *Le Rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Age*, Actes du colloque international (Saint-Lizier 1-4 June 1995), Centre d'Etudes Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers 1997.

²⁶ Per un'immagine della decorazione si veda *San Salvatore-Santa Giulia a Brescia. Il monastero nella storia*, a cura di R. Stradiotti, Brescia 2001, p. 163.

²⁷ Per un'immagine della decorazione si veda T. BENEDETTI, *Decorazioni medievali nel chiostro "della Madonnina" nel convento di San Francesco a Brescia*, «Brixia Sacra», a. XIII, nr. 3-4 (2008), p. 23.

²⁸ Per un'immagine del vasto apparato decorativo si veda *La città dispersa. I dipinti esterni di Brescia antica*, Scuola Regionale ENAIP, Botticino 1983, p. 5.



Da sinistra a destra,
dall'alto in basso:

Fig. 1 - "Decorazione a finto marmo", Brescia, sagrestia della chiesa di San Francesco d'Assisi.

Fig. 2 - "Decorazione a finto marmo", Brescia, ex chiesa di San Barnaba, parete meridionale dell'absidiola sud.

Fig. 3 - "Decorazione a marmorino privo di venature", Brescia, mastio visconteo.

In corrispondenza dei basamenti, in alternativa al marmo, si ricorreva spesso anche a velari e tappezzerie, temi ripresi dal repertorio della pittura decorativa antica che a Brescia, in particolare, era testimoniata con continuità storica fin dagli affreschi romani conservati nel vicino Tempio di età repubblicana²⁹.

Di squisita fattura, tanto nel pannello quanto nel decoro del bordo superiore, il velario dorato che in origine ornava l'intero zoccolo del corridoio che dalla basilica di San Francesco immette nel chiostro "della Madonnina" è sicuramente una delle più belle testimonianze presenti in città (fig. 4), accostabile a quello che arricchisce parte della base del presbiterio dell'oratorio di Santo Stefano a Lentate sul Seveso. Un drappo a velo sospeso ad arcatelle al modo di paratura, ingentilito da una serie di cerchi all'altezza del bordo superiore e da una fascia ornamentale che lo divide in due parti, fu scoperto nel 1957 nello zoccolo dell'absidiola della chiesa di San Faustino Maggiore nel corso di uno scavo praticato nell'androne antistante la sagrestia, per ricavarne un vano sotterraneo adatto all'ubicazione del nuovo impianto di riscaldamento della chiesa³⁰. Anche in un ambiente del secondo piano di palazzo Maggi-Gambara, in un'ampia fascia posta al di sopra del livello pavimentale, è stato individuato un drappaggio che, dai frammenti ancora leggibili in diversi punti della stanza, doveva cingere in modo unitario tutte e quattro le pareti³¹. La finta stoffa di colore verde presente alla base del-

²⁹ Sotto casa Pallaveri e il Tempio capitolino si sono parzialmente conservate le strutture di un santuario databile ai primi decenni del I secolo a. C., individuate già nel 1823, indagate tra il 1956 e il 1961, e infine a partire dagli anni Novanta. La decorazione pittorica costituisce l'aspetto peculiare di questo edificio, sia per l'elevata qualità tecnica e formale della realizzazione, sia per il grado di conservazione. Nelle due aule esterne è riprodotto ad affresco, nel registro inferiore, un velario sospeso e, verso l'alto, formelle verticali con incrostazioni marmoree tra semicolonne ioniche dipinte (F. Rossi, *Santuario tardorepubblicano e casa Pallaveri*, in *Il Foro Romano di Brescia*, a cura di F. Morandini, F. Rossi, R. Stradiotti, Brescia 2006, p. 9).

³⁰ P. V. BEGNI REDONA, *Pitture e sculture in San Faustino. I reperti dello scavo condotto nel 1957*, in AA. VV., *La chiesa e il monastero benedettino di San Faustino Maggiore in Brescia*, Brescia 1999, p. 230; A. BREDÀ, *Aggiornamento archeologico sul sito di San Faustino. Una sintesi*, in *San Faustino Maggiore. Il monastero della città*, Atti della giornata nazionale di studio a cura di G. Archetti, A. Baronio, Brescia 2006, p. 445 e pp. 449-450.

³¹ R. STRADIOTTI, *Le decorazioni del palazzo. Gli affreschi medievali*, in *Brescia romana. Materiali per un museo*, II, catalogo della mostra, Brescia 1979, p. 143, foto 49a.

la cappella gentilizia di San Salvatore è invece interessante per il suo andamento continuo, che va a coinvolgere anche la parete contigua, sintomo di come queste decorazioni fossero pensate in stretta armonia con il supporto murario sul quale venivano dipinte, tenendo conto, in alcune circostanze, di esigenze strutturali di primaria importanza³².

A Brescia è riscontrata tuttavia la tipologia di velari che presentano tra le pieghe figure mostruose e grottesche, diffusi fin dall'XII secolo come documentano alcuni lacerti nella cappella Cittadini in San Lorenzo a Milano³³ e nell'abside della pieve di San Maurizio a Roccaforte di Mondovì³⁴. A Brescia ciò è attestato nell'ex chiesa di San Barnaba, precisamente lungo lo zoccolo della parete settentrionale e orientale dell'absidiola sud, dove troviamo un ricco velario bianco e rosato che, dai frammenti visibili anche sulle restanti murature, si può dedurre che in origine ornasse l'intero basamento delle quattro pareti dell'abside, cingendole in modo unitario. Il tratto di tessuto che corre sulla muratura nord evidenzia nella parte alta, tra le pieghe, dei piccoli disegni a forma di rombo, piccoli schizzi tracciati con una punta sottile e affilata, visibili anche nella parte bassa del velario della parete orientale, in particolare sui vertici delle ondulazioni, anche se qui sembrano più elaborati (fig. 5). Dalle semplici figure geometriche si passa poi a raffigurazioni di persone o animali, anche se dai tratti fantastici e talvolta quasi caricaturali (fig. 6). Il ricorso a questi graffiti è documentato anche in un lacerto d'affresco strappato da un vano del secondo piano di palazzo Maggi-Gambara, oggi alla Pinacoteca Tosio-Martinengo, dove tra le pieghe di un drappo rosato, simile per panneggi e bordatura a quello di San Barnaba, fa capolino l'effigie di un animale, molto probabilmente un cane, realizzato con un minuzioso tratto nero³⁵.

Completano infine il discorso sulle tappezzerie dipinte il motivo a finti mattoni con disegni a losanga e il drappeggio a pelliccia di vaio. Il pri-

³² Per una immagine della decorazione si veda *San Salvatore-Santa Giulia*, pp. 162-163.

³³ M. MOJANA, F. FRANGI, *La decorazione murale e la pittura*, in *La basilica di S. Lorenzo in Milano*, Milano 1985, figg. 180-181, 184.

³⁴ N. GABRIELLI, *Repertorio delle cose d'arte del Piemonte. Le pitture romaniche*, Torino 1944, p. 57, tavv. LXXVI-LXXVII.

³⁵ Inv. 1711. Si veda STRADIOTTI, *Le decorazioni del palazzo*, pp. 145-146, foto 50a.



Fig. 4 - "Velario",
Brescia, parete
settentrionale
del corridoio
che dalla chiesa
di San Francesco
d'Assisi immette
nel chiostro
"della Madonnina".



Fig. 5 - "Velario",
Brescia, ex chiesa
di San Barnaba,
parete settentrionale
dell'absidiola sud.



Fig. 6 - "Velario",
Brescia, ex chiesa
di San Barnaba,
parete orientale
dell'absidiola sud.

mo, databile entro la prima metà del Trecento, ricopriva in origine, al di sotto di un ampio fregio a girali abitati da animali, i perimetrali di una stanza nella palazzina dell'abate nell'ex monastero di Sant'Eufemia della Fonte³⁶ (fig. 7). Lievi tracce di un finto paramento murario a losanghe sono state individuate anche in un affresco strappato da una casa di via Marsala in città, attualmente conservato nella Pinacoteca Tosio-Martinengo³⁷ (fig. 8). Questo addobbo, che ripropone la finzione di una struttura muraria, era molto frequente negli interni veronesi, sia sacri che civili: ne abbiamo testimonianza sulla parete sinistra della chiesa della Santissima Trinità³⁸, nel complesso canonico di Verona³⁹, a Castelvechio⁴⁰ e nelle numerose abitazioni nel complesso di Cà del Duca e di Cà Montagna a San Zenò di Montagna⁴¹. Analoghe testimonianze si riscontrano poi anche in Trentino, in particolare nella prima stanza della casa delle Guardie nel castello di Avio, dove è documentato un semplice parato di losanghe a finti mattoni di colore rosso, verde e giallo su fondo bianco⁴². In Lombardia abbiamo poi un'altra dimostrazione in una sala interna del castello di Maccastorna, in territorio lodigiano, dove un doppio registro di losanghe a fitta quadrettatura di colore bian-

³⁶ Sulla decorazione pittorica della casa dell'abate si veda T. BENEDETTI, *La decorazione pittorica medievale della casa dell'abate*, di prossima pubblicazione negli atti del convegno tenutosi in occasione delle celebrazioni per il millenario di fondazione del monastero di Sant'Eufemia della Fonte.

³⁷ Inv. 1115. Altra testimonianza, anche se molto probabilmente già quattrocentesca, è stata riscontrata sulla facciata a cortile dell'edificio monastico di San Pietro in Oliveto. Ringrazio Andrea Breda della Soprintendenza Archeologica della Lombardia per la segnalazione.

³⁸ Si veda P. FRATTAROLI, *Le decorazioni di interni in Castelvechio*, in *Gli Scaligeri 1277-1387. Saggi e schede pubblicati in occasione della mostra storico-documentaria allestita dal museo di Castelvechio di Verona*, a cura di G. M. Varanini, Verona 1988, p. 238; 240, 243, n. 35 e PASUT, *Ornamental painting*, p. 59.

³⁹ F. FLORES D'ARCAIS, *Un ciclo di affreschi con "Virtù" e "Vizi" nel complesso canonico di Verona*, «Arte Veneta», n. 56 (2002), pp. 6-15.

⁴⁰ FRATTAROLI, *Le decorazioni di interni in Castelvechio*, pp. 237-243.

⁴¹ D. ZUMIANI, *Affreschi di Cà Montagna*, in *Viaggiare nell'arte*, Vicenza 1995, pp. 52-57; D. ZUMIANI, *Cà Montagna*, Verona 1996, pp. 75-94.

⁴² F. FLORES D'ARCAIS, *La decorazione pittorica*, in *Castellum Ava*, a cura di E. Castelnuovo, Trento 1987, pp. 175-197.



Fig. 7
"Decorazione
a losanghe rosse
e verdi",
Brescia, monastero
di Sant'Eufemia
della Fonte,
casa dell'abate,
primo piano,
parete
settentrionale.



Fig. 8
"Decorazione
a losanghe",
Brescia,
pinacoteca
Tosio-Martinengo,
inv. 1115.

co, verde, rosso e giallo si estende su un ampio tratto di parete⁴³. Il vaio, che è stato attestato in stato frammentario in diverse sale del mastio visconteo, compare per lo più sotto le forme di un ampio tendaggio che originariamente doveva rivestire interamente le murature (fig. 9).

Ampiamente diffuso nella pittura lombarda e non solo, nel bresciano il vaio scarseggia⁴⁴, mentre è più frequente in Trentino, presente nella decorazione parietale della cosiddetta camera d'Amore nel castello di Avio, in particolare alla maniera di una tenda appesa a dei chiodi e con una preziosa bordura di perle e pietre dure⁴⁵.

Discreta è poi la presenza di paramenti murari in finto laterizio o bugnato, motivo illusionistico molto impiegato nell'arte medievale, sia all'interno che all'esterno degli edifici⁴⁶. A Brescia l'impiego di finti mate-

⁴³ Ringrazio Mario Marubbi per la segnalazione. Si veda M. MARUBBI, *Monumenti e opere d'arte nel basso lodigiano*, Soresina 1987, p. 131.

⁴⁴ In area bresciana questo tipo di ornamento è stato poi riscontrato in due affreschi del XIV secolo conservati nella Pieve di San Pancrazio a Montichiari, precisamente nel drappo che fa da sfondo alla *Madonna con Bambino tra santa Caterina e san Nicola* e nel copri-spalle di *San Pancrazio a cavallo*. Altra testimonianza è a Sirmione, nella chiesa di San Pietro in Mavinas, all'interno del manto di un santo, come accade anche nel Battistero di San Vittore a Varese, precisamente nell'affresco che raffigura la *Madonna della Misericordia e due offerenti* e in un'altra *Madonna della Misericordia* conservata nella chiesa di San Biagio a Bellinzona. Questo ornamento serviva molto probabilmente ad impreziosire la scena o l'ambiente dove veniva dipinto, per questo è impiegato sia in decorazioni profane sia in scene sacre. In queste ultime, come nei casi qui enunciati, compare quasi sempre come un raffinato dettaglio che va ad abbellire il vestiario dei personaggi effigiati.

⁴⁵ FLORES D'ARCAIS, *La decorazione pittorica*, p. 186. Qui la cortina di vaio si apre a intervalli regolari sui personaggi. Come sottolinea la stessa studiosa, questo motivo è noto inoltre in ambito bolzanino, documentato sulla parete destra della parrocchiale e nella cappella di Santa Caterina ai Domenicani, nella cappella di castel Tirolo e nella cappella del castello di Schprechenstein (FLORES D'ARCAIS, *La decorazione pittorica*, p. 182).

⁴⁶ In San Bassiano a Lodi l'arcone trionfale presenta proprio un motivo a mattoni profilati; il duomo di Modena fu intonacato, imbiancato e decorato con un sistema di membrature in cotto dipinto, avente lo scopo di fingere sulle pareti della navata la nuova suddivisione in alte campate di derivazione francese (AUTENRIETH, *Architettura dipinta*, p. 385). Anche in Sant'Andrea a Vercelli è ancora presente il motivo del laterizio dipinto. Questo tipo di pittura non ebbe diffusione solo in Italia, ma anche in Olanda, nella Germania settentrionale, in Slesia, Polonia, Trincia e Baviera meridionale, e la sua origine risale all'epoca romana (AUTENRIETH, *Architettura dipinta*, p. 385). Tra le varie tipologie impiegate la più diffusa era il reticolato rosso su fondo bianco, il quale ebbe la sua massima diffusione proprio nel XIII e nel XIV secolo (AUTENRIETH, *Architettura dipinta*, p. 386).

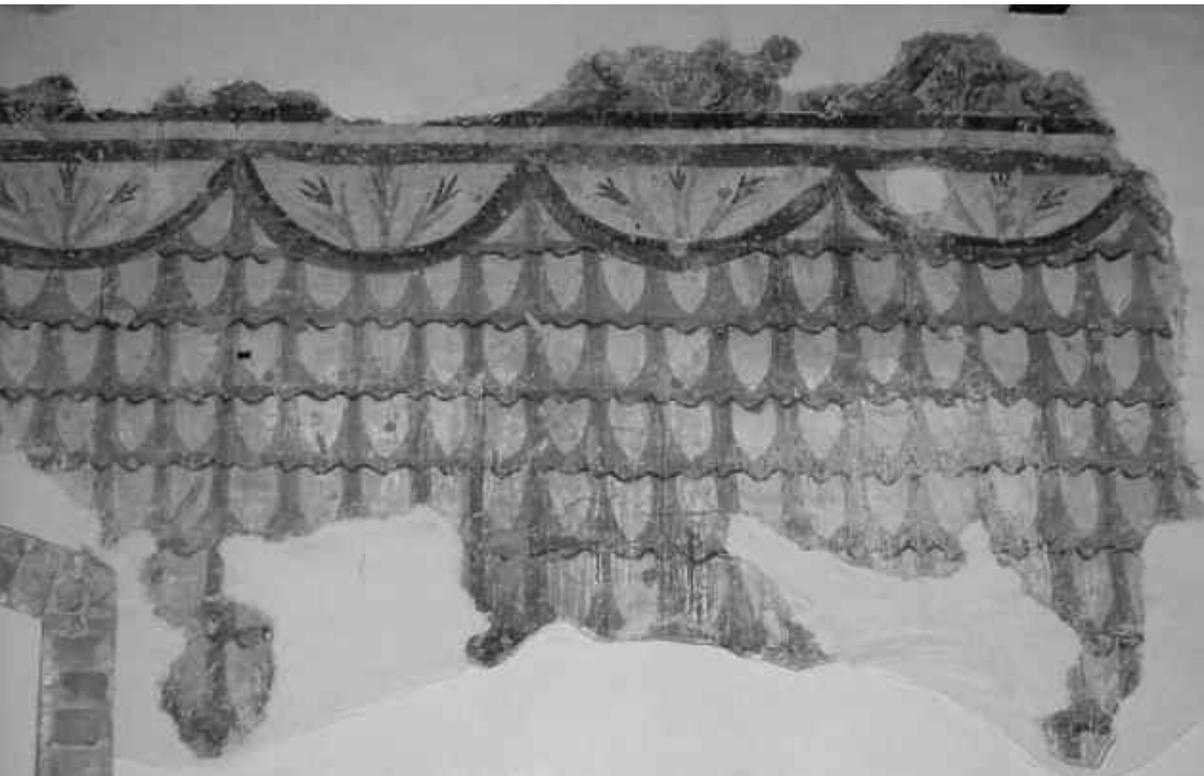


Fig. 9 - "Decorazione a pelliccia di vaio",
Brescia, mastio visconteo.

riali costruttivi è stato riscontrato sulle facciate esterne di alcuni edifici cittadini, come in via Marsala – dove abbiamo un esempio di finto bugnato – sui prospetti di palazzo Caprioli, di una casa in via Cossere e di un’abitazione tra via Fratelli Bandiera e via Nino Bixio, strutture sulle quali prevale invece il finto laterizio profilato di bianco e dipinto in file regolari. Unica testimonianza di finto laterizio individuata in un ambiente interno è quella presente nella chiesa di San Marco⁴⁷ (fig. 10).

Vera e propria peculiarità lombarda⁴⁸, come sottolinea Autenrieth⁴⁹, è l’abitudine di dipingere stelle su fondo chiaro, sia per risparmiare il pre-

⁴⁷ Nella parte destra del catino absidale vi è una graziosa decorazione a finto paramento murario, discreto esempio di pittura architettonica in funzione all’architettura reale, in questo caso di una monofora. Di questa decorazione, costituita da mattoni rossi di diverse dimensioni su fondo bianco, rimane oggi un lacerto alla destra dell’apertura, ma molto probabilmente essa adornava in origine tutta la muratura di contorno, e forse anche il sottarco e gli sguanci, come possiamo ravvisare da alcuni resti scarsamente leggibili. Il tutto è impreziosito da una spessa linea nera di contorno, che termina nella parte superiore con un’ampia fascia al cui interno si sussegue una sorta di motivo a catena bianco. Lo stesso motivo è poi riproposto lungo la parete destra della navata svolgendo, come nel precedente caso, la funzione di paramento murario. Mattoni rossi profilati di bianco ornano la muratura esterna e interna della prima monofora (partendo dall’ingresso) e il sottarco di quella centrale, costituendo uno dei più gradevoli esempi di pittura architettonica espressa sul suolo cittadino. L’arcata è abbellita nella parte superiore da un motivo decorativo a triangolini neri con il vertice superiore allungato da un piccolo tratto di colore nero, simile a quelli che addobbano la cornice superiore dell’*Annunciazione*, oggi al Castello Sforzesco, ma proveniente dalla chiesa di San Giovanni in Conca di Milano. Per la diffusione di questo ornamento si veda PASUT, *Ornamental painting*, pp. 22-25.

⁴⁸ In Lombardia i cieli stellati divennero la base di decorazioni architettoniche più ampie, come a Crema (A. EDALLO, *Il restauro*, in *Il Duomo di Crema*, Crema 1961, tav. II) e proprio a Brescia (M. ROSSI, *La Rotonda di Brescia*, Milano 2004, pp. 136-149). Qui il cielo chiaro stellato dà solo l’occasione per ostentare un vasto campionario di tutti i motivi decorativi di cui il tardo Duecento disponeva: stelle, fiori, alberi, meandri, *phalerae*, medaglioni con figure e altri ornamenti. Nella chiesa francescana di Lodi troviamo le volte delle prime tre campate dipinte di bianco con rosette e stelle e, per la prima volta, dai resti visibili nella seconda campata, pare che questo tipo di decorazione fosse estesa anche alle pareti (AUTENRIETH, *Pittura architettonica e decorativa*, p. 366). Altri casi interessanti si riscontrano in un’altra chiesa lodigiana, San Bassiano (AUTENRIETH, *Pittura architettonica e decorativa*, p. 370), nel Duomo di Monza, dove la navata, come dimostrano i resti sopra le volte attuali, era dipinta con grandi stelle rosse con rami intermedi verdi su fondo bianco (A. MERATI, *Il Duomo di Monza e il suo tesoro*, Monza 1982, fig. 71) e infine a Cremona, dove stelle rosse su fondo bianco vennero dipinte sulle pareti longitudinali e sulle vele delle volte (H. P. AUTENRIETH, B. AUTENRIETH, *Struttura, policromia e pittura murale nel Duomo di Cremona medioevale*, «Cremona. Rassegna trimestrale della Camera di

zioso pigmento azzurro, sia per creare un ambiente di effetto più aereo⁵⁰. A Brescia ciò è documentato nella cappella del campanile della basilica di San Francesco d'Assisi, sulla cui volta sono ancora visibili frammentarie tracce di decorazione con stelle gialle e rosse dalle code ondulate dipinte su fondo bianco⁵¹ (fig. 11).

Numerosi sono i fregi ornamentali: in alcuni casi essi hanno una funzione puramente decorativa, in altre circostanze sono invece in stretto rapporto con la pittura figurativa, svolgendo solamente la funzione di inquadrare le scene. Autenrieth affermava che in questo ultimo caso la pittura architettonica non diventa superflua, bensì mantiene il ruolo di mediatrice fra struttura edilizia e pittura figurativa, soprattutto quando l'architettura reale offre soltanto estese pareti inarticolate che, per essere esaltate, vengono adornate proprio da fregi, zoccoli e registri⁵².

Tra i motivi più impiegati vi sono le volute bianche su fondo nero, e le incorniciature con il motivo "alla certosina". Il primo ornamento, realizzato molto probabilmente con l'impiego di stampi, è molto sfruttato nelle decorazioni, spesso variando volute stilizzate a forme più adolcite, talvolta nelle vesti di puro elemento ornamentale, talvolta in stretto rapporto con l'architettura per incorniciare scene singole o complesse⁵³. Nel primo caso il fregio è stato individuato nell'intradosso di una finestra ubicata nel corridoio che dalla basilica di San Francesco immette proprio nel chiostro del XV secolo e all'interno della torre Mirabella nell'area del castello di Brescia. Appartenente alla stessa tipologia, ma con le volute variopinte è invece il fregio che corre lungo l'asse

Commercio, Industria, Artigianato e Agricoltura di Cremona», a. XVIII, nr. 2 (1988), pp. 25-35; M. ROSSI, *La decorazione tardogotica delle volte dei transetti*, in *La Cattedrale di Cremona. Affreschi e sculture*, Cinisello Balsamo 2001, pp. 67-83).

⁴⁹ AUTENRIETH, *Pittura architettonica e decorativa*, p. 385.

⁵⁰ AUTENRIETH, *Pittura architettonica e decorativa*, p. 362.

⁵¹ Le stelle trecentesche appaiono assai strane e tipiche, in quanto desumono dall'antichità la caratteristica dei raggi che non finiscono in punte, bensì in due o tre tratti trasversali, seguite da piccole code ondulate. Tra gli esempi presi in considerazione da Autenrieth per questa categoria di stelle, vi è proprio la decorazione della volta di questa piccola cappella (AUTENRIETH, *Pittura architettonica e decorativa*, p. 389).

⁵² AUTENRIETH, *Pittura architettonica e decorativa*, p. 362.

⁵³ Sul motivo decorativo e sulla sua diffusione si veda PASUT, *Ornamental painting*, p. 143.



Fig. 10 - "Decorazione a finto laterizio",
Brescia,
chiesa di San Marco.

Fig. 11 - "Volta stellata",
Brescia, chiesa
di San Francesco d'Assisi,
cappella del campanile.



pavimentale del sottotetto della casa dell'abate nel monastero di Sant'Eufemia della Fonte (fig. 12). Nel secondo caso, ovvero nella funzione di inquadramento alle scene, lo troviamo nel bordo superiore della scena dell'*Inferno* nella basilica di San Francesco d'Assisi in città⁵⁴; nell'ornamento del chiostrino quattrocentesco dello stesso convento, precisamente come elemento decorativo che funge da cornice agli affreschi ospitati in una nicchia⁵⁵, in un affresco proveniente da una casa di via Marsala, conservato attualmente nella Pinacoteca cittadina⁵⁶ e come incorniciatura di alcuni affreschi conservati nell'ex chiesa di San Benedetto⁵⁷. Innumerevoli sono poi i casi riscontrati nel resto della Lombardia e nel territorio veronese.

La cornice "alla certosina" è invece costituita da due file parallele di rombi chiari inseriti in quadrati rossi, alternati a semplici rombi che si differenziano dai precedenti per la tinta scura con cui sono stati dipinti e dalla loro unione in una specie di diagramma. Alle due estremità di ciascun lato vi sono dei quadrati, delineati da linee nere, che ospitano il medesimo schema, mentre al centro dei quattro lati compare un grande rombo che ripropone a sua volta gli stessi elementi.

Questo tipo di incorniciatura è molto impiegato in area lombarda ed è presente a Brescia in maniera chiara e identica in almeno quattro affreschi della seconda metà del XIV secolo, il primo conservato nel Museo di Santa Giulia (fig. 13), gli altri provenienti da alcune chiese oggi scomparse e ospitati nella Pinacoteca della città. Si tratta della *Madonna con Bambino in trono* proveniente da San Cristoforo; di *Sant'Onofrio*, *santa Caterina e un devoto cavaliere* e una *Madonna in trono con santa Caterina, la Maddalena, san Benedetto e una santa* provenienti dalla distrutta chiesa di San Cassiano. Altra interessante testimonianza è riscontrabile nella chiesa di Santa Maria in Favento a Adro.

⁵⁴ Per una immagine dell'affresco si veda P. V. BEGNI REDONA, *Pitture e sculture in San Francesco*, in AA. VV., *La chiesa e il convento di San Francesco d'Assisi in Brescia*, Brescia 1994, p. 83.

⁵⁵ Sulla decorazione del chiostrino "della Madonnina" nel convento di San Francesco d'Assisi si veda BENEDETTI, *Decorazioni medievali nel chiostrino "della Madonnina"*, pp. 19-32. Immagini del fregio a p. 24 e p. 28.

⁵⁶ Si veda l'immagine numero 8 nel presente contributo.

⁵⁷ Si vedano le immagini pubblicate da G. PANAZZA, *La chiesa di San Benedetto in Brescia*, «Arte Lombarda», a. XVII, nr. 36 (1972), pp. 1-40.



Fig. 12 - "Fregio a volute variopinte", Brescia, monastero di Sant'Eufemia della Fonte, casa dell'abate, sottotetto.

Fig. 13
"Incorniciatura alla certosina", particolare dell'affresco raffigurante San Paolo e San Pietro, Brescia, Museo di Santa Giulia, inv. 1122.

Fregi puramente decorativi, talvolta con soluzioni e livelli qualitativi di estremo interesse, sono stati documentati in diversi monumenti. Nel mastio visconteo gran parte di essi, prevalentemente su fondo chiaro, sono collocati alla sommità delle pareti e caratterizzati da fantasiose e vivaci composizioni geometriche, vegetali, floreali e dall'inserimento di emblemi del casato visconteo⁵⁸. Tra gli elementi ricorrenti vi sono le figure polilobate; i rosoni⁵⁹ e racemi di vario colore, per lo più verdi e dorati.

Le pareti della palazzina dell'abate nell'ex monastero di Sant'Eufemia della Fonte sono invece cinte nella parte alta da un'ampia fascia ornamentale, che presenta un'interessante soluzione cromatica nello sfondo: questo è infatti rosato, una rarità nella pittura bresciana del XIV secolo, caratterizzata per lo più da fregi su fondo scuro, nero o blu, oppure bianco. Pure il repertorio impiegato è del tutto originale, costituito da girali vegetali abitati da animali appartenenti alle specie più svariate: anche questo unico esempio del Trecento ad oggi noto in area bresciana⁶⁰ (fig. 14).

In corrispondenza delle controfacciate, l'unione di più fregi tende invece a creare una sorta di finto timpano decorativo, un vero e proprio esempio di architettura dipinta. Ciò accade nella chiesa di San Zenone all'Arco⁶¹ e di San Marco (fig. 15) e in due affreschi strappati provenienti da palazzo Maggi-Gambara⁶² e da una casa di via Marsala, oggi alla Tosio-Martinengo⁶³. Lievi tracce sono state riscontrate anche sulla parete orientale del sottotetto nella palazzina dell'abate presso l'ex monastero di Sant'Eufemia della Fonte.

⁵⁸ Si vedano le immagini pubblicate da M. G. MORI BELTRAMI, *Affreschi viscontei e veneziani nel Mastio*, in *Il colle armato. Storia del castello di Brescia*, Atti dell'VIII seminario sulla didattica dei Beni Culturali, a cura di I. Gianfranceschi, Brescia 1988, pp. 83-93.

⁵⁹ AUTENRIETH (*Pittura architettonica e decorativa*, p. 385) afferma che la derivazione precisa di molte forme gotiche, tra cui rosoni e trafori, sarebbe ancora da ricercare.

⁶⁰ Si veda BENEDETTI, *La decorazione pittorica medievale della casa dell'abate*, di prossima pubblicazione.

⁶¹ Per una immagine della decorazione si veda L. ANELLI, *La decorazione dipinta di S. Zenone all'Arco*, in *Conoscere per esprimere: il cammino didattico-esperenziale percorso dagli alunni dell'Istituto d'Arte Caravaggio nella chiesa di San Zenone all'Arco in Brescia*, Brescia 1992, p. 20.

⁶² Inv. 1711. Si veda STRADIOTTI, *Le decorazioni del palazzo*, pp. 145-146, foto 50a.

⁶³ Si veda la figura numero 8 nel presente contributo.



Fig. 14 - "Fregio a girali vegetali abitati da animali",
Brescia, monastero di Sant'Eufemia della Fonte,
casa dell'abate, primo piano, parete settentrionale.

Fig. 15 - "Finto timpano decorativo",
Brescia, chiesa di San Marco, controfacciata.

L'apparato decorativo medievale che contraddistingue le pareti del chiostro "della Madonnina" nel convento di San Francesco d'Assisi si presenta con un'impostazione piuttosto comune in quel periodo, ovvero con un'ampia fascia ornamentale a motivi vegetali abbinata a una serie di formelle nella parte inferiore, che ospitano piante e alberi, alternati a raffigurazioni di animali talvolta inseriti entro figure geometriche di varia forma⁶⁴. Ornamenti di questo tipo, anche se in forme più elaborate, si incontrano ad esempio nella parete meridionale della *Sala viscontea* nella Rocca di Angera⁶⁵, e sulle pareti dell'Aula della Curia di Bergamo, dove la fantasia dell'artista si è sbizzarrita nelle forme più svariate, disegnando delle formelle con fiori, motivi geometrici e personaggi fantastici senza un ordine apparente di collocazione⁶⁶.

Gli stessi modelli ornamentali individuati nel chiostro bresciano si incontrano poi nell'ampia fascia decorativa presente in stato frammentario sulla parete nord del corridoio che dalla chiesa immette proprio nel chiostro "della Madonnina", sintomo di una probabile realizzazione ad opera della stessa maestranza⁶⁷.

⁶⁴ Si veda BENEDETTI, *Decorazioni medievali nel chiostro "della Madonnina"*, pp. 19-32.

⁶⁵ Qui si incontra un ampio fregio costituito da fronde e foglie che fa da cornice a un apparato decorativo costituito da riquadri, entro i quali campeggiano *phalerae* e stemmi viscontei inseriti in figure polilobate e compassi mistilinei (AUTENRIETH, *Pittura architettonica e decorativa*, p. 365).

⁶⁶ L. POLO D'AMBROSIO, A. TAGLIABUE, *Un ciclo bergamasco di primo Duecento: gli affreschi dell'Aula della Curia*, in «Arte Cristiana», luglio-agosto (1989), pp. 269-282; M. MILLER, *I vescovi, il comune e la legge nella Bergamo medievale: un riesame dell'Aula della Curia*, «Bergomum. Bollettino della Civica Biblioteca Angelo Mai di Bergamo», a. XCVIII, n. 1-2 (2003), pp. 7-39; F. SCIREA, *I dipinti murali dell'Aula della Curia di Bergamo. Vicenda e temi iconografici*, «Atti dell'Ateneo di scienze, lettere ed arti di Bergamo», vol. 65 (2002-2003), pp. 119-142; *Gli affreschi medioevali. Aula della Curia di Bergamo*, Gruppo Guide Città di Bergamo, Bergamo 2006.

⁶⁷ Si veda BENEDETTI, *Decorazioni medievali nel chiostro "della Madonnina"*, p. 23.



CASSAPADANA

BANCA DI CREDITO COOPERATIVO

Le nostre filiali

BRESCIA

Bagnolo Mella
Brescia
Castelletto di Leno
Cignano di Offlaga
Cigole
Fenili Belasi
Gambara
Gottolengo
Isorella
Leno
Leno Centro
Manerbio
Pavone del Mella
Seniga

CREMONA

Cella Dati
Cremona
Cremona Porta Po
Gadesco Pieve Delmona
Gussola
Martignana di Po
Pescarolo
Torre De Picenardi

PARMA

Parma via Mantova
Parma v.le Piacenza
Sissa
Viarolo di Trecasali
Vicofertile

MANTOVA

Castellucchio
Curtatone
Gazoldo d/Ippoliti
Goito
Volta Mantovana

REGGIO EMILIA

Caprara di Campegine
Taneto di Gattatico
Reggio Emilia
Rubiera (prossima apertura)

VERONA

Alpo di Villafranca
San Giorgio in Salici di Sona
Valeggio sul Mincio
Verona (prossima apertura)



Sede: Leno (Brescia)

Via Garibaldi, 25

tel.: 0309068241

www.cassapadana.it

www.popolis.it

Negozi Finanziari:

Brescia

Cremona

Parma

Salionze di Valeggio (Vr)

GABRIELE BOCCHIO
STORICO DELL'ARTE

La Deposizione di Puegnago del Garda *Vicissitudini di una pala misconosciuta*

In occasione della recente pubblicazione sugli edifici di culto di Puegnago, edita a cura della locale amministrazione comunale¹, per una precisa scelta editoriale non è stato trattato l'aspetto più importante della storia religiosa locale, ovvero quello relativo alle vicende della chiesa parrocchiale di San Michele. Un impegno, questo, che sottende i dovuti approfondimenti attraverso la disamina dettagliata e puntuale delle fonti documentali presso i vari giacimenti archivistici locali, e da sintetizzare in un prossimo futuro impegno editoriale².

Tra le testimonianze poco note attinenti il sacro edificio assumono particolare valenza artistica quelle riferite alla ricostruzione della struttura architettonica ed al rinnovo degli altari ed arredi interni nel corso degli anni a cavallo tra XVI e XVII secolo, che vede impegnate le istituzioni laiche e religiose locali, dal comune alle varie "schole" o confraternite.

Tra le prime a muoversi in tal senso è la scuola del *Corpus Domini*, la più radicata e dotata delle locali confraternite³, la quale, in data 30 settembre 1600, effettuò un pagamento di lire 36, soldi 6, denari 4, a Giovanni Andrea Bertanza (1580 ca.-1630) di Padenghe, per aver "rifatto" la pala del relativo

* A conclusione del presente lavoro, voglio ringraziare, per le segnalazioni bibliografiche e alcuni consigli, L. Anelli e F. Frisoni. Un grazie va anche ad E. Montagnoli Vertua restauratrice dell'opera e a R. Dugoni della Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico di Brescia, Cremona e Mantova, per avere autorizzato la riproduzione del dipinto alla conclusione del restauro. La fotografia è di R. Mora.

¹ G. BOCCHIO, *Puegnago. Appunti di storia e arte*, Vobarno 2006.

² Tale opzione editoriale avrebbe comportato un maggiore e prolungato impegno, sia temporale che economico, mentre l'esigenza più immediata era quella di pubblicare i significativi, importanti ed inediti dati sugli edifici ecclesiastici minori, presso i quali si erano conclusi da poco meritori interventi di restauro.

altare⁴. Si tratta della tela inedita raffigurante una *Deposizione*, tuttora posta all'altare di sinistra prossimo al presbiterio (fig. 1). La fonte documentaria viene ad assumere una particolare valenza storiografica ed offre lo spunto per meglio precisare e considerare alcuni aspetti del periodo della formazione artistica del Bertanza⁵. Nel contempo, il suo intervento sul tormentato brano offre pure l'occasione per la proposizione di ulteriori approfondimenti sulla conoscenza delle locali presenze "foreste" nel corso del primo Cinquecento e di arricchirne il relativo dibattito attributivo.

Se a Mucchi, nel lontano 1935, va il merito di avere per primo tentato una preliminare ricostruzione della personalità artistica del pittore di Padenghe nel contesto della folta schiera di autori tardo-manieristi bresciani operanti, in special modo, nell'area benacense⁶, l'interesse verso questo singolare interprete della scena pittorica locale, dopo il sintetico richiamo di Panazza del 1969 (1973)⁷, si è risvegliato nell'ultimo ventennio ed ha prodotto, oltre a fugaci accenni su singole opere⁸, la pubblicazione di un corposo ed impegnativo studio critico⁹ compendiato da

³ BOCCHIO, *Puegnago*, p. 11; M. BETTINI, *Puegnago del Garda*, s.l. 1974, pp. 46-47.

⁴ «Per cavati di cassetta adì detto (30 settembre 1600) a messer Zuane Andrea Bertanza di Padenghe, per haver refatto la pala dell'altare, ducati dieci venisiani da berlingotti 6, gazete 2, val l. 36, s. 6, d. 4» (Archivio Parrocchiale di Puegnago, *Libro cassa della scola del Corpus Domini*, c. 54r).

⁵ Va inserito in questa fase formativa anche un analogo "lavoro" sulla cinquecentesca pala della parrocchiale di San Michele di Soiano, più avanti richiamata, pagato «troni due più ventotto» (G. VANTINI, *Soiano del lago di Garda, Cenni monografici*, Toscolano 1935, rist. Sarnico 1991, p. 38), in attesa di essere meglio precisato non appena sarà reso possibile l'accesso all'archivio storico parrocchiale del luogo. La suddetta tela presenta vicissitudini similari alla nostra, essendo stata nuovamente ridipinta, nel registro superiore, con l'inserimento di cherubini festanti nella seconda metà del XVIII sec. (G. BOCCHIO, *Bernardino Podavini. Un pittore del Settecento bresciano*, Vobarno 2006, pp. 100-101).

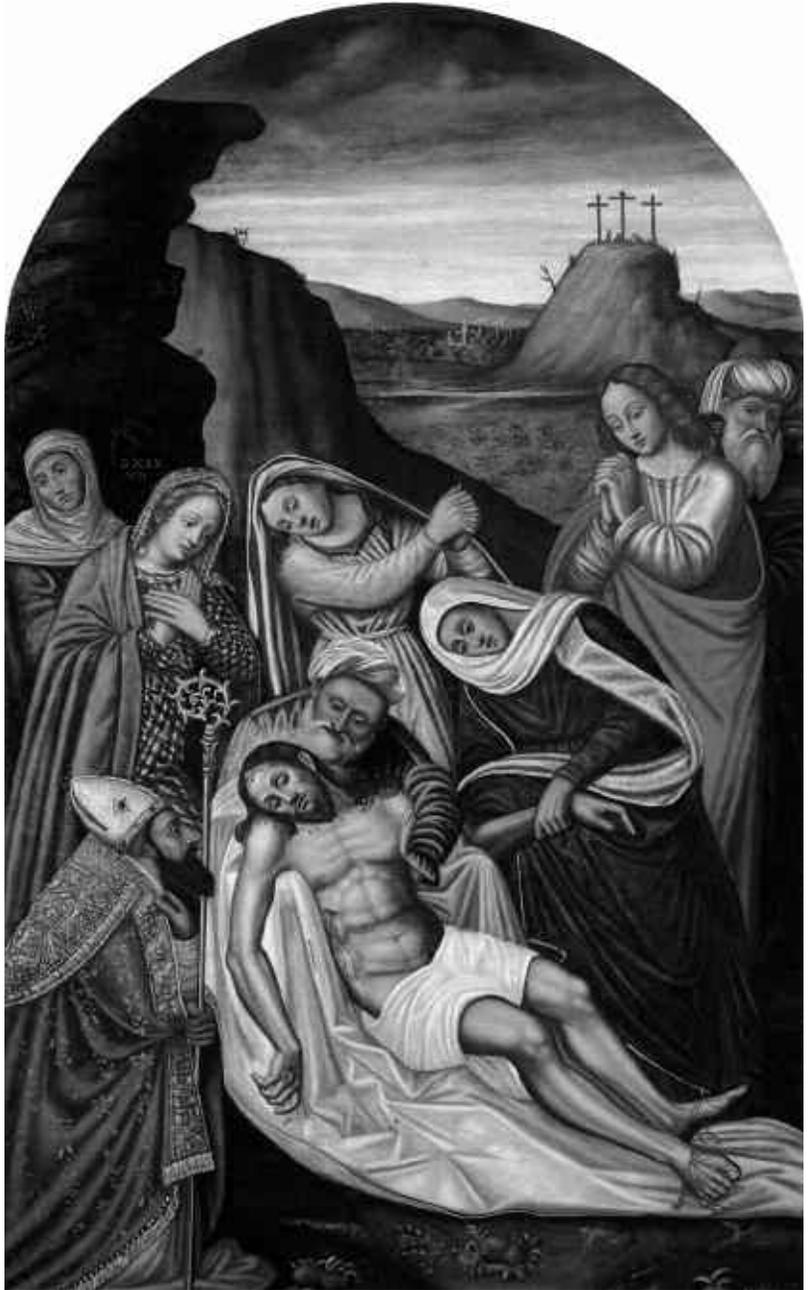
⁶ A. M. MUCCHI, *Giovanni Andrea Bertanza da Padenghe. Saggio di un repertorio delle sue opere*, «Memorie dell'Ateneo di Salò», VI, Toscolano 1935, pp. 105-117.

⁷ G. PANAZZA, *Le manifestazioni artistiche della sponda bresciana del Garda*, in *Il lago di Garda. Storia di una comunità lacuale*, I, Vicenza 1973, p. 237, con citazioni bibliografiche precedenti.

⁸ G. BOCCHIO, *La Parrocchiale della Natività della Madonna in Polpenazze del Garda*, Brescia 1995, pp. 58-60, 84, nota 11, 117.

⁹ I. MARELLI, M. AMATURO, *Giovanni Andrea Bertanza. Un pittore del Seicento sul Lago di Garda*, San Felice del Benaco 1997, con esaustivo apparato bibliografico.

Fig. 1
Pittore bresciano
del 1537
e Giovanni Andrea
Bertanza,
"Deposizione
e santo vescovo",
Puegnago,
Parrocchiale
di San Michele
Arcangelo
(si riproduce
un'immagine del
dipinto dopo il
restauro per gentile
concessione della
Soprintendenza per
il Patrimonio
Storico, Artistico ed
Etnoantropologico
di Brescia,
Cremona
e Mantova,
nella persona
della dott.ssa Rita
Dugoni).



un quasi contemporaneo ed autonomo lavoro di ricerca tradotto in una specifica tesi di laurea¹⁰.

La presente segnalazione non ha, di certo, la pretesa di offrire un ulteriore contributo all'approfondimento della vicenda critico-artistica del maturo Bertanza – la cui netta scelta di campo in senso palmesco, comunque accompagnata dalla continua attenzione verso la tradizione pittorica bresciana, è già stata evidenziata, con qualche puntiglioso distinguo, dalla specifica bibliografia sopra richiamata –, ma di aggiungere nuovi dati storiografici per la conoscenza del suo oscuro percorso formativo.

I nuovi dati documentali risalgono al periodo correlato agli esordi della sua attività artistica, prima del trasferimento nella capitale della Riviera gardesana a seguito del suo matrimonio con la salodiana Ottavia Socio nel 1603 e, soprattutto, precedono quella che era nota come la sua prima attestata esperienza pittorica, vale a dire la commissione, avallata dal suocero Fionco, dei *Misteri* di Polpenazze¹¹ che fanno da cornice alla pala di Pietro Marone, già all'altare del Rosario della parrocchiale. Se tali riquadri – riconosciuti come il primo timido ed impacciato lavoro, di influenza ancora tardomanierista locale e con vaghi accenni veronesiani negli sfondi architettonici, oltre a ulteriori richiami all'arte incisoria di matrice nordalpina – ben difficilmente sarebbero stati ascritti dalla critica al repertorio del Nostro senza la testimonianza documentale reperita presso l'archivio storico del comune di Polpenazze, ancor più si può dire in relazione al "rifacimento" della *Deposizione* di Puegnago – anteriore di quasi un lustro – senza l'acquisizione del documento sopra citato.

La testimonianza archivistica contribuisce anche a circoscrivere, con maggiore attendibilità, la data di nascita del pittore attorno al 1580 ri-

¹⁰ C. FANALES, *Andrea Bertanza, pittore del Garda, 1580/1585-1630*, tesi di laurea, relatore F. Frisoni, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1995-96.

¹¹ Cfr. nota 8. Nella recensione al saggio di Marelli-Amaturo a cura di C. Fanales («Civiltà Bresciana», a. VIII, nr. 3 (1999), pp. 104-108), si accenna ad un presunto equivoco da parte dello scrivente sul ruolo del suocero avallante come "socio" di bottega. Probabilmente esso è generato dalla imprecisa interpretazione da parte dell'autrice del documento citato e riportato (BOCCHIO, *La Parrocchiale della Natività*, p. 117), ove il cognome del suocero – trascritto in minuscolo, così come si legge nella fonte scritta – può aver generato l'equivoco.

spetto al più ampio ventaglio temporale proposto da Fanales (1580-1585) a seguito del riconoscimento dell'atto di matrimonio¹² e del primo contratto di lavoro di Polpenazze reso noto dallo scrivente¹³, e si propone come un importante tassello nella ricostruzione degli esordi del suo lungo *excursus* professionale.

La lapidaria annotazione di pagamento si presta ad una duplice interpretazione: saldo di una operazione di restauro o di "ravvivamento" pittorico di un dipinto precedente, verosimilmente deteriorato, oppure di un vero e proprio rifacimento *ex novo* come copia del precedente¹⁴. La constatazione dell'esiguità del compenso pagato dalla committenza puegnaghese basta da sola a propendere per la prima ipotesi.

Ma veniamo a quanto la bibliografia locale aveva già anticipato su questa tela. Ancora a Mucchi si deve l'unico accenno critico al brano di Puegnago, che viene descritto come «dipinto rozzo, ha pregi di colore e composizione e merita di essere ricordato tra le opere dei maestri del XVI sec.»¹⁵.

Secondo Bettini, invece, la tela sarebbe stata fatta dipingere dal parroco don Bonazzi (1788-1833) a seguito della soppressione della tradizionale processione annuale presso la lontana chiesetta romanica di San Procolo nella frazione di Raffa, ormai disertata dalla popolazione locale, compensando tale abolizione con la commissione di una pala che raffigurasse il santo veronese¹⁶.

Anche se non è stato possibile reperire presso l'archivio storico locale la fonte cui deve aver attinto lo storico puegnaghese per la narrazione della vicenda, l'anonimo e non meglio datato intervento pittorico ha, invece, comportato, oltre che un'evidente ridipintura generale al limite

¹² FANALES, *Recensione*, p. 106. La datazione è comunque innovativa rispetto a quella riferita al 1570 dalla critica tradizionale.

¹³ Cfr. nota 11.

¹⁴ Caso analogo, anche se più tardo, risulta la *Deposizione* di Calvagese, rifatta «nova, simile in tutto e per tutto e con le stesse figure» (di quella precedente, forse di Zenone Veronese) da Bernardino Podavini, nel 1783 (BOCCHIO, *Bernardino Podavini*, pp. 64-65, 134).

¹⁵ Archivio Parrocchiale di Puegnago, *Carte sparse*.

¹⁶ BETTINI, *Puegnago del Garda*, p. 46; affermazione poi ripresa anche in A. FAPPANI, *Puegnago*, in *Enciclopedia Bresciana*, XIV, Borgosatollo 1997, p. 155.

della riconoscibilità dell'opera originaria¹⁷, il "rivestimento" dello sconosciuto personaggio inginocchiato a sinistra – che si riscontra pure nei consimili brani di raffronto più avanti citati – con il paramento liturgico vescovile per la sua nuova identificazione in san Procolo, quarto vescovo di Verona, alla cui diocesi, probabilmente fin dalla loro costruzione, sono appartenute le chiese del pievato valtenesino¹⁸.

Attualmente la pala si presenta in stato di conservazione non ottimale a causa della plurisecolare patina di sporco e del degrado del supporto causato dall'umidità retrostante, per cui è più che mai auspicabile un suo opportuno intervento di restauro, al quale è demandato pure il non facile compito di chiarire la sequenza e la consistenza delle complesse vicende pittoriche legate a questa interessante tela. È evidente che al presente un suo più puntuale giudizio critico non può essere formulato, anche se rimane comunque chiaramente delineata la sua singolare sintassi compositiva e sono ancora leggibili alcune parti della pellicola pittorica originaria scampate alle pesanti ridipinture successive. Ciò che si vede è sufficiente per ricondurre il dipinto tra le esperienze del primo '500.

Il tradizionale impianto formale di queste specifiche rappresentazioni iconografiche, che solitamente predilige uno sviluppo orizzontale della scena, in questo caso si fa più serrato per ragioni di adattamento della tela allo stretto spazio a disposizione sopra l'altare. Quello che più colpisce l'osservatore è la carica di *pathos* accentuato che caratterizza i personaggi della teatrale e drammatica narrazione, soprattutto del nucleo centrale, ancor più sottolineato da una rigida enfasi espressa con un arcaico linguaggio, verosimilmente ancor più evidenziato dalla "rividità" dei susseguenti interventi risarcitori.

Quali sono le opportunità di studio e di confronto che le condizioni attuali della tela offrono per indagare sulla paternità del brano originario, consegnato nel 1600 alle cure del pittore di Padenghe? Ciò che è sopravvissuto o di cui resta memoria del patrimonio artistico del basso Garda occidentale del primo '500 si presenta permeato di suggestioni di diver-

¹⁷ Ma questa potrebbe essere imputata al precedente documentato intervento di "rifacimento" di Bertanza.

¹⁸ Sulla pieve della Valtenesi su veda, almeno, G. P. BROGIOLO, *La Pieve di Val Tenesi*, «Memorie della Val Tenesi», I (1971), Brescia 1972, pp. 3-60.

sa derivazione, come è normale constatare in una zona come questa da sempre designata a confine, o meglio a cerniera, tra regioni di diversa formazione etnico-culturale.

L'apporto veneto sembra prevalere, grazie soprattutto alle molteplici attestazioni dell'attività di Zenone Veronese (1492-1554 ca.) che in Salò fissa stabilmente la sua residenza (duomo, chiese di San Bernardino, di San Giovanni Decollato, di San Giovanni Battista). Altre opere sono attestate in Santa Maria Maddalena di Desenzano, in San Nicolò di Gardone Riviera, in San Pietro di Roè Volciano, in Santi Felice ed Adauto di San Felice del Benàco, in Santa Maria di Padenghe¹⁹ e forse in San Pietro di Calvagese con una tela (perduta), rifatta in copia da Bernardino Podavini verso il 1784²⁰. Al veronese Giovanni Francesco Caroto (1488-1562 ca.) sono – non unanimemente – attribuite una tela nel duomo di Salò e la pala dell'altare maggiore in San Michele di Soiano, mentre il veneziano Bernardino Licinio (1489 ca.-1565 ca.) è presente nel duomo (ex pieve) di Lonato con un notevole "trittico"²¹, e il veronese Francesco Torbido (1482/83-1562), o un pittore del suo ambito, in Santa Maria di Padenghe²².

Significante rimane comunque la presenza di esponenti del Rinascimento "bresciano", a cominciare da Paolo da Caylina il Giovane (1485-1554) e dalla sua bottega, a cui vengono attribuite la *Madonna col Bambino* nella parrocchiale di San Lorenzo di Carzago ed altre opere in Santa Trinità di Olfino e nella cappella di Renzano di Salò, oltre al-

¹⁹ Su questo artista si veda almeno I. MARELLI, M. AMATURO, L. VENTURA, *Zenone Veronese. Un pittore del Cinquecento sul Lago di Garda*, San Giovanni Lupatoto 1994, con annesso apparato bibliografico.

²⁰ BOCCHIO, *Bernardino Podavini*, pp. 64-65, ove si accenna anche alla attività di copista del pittore di Muscoline.

²¹ Da ultimo, G. GANDINI, *Lonato dalla pieve di San Zeno alla basilica minore di San Giovanni Battista oltre quindici secoli di storia e di arte*, Lonato 2004, pp. 214-215, con bibliografia precedente.

²² L. ANELLI, *Patrimonio artistico di Padenghe. Le tele sacre, gli affreschi di destinazione religiosa, le opere plastiche*, «Civiltà Bresciana», a. VI, nr. 2 (1997), pp. 8-9, con bibliografia precedente. Questa tela era però pervenuta solo nel 1839, «regalata alla Parocchia dal reverendo signore don Carlo Ferrari, avuta egli dal reverendo Rettore di S. Eufemia in Brescia sacerdote Minelli», come si evince dalle preziose e puntuali annotazioni manoscritte di don Pietro Galli (*Memorie del paese di Padenghe e de' paesi circonvicini*, 1868 ca., p. 144).

le testimonianze di autori locali a lui ispirate in San Lorenzo di Cadria di Valvestino, in San Rocco di Limone e nella pieve di Tignale²³. Romanino (1484/87-1560) annovera ammirevoli tele nella parrocchiale di San Pietro di Calvagese²⁴, nel duomo (da San Bernardino) di Salò²⁵ e nella parrocchiale dei Santi Felice ed Adaauto in San Felice del Benàco²⁶, ed inoltre, affreschi (perduti) nel coro di detta chiesa, nel locale palazzetto Cicala²⁷ ed un'ingiudicabile *Madonna*, ricordata da Francesco Paglia nel suo "giardino", sull'accesso carraio, datato 1537, di una casa in località Castello di Muscoline. Moretto (1498-1554) figura con la sola pala, ritenuta di bottega, presso l'abbazia di Maguzzano, mentre al suo miglior discepolo Giovan Battista Moroni (1520 ca.-1579) è attribuita la notevole *Madonna col Bambino con i santi Giovanni Battista e Francesco* nella parrocchiale di Muscoline²⁸, ove pare di scorgere anche la mano del suo grande maestro.

Il quadro delle presenze più significative nel panorama artistico rivierasco del primo '500 si chiude con le evidenze dell'apporto di maestranze nordiche, ancora da esplorare, e di quelle, più o meno determinanti, di pittori "itineranti" o dalla inquieta e dinamica attività, le cui identità si celano spesso sotto sigle e monogrammi che stimolano e vivificano il dibattito degli studiosi. Ed è proprio in questa direzione che si deve volgere lo sguardo per avanzare una suggestiva ma attendibile proposta attributiva circa la *Deposizione* di Puegnago.

Mentre non possono sfuggire i diretti richiami al mondo della pittura bresciana del momento per quanto concerne la sintassi formale ed alcuni modelli figurativi, con altrettanta chiarezza si evidenzia il puntuale ed immediato aggancio con alcune singolari prove, dello stesso tema iconografico, attribuite od attribuibili allo scledense Giovanni Gualtieri,

²³ M. IBSEN, *Il Rinascimento*, in AA. VV., *Il Garda: segni del sacro*, a cura di M. Corradini, Roccafranca 2004, pp. 120-122.

²⁴ S. GUERRINI, *Le chiese di Calvagese della Riviera*, Gussago 2001, p. 17.

²⁵ M. IBSEN, *Il Duomo di Salò*, Gussago 1999, pp. 150-156.

²⁶ L. MAZZOLDI, *San Felice del Benaco e il suo territorio. Saggi di ricerca per una ricostruzione storica*, Salò 2000, pp. 291, 448.

²⁷ V. GHEROLDI, *Romanino in casa Cicala a San Felice del Benaco*, Trento 2004.

²⁸ Da ultimo, G. BOCCHIO, *La parrocchiale di Muscoline e la sua torre campanaria*, Vobarno 2007, pp. 27-30, con accenni bibliografici precedenti.

meglio noto come Demio o De Mio (1510/12-1570)²⁹, eclettico artista vicentino alla cui formazione giovanile deve aver giovato la diretta conoscenza delle incisive esperienze pittoriche lombarde, in specie bresciane, di quel periodo. Ci si riferisce essenzialmente alla *Deposizione* nella parrocchiale di Lavenone (fig. 2).

Si deve a Enrico Maria Guzzo il riconoscimento della paternità della pala valsabbina, presentata alla critica in occasione di un contributo rivolto alla ricostruzione del percorso artistico giovanile di questo pittore (e mosaicista), nel preciso intento di riportare gli esordi della sua attività con le esperienze del «Monogrammista F.V.», significativamente testimoniate nella zona dell'alto Garda agli esordi del quarto decennio del '500³⁰.

La singolare e suggestiva interpretazione dell'inquieto artista vicentino, datata fino a tempi recenti attorno al 1535³¹, e comunque ad un periodo ancora permeato da influenze bresciane, in specie di marca savoldesca e morettesca, deve aver riscosso particolare apprezzamento in Valsabbia tanto da giustificare l'esecuzione di una tarda copia, più corsiva e dalle stridenti cromie, ora conservata presso la sacrestia della vicina parrocchiale di Preseglie (fig. 3)³².

L'esigenza di compattare la raffigurazione di Puegnago ha comportato lo spostamento a sinistra del personaggio femminile ai piedi del Cristo morto (Maddalena), rinunciando alla raffigurazione dei due confabulanti in secondo piano, mentre, forse per conferire più simmetria allo

²⁹ Sull'artista si vedano le notizie biografiche e l'esauriente bibliografia recentemente riportate in M. MATTEVI, *Giovanni De Mio*, in *Natale dipinto immagini del Cinquecento*, a cura di M. Botteri Ottaviani, Trento 2001, pp. 84-86.

³⁰ E. M. GUZZO, *La formazione bresciana di Giovanni De Mio e un'ipotesi per il monogrammista "FV"*, «Arte Cristiana», 747, 1991, pp. 418-430. Sull'ancora aperto dibattito si vedano anche M. BOTTERI OTTAVIANI, *Appunti sul Monogrammista F.V. e su Giovanni De Mio*, in *Natale dipinto*, pp. 9-20; E. CHINI, *L'immagine di S. Vigilio tra Storia e leggenda*, a cura di D. Primerano, Trento 2000, scheda 19 a p. 220; IBSEN, *Il Rinascimento*, p. 117.

³¹ GUZZO, *La formazione bresciana*, p. 425. Alla luce delle recenti posizioni critiche (si veda alla nota 37) l'opera sembrerebbe però da retrodatare quanto meno all'inizio degli anni '30.

³² Questa prova è invece ritenuta di mano di Marcello Fogolino (1483/88-1550/58), con datazione più o meno contemporanea, da Sandro GUERRINI (*La pittura dal Medioevo al Manierismo*, in *Valtrompia nell'arte*, a cura di C. Sabatti, Roccafranca 2006, pp. 169, 212, nota 49, con citazioni precedenti).





Fig. 3 - Imitatore di Giovanni De Mio, "Deposizione",
Preseglie, Parrocchiale, sacrestia.

Nella pagina precedente:
Fig. 2 - Giovanni De Mio, "Deposizione",
Lavenone, Parrocchiale.

schema, è stato inserito sulla destra, dietro san Giovanni, il personaggio turbantato, identificabile in Nicodemo. Nella scelta del paesaggio di fondo il dipinto di Puegnago si discosta dalla esecuzione valsabbina e propone un ambiente montano di più profonda prospettiva – senza richiami architettonici di sorta – sovrastato, anche in questo caso, da un cupo cielo striato, carico di atmosfera e bagliori temporaleschi.

Mentre il già evidente legame con la tradizione bresciana viene maggiormente ricalcato, oltre che dal naturalismo calligrafico dei particolari botanici in primo piano, dal modello del san Giovanni dolente, richiamante ancora il Savoldo degli esordi e con echi e suggestioni che riportano indietro fino alla locale temperie culturale di fine '400³³ e a Floriano Ferramola, l'opzione prospettica di fondo, vivacizzata dalla dinamica presenza di lontani e quasi impercettibili personaggi immersi nel verde della campagna, pare agganciarsi direttamente alla soluzione adottata dal «Monogrammista F.V.» nella *Adorazione dei pastori* del civico museo di Riva del Garda³⁴, datata 1530.

Ma non solo. Anche il modello del san Giuseppe di Riva del Garda, dalla pelle simile al cuoio, viene riproposto nell'omonimo d'Arimatea delle *Deposizioni* qui descritte, e allo stesso ambito pare direttamente riportare anche il savoldesco Nicodemo aggiunto alle spalle di san Giovanni, assente nei brani valsabbini ma confrontabile con il suo omonimo della *Deposizione* di Riva del Garda³⁵. Ancora alla tela di Lavenone e a quella trentina sembrano riportare i particolari naturalistici delle sottili inflorescenze spigate biancastre in primo piano e dietro la Vergine, calligraficamente riproposte come nella *Madonna adorante il Bambino e san Giovannino* nel Museo Civico di Castelvechio di Verona, opera attribuita al De Mio con una proposta di datazione agli anni prossimi al 1537, prima del docu-

³³ Tanto per restare in loco, si veda – ad esempio – l'inflessione di eguale intensità d'espressione della Madonna nella *Crocifissione* attribuita a Giovan Maria da Brescia presso il santuario carmelitano di San Felice del Benaco, databile ancora entro l'ultimo decennio del '400 (da ultimo, R. BARTOLETTI, *La decorazione pittorica*, in AA. VV., 1952-2002. *Nel cinquantesimo anniversario dal ritorno dei padri Carmelitani nel Santuario della Madonna del Carmine*, Borgosatollo 2002, p. 40).

³⁴ BOTTERI OTTAVIANI, *Natale dipinto*, pp. 58-60, scheda n. 5, con relativa bibliografia precedente.

³⁵ BOTTERI OTTAVIANI, *Natale dipinto*, p. 11.

mentato impegno per la basilica marciana quale mosaicista³⁶. Recentemente è stata avanzata una diversa ipotesi, che propone di riconoscere nel monogrammista non lo stesso De Mio, ma suo fratello minore, Francesco Gualtieri, ricordato più volte nelle fonti e negli atti documentari come «Francesco Vicentino»³⁷.

Anche se l'intento del presente contributo non è quello di sollecitare con ulteriori stimolanti motivi di riflessione il dibattito critico in corso sulla proposta di identificazione del «Monogrammista F.V.» con il Giovanni Demio degli esordi, resta il fatto che il *Compianto* di Puegnago costituisce un'importante conferma dell'interesse suscitato dalla presenza del pittore scledense nel Bresciano, e anche di quella del monogrammista nel contiguo territorio dell'Alto Garda, poiché è innegabile che l'arcaizzante prova in esame rimandi a quei modelli, traducendoli in un linguaggio

³⁶ GUZZO, *La formazione bresciana*, p. 421.

³⁷ Si veda G. SAVA, in *Rinascimento e passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, catalogo della mostra a cura di A. Bacchi e L. Giacomelli, Trento 2008, n. 163, pp. 614-617; ID., *F.V. Un pittore del Cinquecento e il suo monogramma*, Rovereto 2008. La tesi è ripresa in una scheda, non firmata (*Il pittore che volle farsi dimenticare*), nella rivista di carattere divulgativo «Stile arte», a. XIV, nr. 127 (2009), pp. 56-57. Anche questa nuova proposta richiede ulteriori approfondimenti, vista la perdita di opere sicure del pittore – come l'altare del Corpo di Cristo per la chiesa di San Francesco a Magré, presso Schio, del 1542 – ma, in ogni caso, sembra oggi davvero impossibile identificare il monogrammista con lo stesso Giovanni Gualtieri. Ritrovamenti documentari (cfr. P. SNICHELOTTO, P. PRETTO, *I fratelli pittori Giovanni "Demio" e Francesco Gualtieri e le pale dell'altare di Torrelvicino*, «Schio», 2004, pp. 141-149), datando al 1532-33 il *Martirio di san Lorenzo* di Torrelvicino, opera sicura del De Mio, vietano di assegnargli le pale firmate da F.V. o a lui attribuite, che recano le date, pressoché coeve, del 1530 (*Adorazione dei Pastori*, Riva di Trento), del 1531 (*Compianto su Cristo morto*, *ibidem*) e del 1532 (*La Vergine col Bambino e santi*, Ville del Monte, Tenno). Tanto più che il *Compianto* di Lavenone sembrerebbe precedere, per ragioni di stile, la tela di Torrelvicino, meno bresciana e più aggiornata sulla "maniera". Occorre dire, però, che anche la possibile identificazione del monogrammista con Francesco Vicentino sembrerebbe contraddetta dal rinvenimento di un atto di commissione del 1557 (SNICHELOTTO, PRETTO, *I fratelli*, pp. 141-149). Questo consente di assegnare al più giovane dei fratelli Gualtieri l'esecuzione di una pala nella parrocchiale di Torrelvicino, raffigurante *La Madonna col Bambino fra i santi Bartolomeo e Antonio abate*, assai vicina per stile alle opere dello stesso De Mio, al quale, in effetti, era precedentemente assegnata. Si veda, in proposito: *Giovanni Demio "Huomo di bellissimo ingegno". Un artista girovago nell'Italia del Cinquecento*, Atti della giornata di studi (Vicenza, 2004), a cura di M.E. Avagnina e G.C.F. Villa, Sandrigo (Vicenza) 2006; in particolare cfr. il contributo di M. Lucco, *Profilo di Giovanni Demio*, pp. 29, 31, 176.

più fermo e standardizzato, di radice ferramoliana. La tela è da leggersi, quindi, come la risposta di un pittore bresciano, cresciuto su una cultura più antica, alla presenza dirompente in Val Sabbia della pala di Lavenone, risposta maturata, peraltro, in uno stretto giro di tempo³⁸.

La presente segnalazione non può che finire con uno scontato commento sull'ultimo intervento di "ritocco", in ordine di tempo, di cui si è già fatto precedentemente cenno. Mentre appare evidente la diversità esecutiva del rosso piviale, dal pannello fortemente chiaroscurato, rispetto al manto di san Giovanni, purtroppo non è meglio precisata la commissione di integrazione della pala che ha comportato pure il suo allungamento in alto con l'aggiunta di un ulteriore scorcio di cielo e la modifica a centina. Peccato che non si ritrovi la sua probante fonte documentaria poiché tutte le considerazioni di carattere cronologico e stilistico inducono il sottoscritto a sospettare che l'autore delle accennate modifiche possa essere il già menzionato pittore Bernardino Podavini (1726-1810), residente nel finitimo comune di Muscoline, già noto per altri simili interventi³⁹. La riprova, comunque, del "rivestimento" effettuato in un momento successivo alla originaria stesura del dipinto può essere considerata la copia di Preseglie, eseguita in un secondo tempo, che ripropone il personaggio inginocchiato ancora in abito "civile", come nel brano di Lavenone⁴⁰.

³⁸ Si veda la nota 42.

³⁹ Come, ad esempio, i ritocchi e le aggiunte alla già citata cinquecentesca pala dell'altare maggiore della chiesa di San Michele Arcangelo di Soiano (v. nota 5).

⁴⁰ A contributo già finito e pronto per la pubblicazione lo scrivente ha fortunatamente avuto la possibilità di acquisire preliminari importanti novità emerse dai lavori di restauro appena incominciati presso il laboratorio Montagnoli-Vertua di Muratello di Nave (Bs) di cui non si può non fare almeno breve cenno. A parte la riscoperta dell'originario tratto di cielo, caratterizzato da una sequenza di striature dalle inusitate e sfolgoranti cromie fosforescenti giallo-arancio-rosa intenso alternate ad improvvise increspature grigiastre, molto vicine alle prove – soprattutto – rivane, sono emerse due separate iscrizioni da considerarsi in sintonia con quanto proposto nel presente scritto. La prima, GIO·ANDREA· / BERTACIJAS / DE PAT[I]NGULIS / PIX, è relativa al documentato intervento dell'anno 1600, mentre la seconda, mal delineata ma decisamente più importante, riporta l'anno M(?) D· XXX· / ·VII·, sicuramente attinente alla originaria esecuzione, con interpunzione alla maniera delle datazioni riscontrabili sulle tele del "Monogrammist", anche se non si riscontra il solito minuscolo cartiglio con le iniziali "F. V."

GLORIA TENCHIRI
DOTTORE IN SCIENZE DEI BENI CULTURALI

Gli affreschi di Lattanzio Gambara in Palazzo Maggi a Corzano

Studi iconologici preliminari

Nell'elegante cornice di Palazzo Maggi a Corzano, ascrivibile tra le dimore storiche bresciane, si conserva, da poco meno di cinquecento anni, uno dei cicli decorativi meno conosciuti del patrimonio artistico locale ma, non per questo, poco significativo¹. La centralità del palazzo nella cultura del nostro territorio è confermata dall'esecutore del ciclo pittorico: Lattanzio Gambara, il più ambito artista bresciano nella seconda metà del Cinquecento, tanto che Giorgio Vasari lo definì «il miglior pittore che sia in Brescia»².

All'interno del palazzo sono infatti custodite due sale completamente affrescate che si pongono per un lato nell'ambito della pittura profana cinquecentesca a soggetto mitologico, e per l'altro nella rappresentazione del tema sacro a carattere biblico. Gli ambienti sono inoltre impreziositi da mirabili grottesche, ascrivibili alla formazione del Gambara presso i Campi, con decorazioni a ornato fantastico, vegetale e animale, disposte in modo geometrico e arioso, e dipinte in campo bianco o a monocromo. Queste corrono lungo l'impostazione strutturale delle sale oltre a fungere da "riempimento" in quegli spazi lasciati vuoti dalle narrazioni, come negli stipiti di porte e finestre. La sala a

¹ Il saggio rielabora parte della mia tesi di laurea triennale in Scienze dei Beni Culturali, discussa presso l'Università Cattolica del S. Cuore, sede di Brescia, a. a. 2006/2007, relatore Mario Marubbi, correlatore Giuseppe Fusari, ai quali porgo la mia viva gratitudine.

² G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori, Architetti scritte da M. Giorgio Vasari pittore ed Architetto Aretino. Di nuovo dal medesimo riviste et ampliate con i ritratti loro e con l'aggiunta delle vite de' vivi, e de' i morti dall'anno 1550 insino al 1567* (1568), ed. critica a cura della Sezione letterario-artistica del Lloyd Austriaco, Trieste 1862, p. 948.

carattere religioso è inoltre arricchita da voltini, posti sopra alle lunette, decorati a grottesche e scenette monocrome narranti episodi della storia greca e romana. L'esito finale, per impaginazione scene e decorazioni, si avvicina molto alle salette di *Il carro di Diana* e *Il carro di Apollo* in Palazzo Averoldi a Brescia dove Gambara collaborò con Girolamo Romanino nel 1550 circa.

L'ipotesi di datazione del ciclo di Corzano è fissata appena prima del 1560³, in una fase di maturità artistica del Gambara, caratterizzata da fantasia inventiva, da felicità compositiva ed espressiva unita alla ricerca del colore, tutti elementi che lo resero a buon titolo l'interprete bresciano della nuova cultura figurativa dell'arte manieristica. Sino ad ora però il ciclo pittorico è stato considerato dagli studiosi solo parzialmente⁴ e ancor meno attenzione ha meritato il luogo che lo ospita⁵, fatto aggravante se si considera che palazzo e decorazioni furono presumibilmente progettati unitariamente. Gli affreschi si suddividono infatti in trentasette scene delle quali solo venti trovano spiegazione negli studi di Begni Redona. Il presente studio critica e completa la precedente indagine, pur manchevole dell'individuazione di due scene, con lo scopo di riconoscere l'iconologia di ogni singolo affresco e dunque fornire una prima ipotesi interpretativa del ciclo pittorico.

³ P. V. BEGNI REDONA, *La pittura Manieristica*, in *Storia di Brescia*, III, Brescia 1963, p. 544.

⁴ Nonostante il ciclo pittorico di Corzano, ricordato da F. PAGLIA, *Giardino della pittura di F.P.*, Brescia, Biblioteca Queriniana, ms. Di Rosa 8, ed. critica a cura di C. Boselli, Supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1967», pp. 105, 146, fosse noto a diversi studiosi (P. GUERRINI, *Ignorati affreschi di Gerolamo Romanino a Corzano*, «Il Cittadino di Brescia» 1925, in *Pagine sparse*, XXVII, a cura di A. Fappani, F. Richiedei, Brescia 1987, pp. 192, 193; G. PANAZZA, *Architettura nel secondo Cinquecento*, in *Storia di Brescia*, II, Brescia 1963, p. 878; F. LECHI, *Le dimore bresciane in cinque secoli di storia*, IV, Brescia 1974, pp. 379, 385), solo Pier Virgilio Begni Redona ha cercato di approfondirne l'interpretazione stilistica (BEGNI REDONA, *La pittura*, pp. 533, 546, 547; P. V. BEGNI REDONA, G. VEZZOLI, *Lattanzio Gambara pittore*, Brescia 1978; P. V. BEGNI REDONA, *Il Manierismo e Lattanzio Gambara*, in *Arte, economia, cultura e religione nella Brescia del XVI secolo*, a cura di M. Pegrari, Brescia 1988, pp. 167-174).

⁵ Si segnalano i soli contributi: LECHI, *Le dimore bresciane*, pp. 379-385; C. PEROGALLI, M. G. SANDI, V. ZANELLA, *Ville della provincia di Brescia*, Milano 1985, p. 311. Unico studio approfondito, in merito alla storia e all'architettura di Palazzo Maggi, è stato fornito da Matteo Pontoglio, che ne fornisce una sintesi in M. PONTOGGIO, *Cenni storici sulla famiglia Maggi di Corzano*, in *Corzano Bargnano e Meano. Storia e cultura*, a cura di G. Tognazzi, Brescia 2004, pp. 159-184.

La prima sala cui si accede conserva affreschi a carattere mitologico⁶ che si dispiegano per tutto il vólto, compartito da cordonature di stucchi e mensoloni accoppiati, e continuano lungo le pareti suddivisi in due registri, definiti da architetture dipinte e decorate a grottesche monocrome. Il tema illustrato è la successione delle diverse generazioni divine che, seguendo il modello della *Teogonia* di Esiodo⁷, ha origine con Urano, seguito da Saturno, e concluso da Giove sul cui regno, quello degli olimpici, è destato il maggior interesse. Le figure mitologiche presenti all'interno della sala hanno una collocazione spaziale che non risponde ad un ordine di tipo cronologico, alla successione degli eventi fornita dal testo letterario, fattore che invece sarà utilizzato per la spiegazione iconologica, utile per la corretta comprensione del ciclo.

Punto di partenza è la scena *Saturno evira Urano* (fig. 1). Il malvagio padre che seppelliva ogni figlio nelle cavità della terra, ebbe il peggio da Saturno che, istigato alla rivolta dalla madre Gea, fu il principale artefice della ribellione. Questi evirò il padre – nell'affresco è infatti visibile il falchetto che tiene tra le mani – e lo privò dunque del suo potere: sarà proprio il figlio ribelle di Urano a prenderne il posto nella gerarchia celeste. La narrazione prosegue, infatti, con *Saturno divorava il figlioletto* (fig. 2). Una profezia rivelò al dio che uno dei suoi figli gli avrebbe sottratto il potere. Questi, per scongiurare il fato, cominciò a divorare tutte le sue creature. A Saturno venne allora assimilata l'immagine del serpente che si morde la coda, presente nell'affresco sotto i piedi del dio, simbolo del tempo che divorava tutto ciò che ha creato. Le sue azioni malefiche non gli garantiranno comunque l'eterno potere.

La successione del mito prosegue infatti con la nascita di Giove, i cui episodi d'infanzia, per l'esattezza tre, sono riportati al centro del vólto

⁶ Ogni personaggio mitologico individuato nel ciclo pittorico è stato sottoposto a conferme, nella doppia nomenclatura greca e latina, derivate dalla consultazione delle seguenti letture: D. CINTI, *Dizionario mitologico. Mitologia greco-romana, divinità principali delle altre mitologie. Templi, riti, sacerdoti, dei principali, culti dell'antichità*, Milano 1989; A. MORELLI, *Dei e miti enciclopedia di mitologia universale*, Jugoslavia 1989; L. BIONDETTI, *Dizionario di mitologia classica. Dei, eroi, feste*, Varese 1997; A. FERRARI, *Dizionario di mitologia greca e latina*, Torino 1999; L. IMPELLUSO, *Eroi e Dei dell'antichità*, Martellago 2002 («I dizionari dell'arte»); P. GRIMAL, *Mitologia, Dei, eroi, temi leggendari del mondo greco-romano*, Enciclopedia tematica, v. XXIII, ed. italiana a cura di C. Cordié, Bergamo 2007.

⁷ ESIODO, *Opere*, a cura di A. Colonna, Torino 1977 («Classici Greci»).



Fig. 2
Lattanzio Gambara,
"Saturno divora
il figlioletto",
Corzano,
Palazzo Maggi.

Nella pagina
precedente:
Fig. 1
Lattanzio Gambara,
"Saturno evira
Urano",
Corzano,
Palazzo Maggi.

A pag. 51:
Fig. 3
Lattanzio Gambara,
"Giove e la Vittoria",
Corzano,
Palazzo Maggi.



all'interno di un'unica elegante cornice. Nel mezzo è descritta la *Nascita di Giove*, nella sezione sottostante la *Presentazione del piccolo Giove al padre*, cui l'ancella porgerà non il piccolo ma una pietra avvolta in un lenzuolo, garantendo così la sopravvivenza al neonato. Infatti, la terza scena illustra *Il piccolo Giove è portato sul monte Ida* dove il bimbo sarà allevato dalle Ninfe⁸. Saturno rimase così ignaro della sopravvivenza di uno dei suoi figli.

Una volta cresciuto, volendosi riscattare dalla malvagità del padre, Giove si fece assumere da Saturno come coppiere e mescolò senape e sale nella sua bevanda. La pozione si rivelò un potente emetico, perché il dio per prima cosa rigettò la pietra divorata al posto di Giove e poi, in ordine inverso, i suoi fratelli e sorelle: Plutone, Nettuno, Vesta, Cerere e Giunone. Il principio della sovranità di Giove è fondato anzitutto sull'intelligenza che, unitamente alla forza, garantiranno a lui sovranità eterna. Infatti, nonostante la lotta con i Titani e i Giganti che si ribellarono al suo potere, Giove manterrà il trono grazie all'aiuto dei fratelli, riconoscenti per la loro liberazione, e per merito degli dei più antichi ai quali, in cambio, prometterà il mantenimento dei loro onori. Egli inoltre sposerà le grandi potenze normative della prima fase del mito cosmico, le cui virtù andranno ad aggiungersi alle sue doti. Da queste unioni e da altre saranno generati figli che possiederanno sue essenze e, in quanto figure divine, avranno il dono dell'immortalità.

La genealogia sarà la forma in cui si costituirà il regno di Giove, con la quale si collegherà il «nuovo» mondo divino con l'«antico». Nella natura del dio saranno così comprese la forza, la potenza, la mente infallibile, l'eterna legge che garantiranno solida fusione all'intero cosmo⁹. Il suo dominio, ottenuto nel tempo e fondato sulla forza, diverrà un ordinamento universale. Per tale motivo incontriamo ora l'affresco di *Giove e la Vittoria*¹⁰ (fig. 3), in cui la 'donna' rende omaggio al dominio dell'unico dio eterno. Si inaugura dunque la rappresentazione del mon-

⁸ Le tre scene dell'infanzia di Giove sono riprodotte e analizzate in BEGNI REDONA, VEZZOLI, *Lattanzio Gambara*, pp. 108-111.

⁹ P. PHILIPPSON, *Origini e forme del mito greco*, ed. it. a cura di F. Montevicchi, Torino 2006, pp. 64-80.

¹⁰ Scena classificata come *La Pace porge l'ulivo a Giove* da BEGNI REDONA, VEZZOLI, *Lattanzio Gambara*, p. 111.



do 'omerico' degli dei olimpici. Nel vòlto prendono posto le divinità maggiori: *Elio sul carro*¹¹, *Vulcano, Marte e Amore, Minerva e Giunone*¹² (fig. 4), *Apollo e Diana*¹³, *Nettuno sul carro*¹⁴, *Il bagno di Diana o Il bagno di Venere, Galatea o Anfitrite*¹⁵. Lungo le pareti, nel registro superiore, sono narrate in più parti le storie di Apollo e di Ercole¹⁶. In riferimento al primo si segnalano: *Apollo accorre ad uccidere Pitone, Purificazione di Apollo, La fondazione del tempio e dell'oracolo di Delfi*. Per Ercole l'attenzione è rivolta a: *La follia di Ercole, L'Idra di Lerna, Minerva e Mercurio rinsaviscono Ercole* (fig. 5), *Ercole sul promontorio dell'isola Eubea*. Il registro decorativo inferiore è oggi purtroppo gravemente danneggiato¹⁷ e solo in alcune parti lacerti di pittura monocroma descrivono

¹¹ Indicata come *Il carro di Nettuno* da BEGNI REDONA, VEZZOLI, *Lattanzio Gambara*, p. 112.

¹² Il soggetto è precisato in *Minerva e Diana* da BEGNI REDONA, VEZZOLI, *Lattanzio Gambara*, p. 111. Il modello del volto di *Giunone* è riproposto dal Gambara per due volte: nel dipinto murale staccato con *L'Abbondanza* (Milano, Musei Civici del Castello Sforzesco); e in una raffigurazione di *Diana*, un affresco disperso, testimoniato da una copia in collezione privata bresciana. Per un confronto visivo: BEGNI REDONA, VEZZOLI, *Lattanzio Gambara*, pp. 90, 91.

¹³ Scena classificata in *Venere e Apollo* da BEGNI REDONA, VEZZOLI, *Lattanzio Gambara*, p. 111. Il modello del volto di *Diana* è riproposto dal Gambara per due volte negli affreschi dell'Abbazia Olivetana di Rodengo e precisamente: *Mosè nel paese di Madian*, parete ovest dell'antirefettorio, la seconda figura da destra; *Ester al cospetto di Assuero*, parete sud dell'antirefettorio, la figura di Ester. Per un confronto visivo: P. V. BEGNI REDONA, *Gli affreschi di Lattanzio Gambara nell'Abbazia Olivetana di Rodengo*, Brescia 1996, pp. 44, 53.

¹⁴ Scena classificata in *Plutone sul cocchio* da BEGNI REDONA, VEZZOLI, *Lattanzio Gambara*, p. 111. La forma dell'ippocampo è riproposta dal Gambara nella figura di cavallo in: *La caccia al cinghiale caledonio*, affresco della parete ovest, Brescia, Palazzo Avogadro. Per un confronto visivo: BEGNI REDONA, VEZZOLI, *Lattanzio Gambara*, p. 143.

¹⁵ Si tratta de *Il carro di Venere* per BEGNI REDONA, VEZZOLI, *Lattanzio Gambara*, p. 112.

¹⁶ Gli affreschi parietali erano stati erroneamente definiti come vedute paesaggistiche da BEGNI REDONA, VEZZOLI, *Lattanzio Gambara*, p. 227. La capacità di narrare sinteticamente episodi tratti dal mito sarà dimostrata dal Gambara anche negli affreschi di Palazzo Avogadro a Brescia. L'organizzazione compositiva delle scene è identica a quella di Corzano: nei primi piani figure in azione suggeriscono l'episodio rappresentato, mentre lo sfondo assolve al compito di contestualizzare il primo grazie a ricostruzioni ambientali storicizzate.

¹⁷ La sala a dipinti mitologici, oltre agli alterni usi abitativi, divenne nel XX secolo, nell'immediato dopoguerra, sede provvisoria della scuola comunale e successivamente fu destinata a deposito agricolo.



Fig. 4 - Lattanzio Gambara, "Minerva e Giunone",
Corzano, Palazzo Maggi.



Fig. 5 - Lattanzio Gambara, "Minerva e Mercurio rinsaviscono Ercole", Corzano, Palazzo Maggi.

cavalieri in armi, a piedi o a cavallo dei loro destrieri. Proprio le precarie condizioni conservative hanno reso impossibili analisi iconologiche approfondite. Tuttavia ciò non ha influito sulla considerazione generale del ciclo mitologico, il quale presenta un *excursus* delle diverse generazioni divine, interpretabile come esaltazione di Giove e del suo regno, in omaggio alla cultura classica.

La seconda sala, di dimensioni minori rispetto alla prima, riporta invece scene tratte dalla narrazione biblica¹⁸ disposte lungo vòlto e pareti. Quattro figure di profeti, con rispettivi passi biblici posti nelle cornici inferiori in stucco, sono collocati nei punti di raccordo tra parete e vòlto. A fianco, inquadrare in lunette sormontate da voltini decorati a grottesche policrome, prendono posto scene tratte dall'Antico Testamento. Lungo le pareti si dispiegano invece altri quattro episodi sempre tratti dalle Scritture, un tempo affiancati da decorazioni monocrome ora visibili solo in lacerti.

*L'offerta di Caino e Abele*¹⁹ apre il ciclo pittorico, seguito da *La celebrazione della Pasqua*²⁰ (fig. 6) cui si collega *Il profeta Mosè*²¹. Questi è descritto nei significati primari e fondamentali della sua missione: è l'inviato di Dio che libererà il popolo ebraico dagli Egiziani ed il legislatore che trasmetterà la Legge divina. Nella lunetta del vòlto è infatti ritratto con le sacre

¹⁸ Ogni personaggio sacro individuato nel ciclo pittorico è stato sottoposto a conferme derivate dalla consultazione della Bibbia del canone cristiano e dalle seguenti letture: M. THOUMIEU, *Dizionario d'iconografia romanica*, ed. it. a cura di C. Formis, Alabairate 1997; S. ZUFFI, *Episodi e personaggi del Vangelo*, Martellago 2002 («I dizionari dell'arte»); C. DE CAPOA, *Episodi e personaggi dell'Antico Testamento*, Martellago 2003 («I dizionari dell'arte»).

¹⁹ BEGNI REDONA, VEZZOLI, *Lattanzio Gambara*, p. 227. Il soggetto del fuoco, con la medesima resa figurativa, è riproposto dal Gambara in un affresco dell'Abbazia Olivetana di Rodengo e precisamente: *La moglie di Lot trasformata in statua di sale*, parete est dell'antirefettorio. Anche la figura sintetica del *Padre Eterno* è relazionabile allo stesso soggetto presente nella scena di *Mosè fa zampillare l'acqua dalla roccia*, parete est dell'antirefettorio, Abbazia Olivetana di Rodengo. Per un confronto visivo: BEGNI REDONA, *Gli affreschi*, pp. 49, 50.

²⁰ BEGNI REDONA, VEZZOLI, *Lattanzio Gambara*, p. 227. La figura in primo piano con copricapo ha impostazione anatomica e strutturale, nonché resa cromatica, affiancabile alla figura sempre in primo piano di *Il banchetto di Baldassar*, parete ovest dell'antirefettorio, Abbazia Olivetana di Rodengo. Anche la modulazione della tovaglia, di colore bianco e con estremità "a frange", è la stessa. Per un confronto visivo: BEGNI REDONA, *Gli affreschi*, p. 43.

²¹ BEGNI REDONA, *Gli affreschi*, p. 43.



Fig. 6 - Lattanzio Gambara, "La celebrazione della Pasqua",
Corzano, Palazzo Maggi.

Tavole al suo fianco. *Il profeta Davide*²² è invece individuato dalla corona regale, ricordo del suo regno basato su principi teocratici. Questi è inoltre commemorato nell'impresa più famosa: *Il duello con Golia*²³. La decorazione biblica ha seguito con *Elia sul carro di fuoco*²⁴ (fig. 7), episodio che commemora il più grande personaggio dell'Antico Testamento con Mosè, mentre è rapito da Dio.

L'affresco parietale di *La partenza del giovane Tobia*²⁵, ora isolato dal contesto, causa il deterioramento dei monocromi, lascia il posto ad un personaggio sul quale è destato grande interesse: *Il profeta Daniele* (fig. 8). Il ciclo di episodi leggendari ha qui inizio con *L'interpretazione del sogno di Nabucodònosor*, l'annuncio della prima delle allegorie di Daniele che descrivono la successione dei grandi imperi storici (neobabilonesi, medi e persiani, greci), tutti destinati a crollare per cedere il posto a un regno nuovo, il regno dei cieli, eterno perché fondato su Dio. Segue l'episodio de *I tre fanciulli nella fornace*²⁶ (Sadrach, Mesach e Abdenego, sodali di Daniele), i quali, nominati amministratori della provincia di Babilonia, rimarranno fedeli alla legge giudaica e per questo saranno gettati nella fornace su ordine del re. Altro personaggio coinvolto con Daniele nell'ennesimo episodio miracoloso sarà *Il profeta Abacuc*²⁷, il quale gli procurerà cibo e acqua nella fossa dei leoni, sottraendolo alla morte²⁸.

²² BEGNI REDONA, *Gli affreschi*, p. 43.

²³ GUERRINI, *Ignorati affreschi*, p. 193; BEGNI REDONA, VEZZOLI, *Lattanzio Gambara*, p. 227.

²⁴ BEGNI REDONA, VEZZOLI, *Lattanzio Gambara*, p. 227.

²⁵ BEGNI REDONA, VEZZOLI, *Lattanzio Gambara*, p. 227. La modulazione delle fronde dell'albero trovano un parallelo in un affresco dello stesso Gambara: *Gli abitanti della Licia trasformati in rane*, parete ovest, Brescia, Palazzo Avogadro. Per un confronto visivo: BEGNI REDONA, VEZZOLI, *Lattanzio Gambara*, p. 144.

²⁶ BEGNI REDONA, VEZZOLI, *Lattanzio Gambara*, p. 227.

²⁷ BEGNI REDONA, VEZZOLI, *Lattanzio Gambara*, p. 227.

²⁸ L'individuazione e l'accertamento di questi tre episodi è stato fondamentale per il riconoscimento del profeta posto nella parete Sud, l'unico la cui scritta latina non era stata documentata dallo storico Paolo Guerrini (GUERRINI, *Ignorati affreschi*, pp. 192, 193) perché già illeggibile al tempo della sua testimonianza (1925). Unici elementi utili, in mancanza di attributi identificativi, sono stati i dettagli figurativi del personaggio: giovane, senza barba e con una veste corta. A questa iconografia corrispondevano però due personaggi biblici: Giona e Daniele. Considerando che per il primo non si ha alcun riferimento in questo ciclo pittorico, mentre al secondo si collegano ben tre affreschi, si suppone che il profeta raffigurato sia Daniele.



Fig. 7 - Lattanzio Gambara, "Elia sul carro di fuoco",
Corzano, Palazzo Maggi.

Fig. 8 - Lattanzio Gambara, "Il profeta Daniele",
Corzano, Palazzo Maggi.

Siamo giunti al termine delle rappresentazioni tratte dall'Antico Testamento. Nel volto e in un affresco parietale troviamo infatti l'*Ascensione di Cristo*²⁹ (figg. 9-10). Il monte degli ulivi e gli Apostoli sono collocati nel riquadro parietale, mentre la figura di Cristo è visibile nel volto³⁰ dove, con abile scorcio, occupa tutta la superficie disponibile lasciando poco spazio al volto del Padre e alla croce che lo affiancano. L'*Ascensione* è l'ultimo episodio della vita, morte, resurrezione di Cristo, il momento finale del piano di salvezza previsto da Dio. È proprio questo il messaggio che ci vuole fornire il ciclo pittorico: dagli Atti degli Apostoli (4,12): «Non esit in alio aliquo salus - nec aliud nomen est - sub caelo datum hominibus in quo - oporteat nos salvos fieri» (In nessun altro c'è salvezza; non vi è infatti altro nome dato agli uomini sotto il cielo nel quale è stabilito che possiamo essere salvati). Queste sono le parole che un tempo si leggevano sulla cornice in stucco del volto³¹. Cristo è profetizzato nell'Antico Testamento, quindi ogni singolo personaggio presente nel ciclo di affreschi porta i segni della sua futura venuta, della futura salvezza dell'uomo³².

²⁹ GUERRINI, *Ignorati affreschi*, pp. 192, 193. Begni Redona classifica giustamente la scena del volto come *L'Ascensione* mentre, sbagliando, individua nell'affresco parietale riconosce *Elia invoca la pioggia* (BEGNI REDONA, VEZZOLI, *Lattanzio Gambara*, p. 227). Le peculiarità figurative-morfologiche del monte degli ulivi, forme arrotondate e valori cromatici, si ritrovano nelle vedute collinari dell'Abbazia Olivetana di Rodengo, affreschi del Gambara, e precisamente: *Davide risparmia Saul*, parete nord dell'antirefettorio; *Mosè fa zampillare l'acqua dalla roccia*, parete est dell'antirefettorio; *Mosè riceve le tavole della Legge sul monte Sinai*, parete ovest dell'antirefettorio. Per un confronto visivo: BEGNI REDONA, *Gli affreschi*, pp. 46, 49, 55.

³⁰ Il Gambara era solito collocare singole figure negli spazi privilegiati dei volti per poter sperimentare scorci sempre più arditi e di maggior impatto visivo-emozionale. Per un confronto figurativo si veda, nel volume BEGNI REDONA, VEZZOLI, *Lattanzio Gambara*, pp. 101, 103, 129: *La Fortuna*, soffitto della saletta est, Cadignano, Palazzo Maggi; *Le Parche*, soffitto della saletta ovest, Cadignano, Palazzo Maggi; *Diana*, soffitto della sala di Diana, Brescia, Palazzetto di via G. Rosa 39. Molto probabilmente il *Cristo in Ascensione* di Corzano servì al Gambara da banco di prova per la futura commissione, da parte della Cattedrale di Parma, per un'opera monumentale: la grande *Ascensione* della facciata interna.

³¹ Le scritte latine presenti nella sala a soggetto biblico sono oggi per lo più illeggibili, ma fortunatamente testimoniate dallo studio di GUERRINI, *Ignorati affreschi*, pp. 192, 193.

³² Come noto la tradizione cristiana ha rielaborato le vite e le figure dei profeti biblici in chiave cristologica, trovando diverse concordanze fra le rispettive biografie e quella di Gesù Cristo. In merito ai personaggi sacri qui presenti si segnalano i seguenti paralleli-



Fig. 9 - Lattanzio Gambara, "Ascensione di Cristo",
Corzano, Palazzo Maggi.

Nella pagina successiva:

Fig. 10 - Lattanzio Gambara, "Ascensione di Cristo",
Corzano, Palazzo Maggi.



Pur essendo questo un principio universale e valevole per tutti gli episodi dell'Antico Testamento, risulta appropriato e calzante per gli affreschi sacri di Corzano proprio perché ribadito per l'ennesima volta dalle restanti scritte latine. Sicché, per esempio, l'affresco parietale *Il sacrificio di Caino e Abele* è correlato al soprastante testo di Abacuc (2, 4) «Iustus autem in fide sua vivet» (Ecco soccombe colui che non ha l'animo retto, mentre il giusto vivrà per la sua fede), così come anche a tutti coloro che, come Tobia e il profeta Daniele, pur vivendo in condizioni di esilio e sotto altri domini, mantennero fede al loro credo e furono giustamente ricompensati. La scritta correlata a Mosè (Genesi 49, 10) «Veniet qui mittendus est et ipse erit expectatio gentium» (Non sarà tolto lo scettro da Giuda né il bastone del comando tra i suoi piedi, finché verrà colui al quale esso appartiene e a cui è dovuta l'obbedienza dei popoli) si trova proprio di fronte alla raffigurazione di Davide che, figlio di Jesse, è uno dei diretti antenati di Cristo attraverso Giuseppe di Nazaret, padre putativo del Messia. A conclusione dei passi biblici, in corrispondenza di Davide, si legge (Salmi, Testo della Vulgata 67, 21): «Deus noster Deus salvos facienti et dni dni exitus mortis» (Il nostro Dio è un Dio che salva, il Signore libera dalla morte): chiaro è il riferimento all'Ascensione di Cristo e al regno eterno del Dio.

La lettura iconologica sino ad ora intrapresa è stata dunque confermata anche dai passi delle Sacre Scritture citati nella sala ed è ulteriormente avvalorata dalla probabile rappresentazione della *Torre di Babele*³³ che, per motivi ancora sconosciuti, si trova nella sala a soggetto mitologico. Interpretabile in chiave cristiana, si colloca nella scala temporale al primo posto tra gli episodi sacri, unendosi con gli stessi anche nel significato conclusivo del ciclo.

smi: Mosè legislatore/Cristo portatore di nuova Legge; l'agnello immolato nella Pasqua ebraica/sacrificio di Cristo; la Pasqua ebraica/l'Eucarestia; Davide vince Golia/il Messia vince Satana; Elia rapito sul carro di fuoco/Ascensione di Cristo; Tobia guarisce il padre colpito dalla cecità/Cristo ridona la vista al suo popolo accecato dai falsi profeti; i tre giovani nella fornace/discesa di Cristo agli Inferi; Daniele nutrito da Abacuc nella fossa dei leoni/l'Eucarestia.

³³ Per considerazioni generali sul soggetto, si veda THOUMIEU, *Dizionario, ad vocem, Torre e Torre di Babele*; si veda anche H. BIEDERMAN, *Simboli*, Enciclopedia tematica, XXII, ed. it. a cura di L. Felici, Bergamo 2007.

Nella Bibbia, la torre di Babele è il simbolo della presunzione dell'uomo che volle costruire, anche contro la volontà di Dio, l'asse fra il cielo e la terra, spezzato dal peccato originale. Dio, come punizione, rese allora le differenze culturali e linguistiche, originari suoi doni, motivo di incomprendimento e di conflittualità, facendole diventare origine di divisione, anziché di arricchimento nell'unità. Ma la diversità etnica e linguistica rientrava nell'ordine della creazione, e Dio decise allora un nuovo piano di salvezza.

Punto d'arrivo della grazia divina fu appunto Cristo. Con Lui si aprì per gli uomini una nuova fase: «il tempo dello spirito» (At 2, 1 sgg.), in cui Dio si fece capire da uomini di diverse lingue e culture; così abolì la confusione della lingua provocata dall'orgoglio dei costruttori della torre di Babele. L'azione salvifica di Cristo è, in conclusione, il messaggio conduttore dell'intera sala a soggetto sacro.

Siamo ora giunti al traguardo del primo studio iconologico degli affreschi di Palazzo Maggi a Corzano. Tuttavia, è per ora impossibile comprendere la globalità dell'opera pittorica che adorna questa sede prestigiosa, causa la carenza di studi sulle vicende complessive del Palazzo³⁴. Ignoti sono l'anno di edificazione e l'esecutore del progetto architettonico, aperta è la possibilità della collaborazione del Gambara con altri artisti e, soprattutto, è incerta l'identità del committente dell'opera. Le

³⁴ Solo alla fine del XVII secolo, a più di cento anni di distanza dall'edificazione del Palazzo e dalla realizzazione degli affreschi, si ha la prima testimonianza letteraria che documenta l'esistenza di un ciclo pittorico a Palazzo Maggi di Corzano (GUERRINI, *Ignorati affreschi*, pp. 192, 193). Il merito è di Francesco Paglia, pittore e letterato dilettante, che scrive *Il giardino della pittura*, opera di fondamentale importanza per la storia dell'arte bresciana. A proposito del nostro palazzo riporta queste indicazioni: «In Corzano vedesi un altro bellissimo logo del Nob. Sig. Ottavio Gandino, dove in una sala terrena ammirasi diverse figure ed ornamenti bellissimi del medesimo Lattanzio Gambara a fresco, massime sotto al volto si osserva una Dea con diverse istorie attorno di Deità, tutte figure nude con gesti bellissimi che rendonsi ammirabili, poiché questo pittore non sapeva giammai saziar la sua mente profonda ed inesausta d'invenzioni» (F. PAGLIA, *Giardino della Pittura del Territorio Bresciano Opera di F.P. In forma di Dialogo Pittura, e Poesia. Libro Secondo*, Brescia, Biblioteca Queriniana, ms. A.IV.9, ed. critica a cura di C. Boselli, «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1958», Brescia 1960, pp. 105, 146). Il motivo per il quale il Paglia abbia menzionato solamente la sala maggiore, quella dipinta con tematica mitologica, e nulla abbia detto al riguardo della seconda, rimane incomprensibile ad oggi ma è probabile che egli non avesse visto il palazzo di persona e riportasse una notizia fornitagli da altri e incompleta.

uniche fonti documentarie utili per l'individuazione di questi ci conducono alla personalità di don Paolo Maggi che, nel 1548, possedeva fondi a Corzano e la stessa area su cui sorse, di lì a poco, il palazzo³⁵. Nel 1557 è infatti testimoniata l'esistenza di Palazzo Maggi di proprietà dello stesso don Paolo³⁶. Otto anni più tardi palazzo e fondi risultano invece di Mario Maggi, nipote di don Paolo, ottenuti probabilmente in eredità dallo zio³⁷.

La risoluzione di quest'ultimo punto potrebbe rispondere a molti degli interrogativi irrisolti. Il Gambara era infatti solito accondiscendere ai voleri dei suoi committenti, accontentando i gusti di ciascuno. Scoprire il nome del committente significherebbe dunque comprendere il «significato ultimo ed essenziale dell'opera»³⁸.

Rimane infatti solo ipotizzabile il motivo per il quale, nel mezzo del Cinquecento, all'interno di un unico edificio, ci sia stato l'accostamento di pitture sacre a profane. Il Gambara sperimentò queste unioni inusuali ancor prima di Palazzo Maggi. Al 1556 risale infatti il ciclo delle Case del Gambero, a Brescia, decorate con episodi tratti dalla mitologia, dalla storia greca, ma soprattutto romana, e dalla Bibbia. L'intervento in Villa Contarini ad Asolo, nel Veneto, del 1558, vede invece l'unione di fatti desunti dall'Antico Testamento con figure di *Virtù*, insieme ad una grande *Battaglia equestre*. Entrambi i cicli pittorici menzionati si collocano su murature esterne la cui funzione, probabilmente, era quella di superare l'intento decorativo con un più ampio programma educativo, volto a trasmettere, a tutti i passanti, in particolare ai cittadini, esempi di virtù e amor di patria, mediante scene e personaggi indifferentemente tratti dalla Bibbia, dalla storia antica e dal mito. Gli af-

³⁵ ASBs, Polizze d'estimo n. 130 e 270, anno 1548, Cittadella Vecchia. LECHI, *Le dimore bresciane*, p. 387.

³⁶ Documento fondamentale per stabilire la data *ante quem* per l'edificazione del palazzo è il contratto stipulato nel 1557 da due corzanesi alla presenza del notaio Zilioli: l'atto è infatti rogato «nella grande caminata terranea del palaccio del Magnifico Rev. Don Paolo Maggi». ASBs, Notai Bs – Zilioli, anno 1557. Vedi PONTOGLIO, *Cenni storici*, p. 165.

³⁷ ASBs, Polizze d'estimo n° 340, anno 1568, Cittadella Vecchia; cfr. PONTOGLIO, *Cenni storici*, p. 166.

³⁸ E. PANOFKY, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, New York 1939, ed. it. a cura di G. Previtali, R. Pedio, Torino 1975, p. 19.

freschi permettevano la conoscenza di tutti gli insegnamenti virtuosi della storia umana e dunque sollecitavano a costruire un presente mediante gli *exempla* del passato³⁹. Diverse le peculiarità di Palazzo Maggi, dove i cicli decorativi si dispiegano all'interno di due sale, ad esclusivo godimento dei proprietari e del loro selezionato *entourage*, verosimilmente fervido di cultura umanistica.

Solo con la risoluzione degli interrogativi ancora aperti, unitamente alle indagini su «documenti che recano testimonianza delle tendenze politiche, religiose, filosofiche e sociali»⁴⁰ relazionabili alle opere di Palazzo Maggi, sarà possibile «la scoperta e l'interpretazione dei valori simbolici... del significato ultimo ed essenziale»⁴¹ del ciclo di affreschi⁴².

³⁹ BEGNI REDONA, VEZZOLI, *Lattanzio Gambara*, p. 32.

⁴⁰ PANOFSKY, *Studi di iconologia*, p. 19.

⁴¹ PANOFSKY, *Studi di iconologia*, p. 19.

⁴² Obiettivo che perseguirò nei prossimi studi.

NOVITÀ

MAESTRI
Testi
cofili



Giuseppe Lazzati
**PER L'EDUCAZIONE
CRISTIANA**

a cura di Luciano Caimi

2436 - pp. 160, € 9,50



Giovanni Battista Montini Paolo VI
**LA MISSIONE
DI EDUCARE**

a cura di Angelo Maffei

2435 - pp. 160, € 9,50



Giorgio La Pira
**FERMENTO EDUCATIVO
E INTEGRALISMO
RELIGIOSO**

a cura di Fulvio De Giorgi

2128 - pp. 72, € 7,50



EDITRICE
LA SCUOLA

Via Luigi Cadorna, 11 - BRESCIA - ☎ (030) 2991212

030/29

Arte e artisti nel "Dominio e Giurisdizione" dell'abate Angelo Maria Camassei

Le notizie riguardanti gli edifici e le pitture dell'Abbazia di San Nicolò di Rodengo delle quali si fa menzione nel manoscritto *Dominio, e Giurisdizione sì spirituale, che Temporale del Monistero di San Nicolò di Rodengo della Congregazione Olivetana* (1733) la cui trascrizione, con abbondanza di apparati e di note, è stata approntata da Simonia Iaria¹, erano già note e passate al vaglio degli storici dell'arte, specialmente nel recente volume dedicato all'abbazia, *San Nicolò di Rodengo. Un monastero di Franciacorta tra Cluny e Monte Oliveto*, edito nel 2002². Nel volume, ad opera di Andrea Breda, Valentino Volta e Pier Virgilio Begni Redona, la scansione cronologica degli interventi sull'abbazia e sulla chiesa è stata verificata e arricchita con una serie di apporti tecnici e documentari che il Camassei non poteva conoscere perché non ritrovabili nell'archivio dell'abbazia al momento del suo intervento. Il testo dell'abate archivista, proprio attraverso la stratificazione degli interventi critici e la verifica dei dati da lui presentati, può essere letto ad un tempo come punto di partenza per una fondazione documentaria della storia di Rodengo, e come punto di arrivo nello studio e nella lettura delle testimonianze documentarie del passato.

¹ S. IARIA, *La forza dell'archivio. Dominio e giurisdizione del monastero di San Nicolò di Rodengo nel 'libro' di un abate archivista del Settecento*, Brescia 2009 (Quaderni di Brixia sacra, 1), pp. XC, 246.

² *San Nicolò di Rodengo. Un monastero di Franciacorta tra Cluny e Monte Oliveto*, a cura di G. Spinelli, P. V. Begni Redona, R. Prestini, Brescia-Breno 2002.

Nell'introduzione la studiosa mette subito in evidenza la

grande utilità dell'opera del Camassei [...] nell'ottica della storia dell'arte e dell'architettura: notevole, infatti, la messe di ragguagli e informazioni che vi si possono reperire, avendo egli attinto a un archivio oggi in gran parte depauperato, di registri soprattutto, ma anche di atti contrattuali che, salvo qualche rara eccezione, sono andati perduti o, per lo meno, non sono ancora stati ritrovati³.

La stessa, tuttavia, richiama il lettore, poco più avanti, a tener ben presenti i limiti e gli intendimenti del Camassei la cui finalità non era quella primariamente di ricostruire una storia del monastero ma di ordinare i documenti esistenti perché la storia avesse forza di credibilità. La constatazione, infatti, delle molte lacune – anche di nomi eccellenti come il Romanino – tra le notizie riportate dall'abate va imputata al metodo e all'intendimento dello scritto. Ben lo sottolinea la Iaria notando il silenzio circa il monumentale leggio di fra Raffaele da Brescia; l'abate, afferma, «non registra il fatto, né il nome del suo celebre artefice, perché nulla aveva trovato nei registri contabili del monastero»⁴, mettendo così definitivamente in evidenza i parametri di scrittura del testo del Camassei e il perimetro entro il quale cercare notizie utili alla ricostruzione dei connotati storico-artistici dell'abbazia olivetana.

Con ciò non si è ancora inteso affermare che il Camassei realizzi (o abbia come obiettivo) un semplice catalogo asettico e a-storico dei documenti dell'Abbazia di Rodengo e che la costruzione in prospettiva storica non gli interessi affatto. Il secolo dei Lumi ha troppo da insegnare, anche al Camassei, circa la possibilità di costruire una storia in senso documentario, perché l'abate non venga sfiorato dalla volontà di rintracciare all'interno dell'ordinamento documentario un sottostante ordinamento storico. Da qui il modo con il quale il Camassei procede: non per via di supposizione ma per via scrupolosamente documentaria, e per compartimento di materie rigoroso. Che potrebbe voler dire negare in prima battuta il discorso storico. L'intento dello storico è piuttosto da cercare nelle pieghe sfumate dei testi di collegamento tra i diversi do-

³ IARIA, *La forza*, pp. LV-LVI.

⁴ IARIA, *La forza*, p. LX.

cumenti e nell'aggregarsi del concetto di rinascita-ricostruzione attorno all'apparire degli Olivetani nella plaga di Rodengo. Quella che la Iaria chiama 'prospettiva olivetana' sta proprio in questa presa di posizione del tutto naturale del Camassei per il quale la fine della decadenza del cenobio coincide con il passaggio agli Olivetani del monastero cluniacense ormai in rovina a causa della disastrosa commenda di Corradino Caprioli.

Una storia documentaria in prospettiva

La forza di questa ricostruzione sta nell'appigliarsi ai documenti della controversia che oppose Corradino ai nuovi venuti e su quanto dai documenti appare circa l'immane decadenza del cenobio alla quale l'abate fa più volte riferimento citando la supplica del 10 aprile 1447, inviata dallo stesso Corradino a papa Nicolò V, nella quale il commendatario tenta di discolparsi dalle accuse rivoltegli di aver ridotto il priorato in rovina. Il testo fa buon gioco al Camassei che lo trascrive – unico – per intero perché gli serve a stigmatizzare il malcostume della commenda prima del cardinale Giordano Orsini, poi di Corradino Caprioli. È a Giordano Orsini, infatti, che Corradino imputa la cattiva amministrazione, anzi dice che

la chiesa e gl'altri suoi edifizii erano tutti destrutti, perché niuno v'abitava, le di lui possessioni e beni malamente coltivati ed in pessimo stato⁵,

rigettando le accuse a lui rivolte che l'avevano portato alla scomunica da parte di Eugenio IV. Corradino era stato accusato di essersi

tutto dato a lascive e disoneste conversazioni, che le fabbriche del priorato erano quasi tutte cadute, l'altre, se non cadute, minaccianti ruina, che la chiesa era divenuta ara da campagna, ove si battono e grano e biade, le cappelle stalla da cavalli, che l'istessa chiesa e cappelle senza celebrazione dimesse, di divini offizii, molte possessioni e beni del priorato sotto il governo d'alcuni parenti e suoi amici erano a questi conceduti a tenue livello, resi affatto sterili, non si sa se per malizia o per negligenza, gli

⁵ IARIA, *La forza*, p. 20, § 24.

frutti e proventi del priorato si vendeano e s'alienavano mediante alcuni contratti illeciti e usurari, non già in utilità del detto priorato, ma per isfogare gli piaceri dell'istesso Corradino dedito ad usi illeciti⁶.

Il documento diventa per il Camassei il punto di vista privilegiato per indagare la storia del monastero; almeno tre volte questi riprende la notizia che, nelle parti dedicate alla chiesa e al monastero di Rodengo, diventa la chiave interpretativa per l'azione di rinnovamento degli Olivetani, un'azione che ha come *incipit* la *renovatio* morale e, come conseguenza, quella strutturale.

La prima ripresa del documento serve come inquadramento del progresso: Corradino è moralmente e oggettivamente inadempiente ai suoi doveri; per questo tutto cade in decadenza:

Corradino, vedendosi al possesso del priorato, affatto dimenticosi dell'essere suo monastico e dell'obbligo gli correa di bene amministrare l'entrate in servizio d'Iddio nella Chiesa, negli suoi monaci e nei poveri, si diede ad una vita di molto licenziosa e scandalosa, praticando e danzando con donne sospette ed in lascive conversazioni ispendendo gli frutti del priorato, gli di cui edifici erano o già caduti o minacciavano imminente la ruina. La chiesa, abbenché casa dell'Altissimo era ridotta in ara e fenile, le cappelle stalla per gli destrieri e cavalli di Corradino, le messe, gli divini offizii, gli riti ecclesiastici, gli suffragii e simili erano da Rodengo banditi e solamente regnavano crapole, balli e spassi, insomma invece d'Iddio trionfavano il diavolo, il mondo, la carne⁷.

Più semplice l'attacco nella parte dedicata ai lavori per la chiesa:

Isacciato Corradino dal munisterio e rimasti in pacifico possesso gli nostri monaci, si diedero questi ad abbellire la chiesa ridotta dal Cavrioli, come veduto abbiamo, ara da battere il grano e le cappelle stalla dei suoi destrieri⁸.

⁶ IARIA, *La forza*, p. 20, § 24.

⁷ IARIA, *La forza*, pp. 13-14, § 6.

⁸ IARIA, *La forza*, p. 48, § 1.

Più articolata e ideologicamente definita, infine, la parte dedicata ai lavori del monastero:

Corradino il quale, come abbiamo detto, non solamente ridotta avea la chiesa ara da battere il grano, le cappelle stalla degli suoi destrieri, ma anche perché dedito a vizi e lascivie, avea fatto cadere le fabbriche, e quelle puoche, le quali cadute non erano, minacciavano presta ed imminente ruina. Quindi è che costretti furono gli nostri antepassati pensare non al riattamento del munistero, ma ad una nuova fabbrica del medemo. E qui si noti ch'oggi giorno di vecchio altro non vi è che il granaio su le stanze della celleraria, il muro del quale per la sua antichità richiede essere riattato, e parte del muro del refettorio del claustro grande, e non altro, essendo tutto fabbrica fatta dai nostri monaci e con proprietà, grandezza e magnificenza⁹.

Le affermazioni del Camassei, d'altro canto, sono confermate quasi del tutto dai rilievi di Andrea Breda che parla di modestissime tracce ancor oggi visibili del monastero pre-olivetano. Scrive:

Ad una fase costruttiva, situabile per le caratteristiche del paramento murario tra XI e XII secolo, appartengono i resti della facciata settentrionale di un edificio di almeno due piani, coincidente con il corpo di fabbrica più volte rimaneggiato che separa il chiostro della chiesa dal chiostro piccolo. Dall'angolo nord-ovest di questo corpo si diparte, lungo il limite sud del sagrato, una muraglia la cui anteriorità rispetto al retrostante chiostro piccolo quattrocentesco è provata dalle tracce di un portale arcuato che fu occluso dalle volte del chiostro. Probabilmente anteriore alla ristrutturazione olivetana è anche l'ampio edificio, originariamente a due livelli, corrispondente al monumentale refettorio seicentesco. Di esso sopravvivono nel lato sud sei monofore sestiacute del piano superiore che per il profilo dell'arco e dello sguancio potrebbero essere datate ancora al XIV secolo. Nulla rimane infine della chiesa romanica che sappiamo situata nella medesima posizione di quella olivetana¹⁰.

Questo, tuttavia, non dice ancora se la ristrutturazione olivetana sia stata necessitata dalle strutture ormai fatiscenti (cosa quanto mai probabi-

⁹ IARIA, *La forza*, p. 78, § 1.

¹⁰ A. Breda, *Il sito e le strutture edilizie dell'abbazia tra Medioevo e Rinascimento*, in *San Nicolò di Rodengo*, pp. 145-147.

le) o dal desiderio di una rifondazione 'in grande stile', tanto più che – stando ancora alla ricostruzione di Breda – gli edifici del monastero cluniacense dovevano occupare solo l'area attualmente tenuta dalla chiesa, dal chiostro piccolo e dal chiostro della chiesa. In più è lecito pensare che l'antico chiostro del monastero cluniacense non fosse in uno stato di degrado così disastroso se la sua ricostruzione fu decisa solo nel 1564.

Le prime opere di ricostruzione, all'altezza del 1478, partono da una generale ridefinizione degli spazi: per il chiostro della porta o della celleraria, come lo chiama il Camassei, si ristrutturava un edificio preesistente, ma il grande ampliamento verso sud, con la costruzione del chiostro grande, insiste sul sito del *cortivum* e determina un decentramento della struttura verso meridione, lasciando all'estremità settentrionale la chiesa che negli stessi anni era interessata da interventi di totale ricostruzione, culminati con la consacrazione dell'edificio il 15 febbraio 1490.

La struttura monastica, così ridefinita, è compiuta nel suo riassetto generale e solo più tardi, nella seconda fase di lavori, a partire cioè dagli anni quaranta, l'intervento sulle strutture diventa necessario per la definizione di nuovi spazi necessari come il dormitorio e il collegamento con il refettorio. Questa seconda fase, interrotta a causa delle condizioni economiche poco favorevoli, ha il suo cuore nella ricostruzione di quello che doveva essere il chiostro grande del complesso medievale e che Camassei chiama 'chiostro della chiesa'. Iniziato nel 1564, sarà compiuto solo nel 1598 a segnare una nuova fase, culminata con la realizzazione del refettorio monumentale nel 1607, su iniziativa dell'abate don Luca da Rovigo, impresa che inaugura una stagione di lavori strutturali, come il compimento del dormitorio, ma soprattutto di decorazione che riguardano non solamente il refettorio ma anche altre sale rinnovate in questo frangente.

È da segnalare in questo giro d'anni anche la costruzione dell'organo di nove registri ad opera di Bartolomeo (e non, come spesso si crede, Tommaso) Meiarini – per due volte chiamato Tonio Mesorino, e una Antonio Meiorino, per un errore di interpretazione del documento da parte del Camassei –, costruttore d'organi¹¹. La cassa, intagliata dal bresciano

¹¹ Bartolomeo Meiarini (1575ca.-1630), di origini milanesi o mantovane. Nei documenti appare spesso con il nome contratto di Tomìo e questo può spiegare l'errore di trascrizione del Camassei che lo interpretò come Tonio e Antonio. Nel 1602 viene registrato un pagamento a «Tomio Mearini per aver suonato l'organino portato da Brescia il giorno

Pietro Manenti e dorata da maestro Mario indoratore, fu dipinta da Francesco Giugno¹². Lo strumento del Meiarini all'altezza del 1611-1613 dovrebbe essere il primo documentato dell'organaro, reduce dai lavori in Valtellina¹³, prima dei prestigiosi incarichi per Mantova e Brescia. La maggior impresa, e l'ultima compiuta dagli Olivetani nel corso del primo trentennio del Settecento, interessa la chiesa. Camassei non ricorda molti interventi all'edificio durante i due secoli precedenti, ad esclusione della sfortunata collocazione di alcune statue in stucco da parte dell'abate don Paolo Camillo Medici nel 1693, talmente ammalorate da essere rimosse dall'abate don Flaminio Marini¹⁴. Per l'intervento di radicale restauro in senso rococò sono chiamati i quadraturisti Giacomo Lecchi e Giuseppe Castellini e per le figure il milanese Giovanni Battista Sassi¹⁵. L'antica chiesa quattrocentesca viene ad assumere il volto aggiornato di un edificio di culto moderno, così come stava accadendo in molte fabbriche della città e del territorio.

Tra due poli: ricostruire e abbellire

L'ampio spazio riservato alla decorazione settecentesca da parte del Camassei dipende di certo dal giusto orgoglio per l'opera appena compiuta

della solennità della Beata Vergine». Ancora come Tomio viene detto in una lettera indirizzata da Bergamo a Giovan Francesco Antegnati nel 1627. Il suo cognome è attestato anche nelle forme Mearini, Miarini, Migliarini, Megliarini e deformato in Miariti, Meareti e Migliareto. Ottavio Bargnani nel Secondo Libro delle Canzoni del 1611 gli dedica la *Canzon detta la Meiarina*. Tra i suoi strumenti si ricordano l'organo per la chiesa del Carmine a Bergamo, quello di San Marco a Rovereto, quello della chiesa del Carmine di Brescia, quello della parrocchiale di Travagliato oltre a diversi interventi sull'organo di Graziadio Antegnati in Santa Barbara a Mantova, su quello di Salò, su quello del Duomo di Brescia dove aggiunge due registri. Per le notizie sul Meiarini si veda F. DASSENNO, *Bellissimi organi bresciani. Un inestimabile patrimonio sonoro e visivo*, Brescia s.d., pp. 56-67.

¹² IARIA, *La forza*, pp. 86-87, § 46.

¹³ Pare fosse presente nel 1605, insieme a Giulio Cesare Moroni e a Gian Francesco Antegnati, a Mazzo di Valtellina e, nel 1607-1608 dovrebbe aver lavorato all'organo del Santuario di Tirano. DASSENNO, *Bellissimi organi*, p. 57.

¹⁴ IARIA, *La forza*, p. 49, § 4.

¹⁵ IARIA, *La forza*, pp. 49-52, §§ 5-21.

ta e per la quantità di documenti facilmente reperibili quasi all'indomani del compimento della decorazione.

L'impressione, tuttavia, è che nell'opera del Camassei anche quest'impresa assuma un significato emblematico, ponendosi come completamento di una fase costruttiva e decorativa che vede negli Olivetani gli autori dello splendore di Rodengo, confermato, in quel Settecento appena iniziato, dalla decisa volontà di ammodernare quella che, a tutti gli effetti, era la parte più vecchia del monastero. La scelta di Lecchi, Castellini e Sassi si inserisce all'interno delle scelte di gusto che stavano caratterizzando anche la pittura in città, con il lento passaggio verso le aeree costruzioni illusionistiche di stampo rococò che andavano sostituendo gli ultimi rimasugli dell'illusionismo architettonico barocco. Lecchi e Sassi, attivi anche nella Cappella dell'Immacolata in San Francesco d'Assisi a Brescia, negano la grammatica strutturale della costruzione quattrocentesca per inventare nuovi spazi capaci di amplificare le superfici e di moltiplicare i punti di vista. Alla visione unidirezionale dell'edificio quattrocentesco si sovrappone il moto divergente delle pitture settecentesche col compito di trasformare secondo l'occhio moderno il vaso dell'edificio. Camassei registra il progredire dei lavori e l'entità della spesa, i committenti e i partecipanti alle spese. L'impressione che se ne ricava è quella di una ulteriore rinascita, del compimento di un ciclo che vede in quegli anni la sua stagione più fulgida.

Così si compie anche lo schema usuale del passaggio dall'epoca di decadenza a quella dello smagliante fulgore; e in questa intende situarsi il Camassei, certo conscio di quanto stava accadendo non solo a Rodengo ma in molte parti della provincia. Segno di un momento favorevole e illuminato da documentare con la forza dell'archivio.

La discrezione del gusto

Nel testo del Camassei sono molti i nomi di artefici e di artisti che ricorrono; nomi che l'abate archivista incontrava nel lento riordino delle carte di Rodengo. A questi egli solo raramente dedica qualche attenzione. E anche questo è segno che il suo lavoro mantiene sullo sfondo un interesse non solo documentario, ma che, con discrezione, segnala il gusto dell'uomo, calato nel suo tempo, forse conoscitore di non grandissima

esperienza, eppure capace, quando sia possibile, di segnalare l'artefice d'eccezione, il disegno perfetto, la qualità dell'opera. Nessuna menzione di qualità riserva il Camassei al Foppa che chiama semplicemente «maestro Vincenzo pittore di Brescia»; questi, nel 1492 dipingeva

il volto della tribuna dell'altare maggiore [...]. dove dipinse la beata Vergine Madre con il Bambino Gesù in braccio, con angioletti all'intorno, da una parte san Nicolò protettore, dall'altra il patriarca san Benedetto; vicino al coro la Pietà, e più oltre la Resurrezione del Salvatore e dai lati gli santi apostoli Pietro e Andrea, gli santi martiri Faustino e Giovita¹⁶.

Diverso, invece, è il caso di Lattanzio Gambara, per il quale l'abate, parlando delle pitture dell'andito del refettorio e della scala che conduce al dormitorio, realizzate nel 1561, parla di "celeberrimo". Questo epiteto potrebbe essere stato desunto dal Camassei dal documento che ebbe modo di leggere, ma pare legittimo ipotizzare che possa trattarsi di un'osservazione critica propria dell'estensore. D'altro canto il lavoro del Gambara, rispetto alle non menzionate opere del Romanino o ai lavori di epoca barocca, ha una marca stilistica accentuatamente classicista. Il muoversi tutto manierista delle figure del Gambara rimane, infatti, permeato di quella leggerezza desunta dai modelli classici che doveva apparire all'uomo del Settecento più in sintonia con il nuovo spirito che, permanendo la stagione del rococò, già di intravedeva nei gusti di molta pittura che giungeva in quei tempi a Brescia. Celeberrimo, dunque, il Gambara poteva essere per il Camassei in senso duplice: e sul versante di quanto per la storia dell'arte poteva aver conosciuto, e per il riaffiorare del classicismo che segnava l'avvento del nuovo gusto. Ancora un accenno fa il Camassei riguardo ai lavori svolti nell'abbazia. Parlando della costruzione del chiostro della chiesa, la cui edificazione si protrarrà fin sul finire del Cinquecento, afferma:

Il padre abate Rovato nell'anno 1564 s'accorda con gli maestri muratori Benedetto ed Andrea Rodi di fare la prima parte del chiostro della chiesa per il suo disegno ammirabile (corsivo di chi scrive)¹⁷.

¹⁶ IARIA, *La forza*, pp. 48-49, § 3. Per questi affreschi, oggi scomparsi, si veda P. V. BEGNI REDONA, *La pittura nei secoli XV-XVIII*, in *San Nicolò di Rodengo*, pp. 214-217.

¹⁷ IARIA, *La forza*, p. 82, § 21.

Davvero ammirabile il disegno di questo chiostro architettonicamente costruito sulla struttura della serliana non ha ancora una paternità. A indicarne almeno gli influssi e i concorrenti ha contribuito Valentino Volta¹⁸ senza, tuttavia, giungere a un approdo sicuro. Di fatto anche in questo caso è legittimo chiedersi se l'affermazione del Camassei sia derivata dal documento che stava leggendo o se sia frutto del suo gusto personale. E tuttavia, anche in questo caso, l'ipotesi che si tratti di una scelta di gusto personale porta verso un orientamento in senso marcatamente classicista. L'abate archivista non esprime alcun giudizio sulle strutture degli altri due chiostri, ariose e tuttavia ancora legate a un Rinascimento in germe. Il chiostro della chiesa, al contrario, con il suo ritmo determinato dalla serliana e con le proporzioni fissate dalla manualistica cinquecentesca non poteva che risultare di quella *lodabile forma* della quale parlavano sì i documenti ma che rispondeva perfettamente anche alla sensibilità dell'uomo del Settecento.

Non di un accenno, invece, ma di una vera e propria presa di posizione si tratta nel caso degli affreschi settecenteschi compiuti nella chiesa abbaziale da Lecchi, Castellini e Sassi. In questo caso il Camassei – sull'onda della necessaria celebrazione dell'impresa presente – esprime apertamente il suo apprezzamento attenuando, semmai, il proprio giudizio con l'affidarlo al giudizio altrui. Scrive:

Furono fatti chiamare a venire gli signori Giacomo Lecchi e Giuseppe Castellini da Monza, abitanti in Milano, celeberrimi pittori, per la quadratura, ed il signor Giovanni Battista Sasso, milanese pittore, per le figure, quali se io lodassi con isforzarmi far vedere la loro eccellenza nell'arte, crederei senza fallo pregiudicarli, posciacché le di loro opere, dimostrando pur al vivo *il non plus ultra* della quadratura e pittura, da se stesse dimostrano dei loro artefici la singolare virtù. Veggansi queste, ne sia cadauno di queste il censore ed il giudice, mentre concludo che sono gli prenomati soggetti gli primi che in questa nobile arte si glorii in questi tempi avere la Lombardia tutta¹⁹.

¹⁸ V. VOLTA, *Architetti e lapicidi dal XV al XVIII secolo*, in *San Nicolò di Rodengo*, pp. 183-191.

¹⁹ LARIA, *La forza*, pp. 49-50, § 5.

Una conclusione

Il testo del Camassei è stato di grande importanza, come si è detto, per una migliore collocazione degli eventi artistici occorsi all'abbazia di Rodengo dal XV al XVIII secolo: la perdita di molto del materiale documentario dell'archivio abbaziale è in parte compensata dal lavoro dell'abate archivista. Il suo lavoro, tuttavia, andava al di là della semplice volontà di ordinamento: la nascita della storia attraverso i documenti ad opera del Muratori è già avviata e in questo ambiente il Camassei si muove anche nell'organizzare il suo materiale, nel metterne in rilievo il senso e l'orientamento e nel dare – anche se solo per cenni – un'indicazione di gusto. Che è il gusto di un uomo del suo tempo, intriso del fantastico senso di chiarezza e di scientifica precisione del quale è intriso il secolo dei Lumi.

APPENDICE
Una traccia per il pittore Stefano

Il Camassei riporta sotto la data 23 aprile 1505 la fattura delle pitture «della prima stanza, oggi detta della forestaria» da parte di Stefano pittore di Brescia, per le quali il monastero pagava otto ducati e tre gerle di mosto. Sull'identità di questo pittore nulla è possibile dire. L'unica traccia ci viene dal *Regesto artistico* compilato da Camillo Boselli²⁰, nel quale figura tale Stefano *de Zambellis*, segnato in cinque atti rogati entro il 1550. Questo pittore figura anche nel Collegio dei pittori il 19 aprile 1517. In prossimità del 1505 questo Stefano *de Zambellis* è l'unico candidato a ricoprire l'identità del pittore attivo a Rodengo e segnalato dal Camassei, seppure di lui non si conoscano opere.

²⁰ C. BOSELLI, *Regesto artistico dei notai roganti a Brescia dall'anno 1500 all'anno 1560*, Supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia per il 1976», Brescia 1976, p. 325.

LAVORI NELLA CHIESA E NEL MONASTERO DI SAN NICOLA IN RODENGO dal testo di Angelo Maria Camassei						
ANNO	AUTORE	COMMITTENTE	LUOGO	OPERA	SPESA	CARTA
1478	Bonifatio tagliapietre	fra Nicolò da Ferrara prioro	Monastero	Chiostro grande detto da mezzodì, quale è di pertiche 83, quadretti due	lire 6 per cadauna delle colonne, con gli suoi capitelli e basi	73-74
1478		fra Nicolò da Ferrara prioro fra Luigi celleraio	Monastero	Chiostro della cellaria	lire 5 per cadauna delle colonne con le sue basi, sottobasi e capitelli	73
1480			Monastero	Loggia del chiostro, la cantina, granaio e forno	lire 540	74
1480 28 marzo	Cristofano Rocchi milanese		Chiesa Coro	Fattura del coro	spese, assi di noce, asce e ferri e ducati 200	48
1481			Chiesa Coro	Fu fatto fare l'egilio del detto coro a mosaico	ducati d'oro 200	48
1485			Chiesa Facciata	Alzata e fatta la facciata della chiesa ed abbellita in quella guisa che ora si vede.	lire 45 e tre zerle vino	44
1485 marzo	Ambrogio da Milano		Chiesa	Libri corali ornati di nobili ed eccellenti miniature	ducati 30	49

ANNO	AUTORE	COMMITTENTE	LUOGO	OPERA	SPESA	CARTA
1490 15 febraio			Chiesa	Consacrazione della Chiesa		48
1492	Vincenzo pittore di Brescia (Foppa)		Chiesa Co- ro	Fu fatto dipingere il volto della tribuna dell'altare maggiore.	lire 600	44
1504	Maestri Mariano e Giacomo		Monastero	Stanze dell'infermaria, oggi detta forestaria che misurate da maestro Ventura e maestro Bernardo muratori sopra gli volti, sono perliche 380, quadretti 20, uncie nove	lire 722	74
1505 23 aprile	Stefano pittore di Brescia		Monastero	Pitture della prima stanza, oggi detta forestaria	ducati 8, zenle tre di mosto	74
15418 marzo		fra Innocenzo da Maner- ba abate fra Marc'Anto- nio	Monastero	Tinaccia o torcolo	soldi 35 la pertica	74
1558	Maestri Giacomo, Benedetto ed Andrea Rodi muratori	don Giovanni Pavolo Ro- vato abate	Monastero	Tre crociere del dormitorio	planet 230	76
1559	Maestri Benedetto e Andrea Rodi	don Giovanni Pavolo Ro- vato abate	Monastero	Compiere il dormitorio, scala avanti il refettorio, suo andito e camerone del fuoco	planet 430	76
1560	Maestro Camillo Zurila	don Giovanni Pavolo Ro- vato abate	Monastero	Otto usci di pietra berettina di Sarnico	planet 100	76-77

ANNO	AUTORE	COMMITTENTE	LUOGO	OPERA	SPESA	CARTA
1560	Messere Pietro d'Adro	don Giovanni Pavolo Rovato abate	Monastero	Gli contorni alle finestre degli monaci	lire 7 e $\frac{3}{4}$ ciascuno	76
1560 3 nov.	Maestro Francesco Oselli stuccatore in Mantova	don Giovanni Pavolo Rovato abate	Monastero	L'andito del refettorio con i suoi modioni, cornicioni, fregi, architravi di stucco e altro	lire 200 mantovane	76
1561	Maestri Benedetto, Giacomo ed Andrea Rodi	don Girolamo Ducchi abate	Monastero	Campanile, la cui altezza arrivi a quella del tetto del dormitorio	ducati 1 la pertica	77
1561	Lattanzio Gamba	don Giovanni Pavolo Rovato abate	Monastero	Andito del refettorio e la scala che conduce in dormitorio	ducati 105, cioè planet 315	77
1564	Maestro Lorenzo Tomasini da Monte Rotondo	don Giovanni Pavolo Rovato abate	Monastero	Tutte le colonne, pilastri, architravi, basi, capitelli ed altro di pietra, che sono necessarie per le due parti del chiostro della chiesa a tramontana e ponente	planet 250	77
1564	Maestri Benedetto ed Andrea Rodi	don Giovanni Pavolo Rovato abate	Monastero	Prima parte del chiostro della chiesa per il suo disegno ammirabile	planet 500	77
1565 ?	Maestro Lorenzo Tomasini da Monte Rotondo		Monastero	Colonne, architravi, basi ecc. per le altre due parti del chiostro della chiesa	planet 250	78
1565 1598 18 luglio	Maestri Benedetto ed Andrea Rodi	don Giovanni Pavolo Rovato abate don Giulio Nastrini abate	Monastero	Le tre parti del chiostro della chiesa compimento 1598	planet 1150	77-78
1567	Maestro Gabriele Comini da Bottesino	don Timoteo Ducchi abate	Monastero	La porta, ossia concio di pietra della porta del capitolo, ed altro		78

ANNO	AUTORE	COMMITTENTE	LUOGO	OPERA	SPESA	CARTA
1574	Maestro Francesco Antico da Lorena	don Claudio da Brescia abate	Monastero	Rifondere la campana grossa di pesi 80 in circa	soldi 13 per cadaun peso	78
1600			Monastero	Fatta la campana piccola		78
1600	5 maggio		Chiesa Cappella del Rosario	Erezione della Cappella del Rosario		46
1604	Francesco pittore in Brescia		Monastero	Dipinge il Camerone del fuoco ed il Camerino	lire 164	78
1605	Mastro Taddeo Ursolino		Monastero	Fatti gli comuni (latrine)	lire 187,14,4	79
1605			Monastero	14 pile di pietra per lavare gl'abiti	scudi bresciani 30	78
1606	Francesco pittore		Monastero	Fu fatta dipingere la loggia del Marinetto	lire 46,5	79
1606	Maestro Taddeo muratore da Como		Monastero	Fu fatta coprire la loggia del Marinetto	lire 305,1	79
1607	Maestri Battista Rodi e Taddeo Ursolino	don Luca da Rovigo abate	Monastero	Costruzione del refettorio	lire 1400, zerle 6 di vino buono, e senz'acqua, e zerle 6 di vino torchiato	79
1608				Si fece il muro del giardino, ossia orto di là la colombaia, che è perliche sessanta	lire 357	81
1608			Monastero	Canali in rame per la cucina per condurre l'acqua agli lavatoi degli piatti	lire 95,10	81
1608	Mastro Taddeo del lago di Como		Monastero	Fatto il pozzo della cucina	lire 400	80

ANNO	AUTORE	COMMITTENTE	LUOGO	OPERA	SPESA	CARTA
1608	Maestri Ognibene e Bernardino Barni marangoni di legname		Monastero	Furono fatte le sedie e spalliere del refettorio	lire 350	80
1608	Francesco Zugno		Monastero	Quadro del Pasto di Assuero re per il refettorio		79
1608	Gratio Cossali		Monastero	Quadro della Cena in Cana per il refettorio		79
1608	Gratio Cossali Francesco Zugno Tomaso Sandrino		Monastero	Fu fatto dipingere il refettorio	scudi 250	79
1609	Tomaso [Bonal] pittore		Monastero	Dipintura della barberia	lire 19,16,1	80
1609			Monastero	Tavolone nella forestaria grande con tre assoni di noce	lire 36,18	80
1609			Monastero	Si fece fare il lavello del botteghino del refettorio	lire 16,1,10	80
1609			Monastero	Fu fatta dorare la cornice del quadro del refettorio, vi si consumarono 4 centinaia di fogli d'oro	lire 14,1 per l'oro lire 5,17 per l'indoratore	80
1609			Monastero	Si fa la colombaia. Modioni di pietra, scala, architrave con 4 portelle a cordone, quattro banchette per le finestre tutto in pietra	lire 98,8 per le opere in pietra	79
1609	Francesco pittore in Brescia		Monastero	Dipinge le cornici e sovrapporti negli camerini sotto il Marinetto, e l'altro camerino	lire 36,18	79

ANNO	AUTORE	COMMITTENTE	LUOGO	OPERA	SPESA	CARTA
1609			Monastero	Canali all'intorno ai lavatoi che gettano acqua	lire 102,18	79
1609 ca	Francesco pittore in Brescia		Monastero	Dipinge la colombaia	lire 74	79
1610			Monastero	Fatti i gradini della scala del granato e altro	lire 358,6	81
1610			Monastero	Fatte 14 spine per il lavatoio	lire 28,14	81
1610	Stefano Viviano pittore in Brescia		Monastero	Dipinge la Pietà sopra la porta della forestaria nel chiostro di mezzodi, e l'arme di Mont'Uliveto su la prima porta della medema		79
1611	Maestro Pietro Manente abitante in Brescia	don Girolamo Re abate	Chiesa	Fatta la cassa dell'organo	lire 1015	81
1611	Tonio Mesarini [sic]	don Girolamo Re abate	Chiesa	Fatto l'organo di nove registri	scudi 300 che sono lire 2100	81
1611	Francesco Zugno		Monastero	Quadrettini sopra gli lavamani del refettorio, e gli campi attorno del lavamani	lire 130	80
1611			Monastero	Due lavamani di pietra di bottesino posti avanti la porta del refettorio	lire 490 e lire 4,13,8 per le boccapaglie	80
1611			Monastero	Fu dorato l'ornamento del quadro sopra la porta del refettorio, si consumarono fogli d'oro 375	lire 13,3,6	80

ANNO	AUTORE	COMMITTENTE	LUOGO	OPERA	SPESA	CARTA
1611 12 aprile	Maestri Taddeo e Giacomo da Como	don Pio Nasini abate	Monastero	Stanza contigua alla stalla	planet 75	79
1612	Tonio Mesarini [sic]	don Girolamo Re abate	Chiesa	Fatta la cantoria incontro l'organo	scudi 75	81
1612- 1613	Antonio Meiorino		Chiesa	Per avere accordato e ben regolato il detto organo	lire 244, 12	81
1613	Maestro Zugno		Chiesa	Per aver colorito la cassa dell'organo, messa ad oro di mordente la parte di dentro, fatto il padiglione attorno alla medema cassa dell'organo	lire 48	81
1613	Maestro Pietro Manente		Chiesa	Cassa degli manteci dell'organo	lire 21	81
1613	Maestro Mario indoratore		Chiesa	Indorato l'organo e la cantoria incontro l'organo	lire 700 per l'organo - lire 350 per la cantoria incontro l'organo	81
1617		don Pio Nassini abate	Monastero	Fatto il muro del brolo, quale è pertiche 146	soldi 40 la pertica; in tutto 292	82
1617		don Girolamo Re abate	Monastero	Fatto il muro della spaciaria, ossia orticino degli carciofi	lire 264,16; pietre pilastri e altro lire 574; ferriate lire 497,2	82
1618	Maestro Ognibene Gambarale		Monastero	Fatte le tavole di noce, suoi piedi intagliati, del refettorio	lire 1189,16	80
1619	Maestro Giovanni Giacomo d'Andrea ferraino in Brescia		Monastero	Ferrate e poggiosi alla facciata del dormitorio		82

ANNO	AUTORE	COMMITTENTE	LUOGO	OPERA	SPESA	CARTA
1619	Maestro Giovanni Girolamo Ferrari milanese abate in Brescia	don Girolamo Re abate	Monastero	Fare il cornicione nella facciata del dormitorio dalla parte del brolo, secondo il disegno datogli	lire 1400	82
1619			Monastero	Fatta la giacciera	lire 284,14	82
1627-1630	Giuseppe Montagni da Sarnico	don Pio Nassini abate	Monastero	Quaranta pilastrelli da essere posti al brolo con il suo portone della medema pietra	lire 14 cadauno	82
1644 29 luglio		don Girolamo Re abate don Giovanni Francesco Personelli don Domenico celleraio	Monastero	Fatte in sagrestia le pitture, le spalliere e banchi in noce		82
1648	Francesco e Nicolò fratelli Morelli campanari lorenesi abitanti in Lodi	don Valeriano Scaglia abate	Monastero	Rifusa la campana grossa di pesi 80	lire 137, 8	78
1673			Monastero	Fatta la campana mezzana		78
1690		don Pavolo Camillo Medici abate	Monastero	Pittura del Cameronone		78
1693		don Pavolo Camillo Medici	Chiesa	Fatta abbellire si statue di stucco e principale il coro		44
1695		don Pavolo Camillo Medici abate	Monastero	Fece fare la palazzina		82
1724		Marini abate	Chiesa	Apparato di fina seta chiamata pelo di Turino, ordinato in Genova con nobili e ricche trine d'oro	lire 14000	47

ANNO	AUTORE	COMMITTENTE	LUOGO	OPERA	SPESA	CARTA
1724		Scuola del Santissimo, monaci e donne	Chiesa Cappella del Santissimo	Riattata, ornata di pitture e rastrelli di ferro dorato	lire 1200	46-47
1724		don Agostino Zola	Chiesa Cappella di San Nicola	Una bellissima lampada d'argento		46
1724	Giacomo Lecchi Giuseppe Castellini di Monza Giovanni Battista Sasso milanese	don Clemente Rodenghi per la pittura della Cappella di San Pietro (100 filippi e una lampada d'argento)	Chiesa Cappelle	Pittura delle quattro cappelle	lire piccole bresciane 4400	46
1724	Giacomo Lecchi Giuseppe Castellini di Monza Giovanni Battista Sasso milanese		Chiesa Navata	Pittura della seconda navata	lire piccole bresciane 8030	46
1724	Giacomo Lecchi Giuseppe Castellini di Monza Giovanni Battista Sasso milanese		Chiesa Navata	Pittura dal presbiterio fino alla porta	lire piccole bresciane 7040	46
1724	Giacomo Lecchi Giuseppe Castellini di Monza Giovanni Battista Sasso milanese		Chiesa Presbiterio	Pittura del presbiterio	lire piccole bresciane 1980	46
1724	Giacomo Lecchi Giuseppe Castellini di Monza Giovanni Battista Sasso milanese		Chiesa Coro	Pittura del coro	lire piccole bresciane 3750	46

ANNO	AUTORE	COMMITTENTE	LUOGO	OPERA	SPESA	CARTA
1724		don Giovanni Pavolo Mangili	Chiesa Cappella del Rosario	Lampada d'argento		46
1724		don Agostino Zola	Chiesa Cappella del Rosario	Cornice di marmo di Verona al quadro		46
1724		don Valeriano Pedrocca abate titolare	Chiesa Cappella del Rosario	Tabernacolo di marmo lavorato con tutto gusto a rimesso, con sportello intagliato e dorato con due gradini e cartelloni parimenti a rimesso.		45

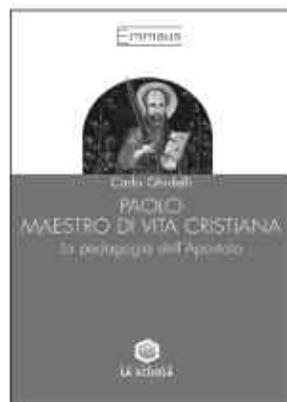
INDICE DEGLI ARTISTI E ARTIGIANI ATTIVI NELL'ABBZIA DI SAN NICOLÒ DI RODENGO SECONDO IL LIBRO DELL'ABATE CAMASSEI						
AUTORE	OPERA	ANNO	CC	PP		
Pietro d'Adro, <i>lapicida</i>	Contorni alle finestre degli monaci	1560	76	81		
Giovanni Giacomo d'Andrea, <i>fabbro</i>	Ferrate e poggiosi alla facciata del dormitorio	1619	82	88		
Francesco Antico da Lorena, <i>fonditore di campane</i>	Campana grossa	1574	78	83		
Ognibene e Bernardino Barni, <i>falegnami</i>	Sedie e spalliere del refettorio	1608	80	85		
Battista da Bornato, <i>lapicida</i>	Finestrone in mezzo al dormitorio	1558	76	81		
Tomaso Bona, <i>pittore</i>	Barberia	1609	80	86		
Bonifacio, <i>lapicida</i>	Chiostro grande detto da mezzodi	1478	73-74	78		
Giuseppe Castellini, <i>pittore</i>	Quadrature della chiesa	1724	45-48	49-52		
Gabriele Comini da Bottesino, <i>lapicida</i>	Porta in pietra del capitolo	1567	78	83		
Grazio Cossali, <i>pittore</i>	Quadro delle <i>Nozze di Cana</i> nel refettorio Affreschi del refettorio	1608 1608	79 79	85 85		
G. Girolamo Ferrari, <i>muratore</i>	Cornicione nella facciata del dormitorio dalla parte del brolo	1619	82	88		
Vincenzo Foppa, <i>pittore</i>	Volto della tribuna dell'altare maggiore	1492	44	48-49		
Lattanzio Gamba, <i>pittore</i>	Andito del refettorio e scala che conduce in dormitorio	1561	77	82		
Ognibene Gambarale, <i>falegname</i>	Tavole di noce del refettorio	1618	80	85		
Giacomo Lecchi, <i>pittore</i>	Quadrature della chiesa	1724	46	49-52		
Pietro Manenti, <i>intagliatore</i>	Cassa dell'organo Cassa dei mantici dell'organo	1611 1613	81 81	87 87		
Mariano e Giacomo, <i>muratore</i>	Stanze dell'infermeria, oggi detta foresteria	1504	74	78-79		

AUTORE	OPERA	ANNO	CC	PP
Mario, <i>doratore</i>	Doratura dell'Organo e controcantoria	1613	81	87
Tomio Meiarini, <i>organaro</i>	Organo di nove registri Controcantoria Accordatura dell'organo	1611 1612 1612-1613	81 81 81	86-87 87 87
Ambrogio da Milano, <i>miniature</i>	Miniature per i libri corali	1485 III	49	54
Giuseppe Montagni da Sarnico, <i>lapicida</i>	Quaranta pilastrelli per il brolo con il portone della stessa pietra	1627-1630	82	88
Francesco e Nicolò Morelli, <i>campanari</i>	Rifusione della campana grossa	1648	78	83
Francesco Oselli mantovano, <i>stuccatore</i>	Stucchi dell'andito del refettorio	1560 3 XI	76	81
Cristofano Rocchi milanese, <i>intagliatore</i>	Fattura del coro	1480 28 III	48	53
Battista Rodi e Taddeo Orsolino, <i>muratori</i>	Costruzione del refettorio	1607	79	85
Benedetto Rodi (Rota), <i>muratore</i>	Distruzione delle vecchie strutture e ricostruzione della cucina	1546	74	79
Benedetto e Giacomo Rodi (Rota), <i>muratori</i>	Parte di loggia sopra il chiostro del refettorio Dormitorio, scala avanti il refettorio, andito e camerone del fuoco	1548 1559	75-76 76	80-81 81
Benedetto, Giacomo e Andrea Rodi (Rota), <i>muratori</i>	Primo lato del chiostro della chiesa Tre lati del chiostro della chiesa Tre crociere del dormitorio Campanile	1564 1565-1598	77 77-78	82 82-83
Tomaso Sandrini, <i>pittore</i>	Affreschi del refettorio	1608	79	85
Giovanni Battista Sassi, <i>pittore</i>	Affreschi della chiesa	1624	46	49-52
Lorenzo Tomasini da Monte Rotondo, <i>lapicida</i>	Parti in pietra di due lati del chiostro della chiesa Parti in pietra di due lati del chiostro della chiesa Pietre delle sepolture del capitolo	1564 1565? 1565?	77 78 78	82 83 83

AUTORE	OPERA	ANNO	CC	PP
Taddeo Ursolino, <i>muratore</i>	Latrine Copertura della loggia del Martinetto Pozzo della cucina	1605 1606 1608	79 79 80	84 84-85 86
Taddeo e Giacomo (Ursolino?) da Como, <i>muratore</i>	Stanza contigua alla stalla	1611 12 IV	79	84
Stefano Viviani, <i>pittore</i>	<i>Pietà</i> sopra la porta della foresteria e stemma di Monte Oliveto sulla prima porta della foresteria	1610	79	84
Antonio di Vulzani da Rodengo, <i>lapicida</i>	Un lavandino in pietra	1550-1553	76	81
Stefano (Zambelli?) <i>pittore</i>	Pitture della prima stanza, oggi detta foresteria	1505 23 IV	74	79
Francesco Zugno, <i>pittore</i>	Camerone del fuoco e Camerino Loggia del Martinetto Quadro del <i>Banchetto di Assuero</i> nel refettorio Affreschi del refettorio Cornici e sovrapporte nelle stanze sotto il Martinetto, e altra stanza Colombaia Quadretti sopra il lavamano del refettorio Pittura della cassa dell'organo	1604 1606 1608 1608 1609 1609 ca 1611 1613	78 79 79 79 79 79 80 81	83-84 84-85 85 85 84 84 86 87
Camillo Zurla, <i>lapicida</i>	Otto usci di pietra berettina di Sarnico	1560	76-77	82

VETRINA DELLE NOVITÀ

LA SCUOLA



Carlo Ghidinelli

Paolo maestro di vita cristiana

La pedagogia dell'Apostolo

2447 - pp. 112, € 10,50

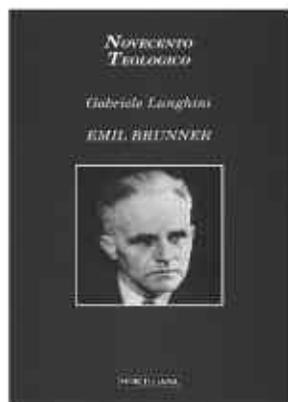
L'autore, noto biblista e pastore, analizzando le pagine autobiografiche delle lettere di Paolo, offre anzitutto un ritratto dell'Apostolo.

Poi cerca di entrare nel suo metodo pedagogico mettendo a fuoco tre temi: imparare Cristo, guadagnare Cristo e imitare Cristo.

Infine, in riferimento ai contatti dell'Apostolo con le comunità di Atene, di Corinto e della Galazia, egli ci presenta quelli che chiama gli "insuccessi educativi di Paolo".



MORCELLIANA



Gabriele Lunghini

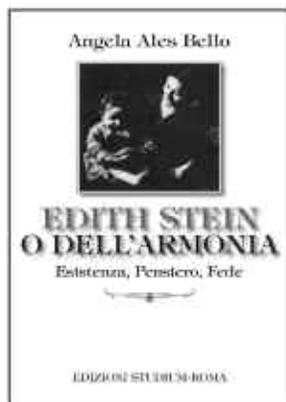
Emil Brunner

22321 - pp. 192, € 15,00

Un volume che ripercorre i tratti salienti dell'itinerario teologico dello svizzero Emil Brunner (1880-1966). Egli, con la sua volontà di parlare di Dio all'uomo contemporaneo e quindi di attualizzare la rivelazione nel momento storico contingente, influenzò i passaggi cruciali della teologia protestante del '900, caratterizzandosi spesso come provocatorio rispetto al pensiero tradizionale, più legato all'aspetto dogmatico.

MORCELLIANA

STUDIUM



Angela Ales Bello

Edith Stein dell'armonia

Esistenza, Pensiero, Fede

24062 - pp. 294, € 25,00

"Cose" che sembrano fra loro opposte (corpo e anima, maschile e femminile, individuo e comunità) sono armonizzate da Edith Stein nella concretezza della sua esistenza e nella sua indagine teorica, perché ella ha scoperto che al fondo di tutto c'è un'unica verità. Il libro ripercorre la vita e gli scritti della Stein e mostra questo itinerario di pensiero, documentato nei brani antologici.



Gruppo Editoriale LA SCUOLA - MORCELLIANA - STUDIUM

Ordini a Editrice La Scuola - Brescia - Via L. Cadorna, 11 - Tel. 030 2993.212 - Fax 030 2993317

sito internet: www.lascuola.it

TOMMASO CASANOVA
DOCENTE DI LETTERE, RICERCATORE DI STORIA LOCALE

Nicolò Alberghino da Lavena architetto a Quinzano

*Precisazioni documentarie sul costruttore
delle torri di San Rocco (1603) e di San Faustino (1607)*

Da qualunque direzione si arrivi a Quinzano, specie nei limpidi giorni d'inverno, quando la vegetazione diradata consente alla vista di spaziare più liberamente, il profilo del paese (a parte lo sgraziato acquedotto, profano 'santo graal' del boom economico anni '60, conficcato proprio in cuore al centro storico) si caratterizza e si qualifica per la presenza di cinque campanili. Cinque edifici così differenti tra loro, così individualizzati dalle dimensioni, dalle forme, dal modo di offrirsi all'osservatore, quasi fossero dotati ognuno di una singolare personalità, oltre che di una storia e di una vita propria, sono distribuiti in un ordine – per così dire – gerarchico nelle zone storiche del paese, marcando con la loro presenza i centri di gravitazione della vita collettiva di età ormai del tutto estinte.

All'estremo nord-est del paese, un tempo e ancora fino a non molti anni or sono interamente fuori dal reticolo urbano, lo snello campanile della Pieve, attribuito al 1716¹, col suo tetto piano cinto da una bianca balaustra barocca, incrociava lo sguardo di chi entrava in Quinzano giungendo dalla strada di Brescia². Dalla parte opposta dell'abitato antico, a occidente del Castello, nel quartiere del borgo di Borgo, è tornato di recente (1998) a battere le ore col suo asburgico orologio il campanile di San Giuseppe, innalzato una prima volta nel 1576³, poi abbat-

¹ Cfr. A. LOCATELLI, *Le chiese di Quinzano*, «La Pieve», a. X, nr. 12 (1981), p. 5.

² Oggi purtroppo non lo si vede più, completamente occultato dagli alti capannoni della zona artigianale e industriale.

³ Cfr. A. PIZZONI, *Historia di Quinzano Castello Del Territorio di Brescia. Di Agostino Pizzoni*, Brescia 1640, p. 31; rist. anast. in *Di Agostino Pizzoni Historia di Quinzano Castello del Territorio di Brescia*, a cura di T. Casanova, Quinzano 1994 (I Quaderni del Castello, 3).

tuto e rifatto nelle forme attuali nel 1830⁴. Fuori dalla vista di chi non gli sia proprio da presso è invece il campaniletto della Disciplina, che una iscrizione in cotto attribuisce al voto del priore Giacomo Antonio Piozzi e data al primo giugno 1712⁵. E poi ci sono l'elegante campanile di San Rocco, al centro del borgo di Mercato, senza dubbio il più bel manufatto architettonico del paese; e infine l'insolita statura, la mole squadrata e poderosa della torre di San Faustino, che con le sue spalle larghe non teme rivali per un ampio raggio nella Bassa.

Istantanee dal passato

Questa linea dell'orizzonte antropico (*skyline*, dicono oggi) doveva aver colpito anche nei secoli addietro l'occhio dei più sensibili osservatori, poiché ritorna delineata, con cura si direbbe quasi fotografica, in alcuni dipinti locali del Cinque e del Seicento⁶.

L'immagine più ingenuamente dettagliata e fedele di Quinzano prima dello smodato sviluppo d'età contemporanea ce la offre l'anonimo *ex voto* comunale di santa Caterina d'Alessandria, oggi conservato nella chiesa di San Giuseppe (sulla parete destra della cappella della Natività)⁷. È una tetta non grande (cm 109 x 60), sviluppata in orizzontale, priva purtroppo di iscrizioni d'alcun genere, in cui si narra un episodio forse bellico, miracolosamente incruento: una lunga schiera in quattro file ordinate di uomini in divisa, conclusa da alcuni cavalieri, proveniente da nord-ovest (lungo la strada *Francesca*, da Gabiano-Borgo San Giacomo), si incontra, proprio di fronte alla santella della *Mórt*, all'incrocio dell'antica contrada di *Santa Maria* barricata da un cancello, con una vasta delegazione di notabili quinzanesi, e quindi se ne allontana deviando verso ovest, senza

⁴ Cfr. *La chiesa di S. Giuseppe a Quinzano d'Oglio*, a cura di B. Messali, Supplemento a «La Pieve», a. XXVII, nr. 5 (1998), p. 4.

⁵ «MDCCXII | DIE · I · IVN(ii) · | IACOB¹ AN(tonii) | PIOZZI P(rio)^{·RIS} V(oto) · D(icatum)».

⁶ Sono nel 1994 oggetto di una mostra fotografica del GAFO-Quinzano: *Ritratti di una terra. Paesaggi di Quinzano tra XV e XVIII secolo*, a cura di I. Gnocchi e T. Casanova, dattiloscritto inedito.

⁷ Il dipinto è stato pubblicato più volte (sia in b/n che a colori): cfr. ad es. *La chiesa di S. Giuseppe a Quinzano d'Oglio*, p. 27.

forzare l'ingresso del paese. Lo stemma comunale dipinto nell'angolo in basso a destra rivela che si tratta di un dono del Comune; la presenza di santa Caterina d'Alessandria, piuttosto rara nell'iconografia sacra quinzanese, allude forse al fatto che l'episodio si svolse il giorno della sua ricorrenza, il 25 novembre, verso sera, come indicherebbe la luna che sorge all'estrema sinistra. Il paese vi è rappresentato con sguardo *naïf* eppure molto preciso, in una prospettiva a volo d'uccello, come ripresa da un luogo sopraelevato poco fuori a occidente dell'abitato, probabilmente un campanile del Convento di Santa Maria delle Grazie, il cenobio francescano che sorgeva appunto a mille passi dal Castello in fondo alla contrada di *Santa Maria*. Il dettaglio topografico è straordinario: vi si individuano con chiarezza la contrada stessa (oggi via Santa Maria) in primo piano, a partire dalla santella della *Mórt* vista da dietro; e poi a sinistra la contrada del *Belvidì* (via Belvedere e via Sandrini), e più lontana quella *della Motella* (via Beata Stefana e via Montagna); al centro dell'immagine in lontananza, oltre la chiesa di San Rocco verso l'orizzonte, la contrada di *Nemarià* (via Almaria); sull'estrema destra il borgo di Borgo (il quartiere occidentale) con al centro la chiesa di San Giuseppe.

Poiché il nostro specifico interesse si appunta qui sui campanili, rileveremo che nel dipinto se ne individuano quattro: sulla destra, accanto alla chiesa di San Giuseppe vista dal suo lato a sera, una torre alta e sottile, suddivisa verticalmente in sette ordini più la cella campanaria a bifore, con una specie di contrafforte o lesena che la attraversa per tutta l'altezza. È una costruzione ben diversa da quella che oggi affianca la medesima chiesa, ma si è già detto che l'odierna è opera del XIX secolo, mentre l'immagine dell'*ex voto* rappresenta certamente la torre di cui il Pizzoni fa risalire la realizzazione al 1576⁸.

Spostando lo sguardo verso sinistra, si incontra poi nel piccolo dipinto la chiesetta della disciplina vista di sguincio, col suo minuscolo campanile, che all'apparenza sembra già così come lo si vede ai giorni nostri: stante il fatto che la datazione indicata nella formella ne fisserebbe la costruzione al 1712⁹, ciò potrebbe costituire un termine *a quo* per la

⁸ Cfr. nota 3.

⁹ Cfr. nota 5. In realtà non sappiamo se prima di quella data esistesse un altro campanile, proprio come non sappiamo bene se nel 1712 esso sia stato eretto dal nulla, oppure magari soltanto restaurato.

realizzazione dell'*ex voto*. Immediatamente adiacente, nel quadretto come nella realtà, si eleva il grande campanile di San Faustino, che (con le debite proporzioni) appare esattamente nella forma che è pervenuta fino a noi, ossia un alto corpo liscio terminante con la cella campanaria, e perfino un accenno di quadrante d'orologio, sormontato da una balaustra a pinnacoli angolari, un tiburio poligonale, e infine una cuspidi, coronata da sfera, banderuola segnamento e croce. Due parole merita l'edificio della chiesa sottostante, che presenta una facciata liscia e priva di decorazioni, cinque campate longitudinali (marcate nel dipinto dai contrafforti sulla parete sud del corpo centrale), ed entrambe le navate laterali, che la documentazione studiata fino a oggi dimostra realizzate rispettivamente nel 1669 a sud e nel 1671 a nord¹⁰: si tratta quindi della chiesa come appariva prima del suo ultimo ampliamento settecentesco, allorché la fronte fu avanzata di una intera campata e ricevette le sue ricche decorazioni architettoniche e scultoree¹¹.

Spostandosi ancora verso sinistra nel dipinto votivo, si scopre emergere dal tappeto di tetti rossi del borgo di Mercato (il quartiere settentrionale) il timpano coi pinnacoli della facciata di San Rocco, e il suo campanile, di cui sono visibili quattro ordini della decorazione e la cella delle campane. Infine, isolate quasi nella campagna, a nord-est delle ultime case dell'abitato, le due chiese del cimitero: a destra la pieve di Santa Maria Nascete (l'antica matrice di Quinzano e del circondario) e a sinistra il santuarietto della Madonna del Patrocinio. Ciò che interessa in questo punto è l'assenza nell'immagine della torre che esiste oggi, e la presenza in sua vece di un modesto campaniletto a vela che si appoggia allo spigolo sinistro sulla facciata della chiesa principale (testimoniato del resto ancor oggi da tracce architettoniche all'interno dell'edificio): questo è altresì un preciso termine *ad quem* per la datazione dell'*ex voto*, se è vero che la torre della pieve fu innalzata nel 1716¹².

¹⁰ Cfr. T. CASANOVA, *Don Giovanni Capello (1629-1712), arciprete di Quinzano per 54 anni, e il quadro di S. Francesco Saverio. Le grandi opere di un parroco saggio*, «L'Araldo Nuovo di Quinzano», a. V, nr. 40 (marzo 1997), pp. 9-10.

¹¹ Cfr. *La chiesa parrocchiale dei Santi Faustino e Giovita. Quinzano d'Oglio*, a cura di B. Messali, s.l. [Bagnolo Mella] 2000, pp. 17, 21.

¹² Cfr. nota 1. In realtà, non sappiamo a quale operazione militare particolare alluda l'*ex voto*, che – come si è visto – dovrebbe essere stato dipinto tra il 1712 e il 1716. Non è

Una veduta forse più nota, perlomeno ai quinzanesi, del castello di Quinzano e delle sue immediate adiacenze, è contenuta sullo sfondo di un altro *ex voto*, questa volta ben più grande e impegnativo, realizzato per volontà anche qui del Comune a seguito della peste del 1630, e che divenne la pala dell'altare civico di Sant'Anna nella chiesa parrocchiale di San Faustino¹³. Lavoro di Gian Giacomo Pasino detto l'Usignolo da Soresina¹⁴, assai operoso in Quinzano negli anni a cavallo del 1620, raffigura sant'Anna (a destra) e la beata Stefana Quinzani (a sinistra) che offrono alla Madonna col Bambino in gloria tra gli angeli l'abitato del paese, rappresentato in basso tra le due sante nei suoi tratti topografici salienti. Lo stemma civico e l'iscrizione alla base del dipinto¹⁵ ricordano l'occasione dell'opera, ossia il voto del Comune di Quinzano in occasione della peste, che fu almeno in parte risparmiata per intercessione delle due sante.

Semplice ma efficace la riproduzione appena idealizzata del nucleo centrale di Quinzano visto da nord-est (ritratto dalla zona della pieve, forse dal tetto della chiesa, non esistendo ancora all'epoca – come si è detto – il campanile). Estremamente fedele è la ricostruzione della topografia, a partire dal ponte di *Passaguado* sul vaso grande della Savarona, che scorre diagonalmente alla figura: il secondo edificio da destra è un mulino tra le Savarone Vecchia e Nuova; a sinistra alcune case tra le due rogge e il retro della contrada del *Rezèt* (via Razzetto). Sotto la mano sinistra della beata Stefana si eleva la collina del Castello, priva ormai di mura e fortificazioni: se ne distingue con chiarezza la porta settentrionale (*Porta di Mercato*) con la sua rampa d'accesso sorretta da

escluso, comunque, che la veduta di Quinzano in esso contenuta possa essere stata realizzata a distanza di qualche tempo dai fatti cui doveva riferirsi.

¹³ Anche questo dipinto è stato più volte pubblicato (cfr. ad es. *Di Agostino Pizzoni Historia di Quinzano*, p. 103 e dettaglio in copertina; *La chiesa parrocchiale dei Santi Faustino e Giovita*, pp. 56-57).

¹⁴ Cfr. T. CASANOVA, *Le immagini e il culto di S. Maria Maddalena e di S. Anna a Quinzano nei secoli XVI-XVII. Le sante di luglio e l'altare del Comune*, «L'Araldo Nuovo di Quinzano», a. V, nr. 44 (luglio 1997), pp. 9-10, anche per le informazioni seguenti e la relativa bibliografia.

¹⁵ «VOTVM CO(mun)ITATIS | QVINTIANI | CAVSA PESTIS | ANNO 1630 DIE 24 | LVLY. | GRATIA OBTENTA | EST». La data del 24 luglio 1630 rappresenta il giorno in cui fu deliberata dall'amministrazione civica l'erezione dell'altare, non quello in cui cessò la pestilenza.

spallette in muratura. Sulla sinistra una macchia di fogliame indica la presenza del *Terraglio* orientale della fossa.

Per quanto concerne i campanili di nostro interesse, sulla destra dell'abitato verso l'orizzonte, all'estremo della sua contrada di cui si notano alcune case in scorcio, si staglia sopra il cielo rosseggiante della sera la sagoma in controluce della torre di San Giuseppe, di cui però non appaiono dettagli descrivibili. Al centro dell'immagine svetta nitida la mole chiara della torre di San Faustino, con la scarpa leggermente inclinata alla base, l'alto fusto liscio, cella, balaustra, tiburio e cuspidi con le relative decorazioni in sommità, tutto conforme alla foggia che si è conservata. L'abside poligonale della chiesa si mostra nella sua altezza anche sul lato destro (il fronte nord), rivelando che non esisteva ancora a quel tempo la sacrestia (edificata infatti nel 1682), mentre lungo tutto il fianco settentrionale dell'edificio scorre una specie di sottile corridoio coperto, che non può essere ancora l'odierna navata laterale, realizzata soltanto nel 1671¹⁶.

Quasi certamente derivata dalla pala di Sant'Anna tanto nel soggetto quanto nell'impostazione iconografica, è un'altra immagine sacra in cui compare l'attuale torre di San Faustino: si trova sulla parete di fondo della santella commemorativa dei 'Morti Abbandonati', appena ai margini dell'abitato nella zona sud-ovest. L'affresco è coevo alla realizzazione dell'edificio, risalente al 1699 come mostrano due iscrizioni in cotto murate nello stipite destro dell'arcosoglio interno, e rimanda anch'esso, sia pure a distanza di tempo, alla peste del 1630. Vi è rappresentata la Madonna col Bambino e ai suoi piedi i santi Anna e Antonio di Padova¹⁷; tra le figure dei due santi inginocchiati si estende una riproduzione del paese di Quinzano, da cui emergono un paio di campanili: quello di San Faustino con la facciata della chiesa, e un altro, forse della pieve. La figura dell'abitato però, a differenza dei due dipinti che abbiamo descritto sopra, è generica e abbozzata; la facciata di San Faustino e il suo campanile, in primo piano, sono al contrario assai minuta-

¹⁶ Cfr. CASANOVA, *Don Giovanni Capello*. Planimetrie storiche in *La chiesa parrocchiale dei Santi Faustino e Giovita*, pp. 17, 21.

¹⁷ Cfr. T. CASANOVA, 'Terra & Civiltà': una associazione di studi storici che si occupa di Quinzano, Verolanuova e Verolavecchia. *Nuove prospettive per la storia locale*, «L'Araldo Nuovo di Quinzano», a. IV, nr. 35 (ottobre 1996), pp. 7-8.

mente descritti, quasi ricopiati da una cartolina moderna: è probabile che siano stati abbondantemente ritoccati da un pittore locale dopo i restauri della chiesa nel 1896 (o addirittura quelli del 1960).

Un'ultima iconografia, di estremo interesse per la nostra trattazione, è un po' più complessa da definire e da descrivere: si tratta di due immagini del castello di Quinzano appartenenti a un piccolo ciclo di affreschi del '500 riemersi nel 1971, durante lavori di ristrutturazione in un edificio privato del paese (casa Cavalli) in via Marconi. Scrostando la scialbatura dalle pareti di una vecchia sala, sono riemerse decorazioni a fresco consistenti in un lungo tralcio di vite che, in corrispondenza di ognuna delle quattro pareti, si attorcigliava in altrettanti medaglioni larghi un'ottantina di centimetri, contenenti rispettivamente tre episodi biblici e un paesaggio realistico¹⁸.

La scena forse più accurata e di più agevole lettura, ricca di personaggi su uno sfondo naturale, rappresenta l'episodio di Mosè che eleva il serpente di bronzo su un palo per guarire la pestilenza tra il suo popolo¹⁹. Una seconda immagine di più ardua interpretazione raffigura, sullo sfondo di mura generiche e fuori proporzione, un personaggio in piedi in vesti sacerdotali che benedice un altro personaggio inginocchiato in abito dimesso (forse Samuele che unge il re Davide²⁰). Il terzo tondo raffigura un vecchio barbuto, assiso davanti alla porta di una città fortificata, immerso nella lettura di un libro di cui scorre le righe col dito; di fronte a lui una donna in piedi, velata di bianco e vestita di un lungo saio nero marcato da una croce bianca decussata, che porta una specie di gerla sulle spalle. Se quanto resta visibile della scritta che sovrasta i due personaggi: «RE. XVII.», può essere interpretato come "<III> RE(gum). XVII.", allora potrebbe trattarsi del profeta Elia che incontra la

¹⁸ I tondi sono stati tutti e quattro pubblicati per la prima volta in T. CASANOVA, *Frammenti di una terra. Il paese di Quinzano intorno al 1540 negli appunti di Pandolfo Nassino e nella relazione di Annibale Grisonio*, Quinzano-Bordolano 1993, p. 35 (figg. 1-2) e p. 39 (figg. 3-4).

¹⁹ Cfr. *Num.* 21, 4-9. Pare che, in occasione dell'asportazione dalla sua sede originaria, il dipinto sia stato abbondantemente rimaneggiato nella parte destra, quasi del tutto illeggibile al momento della scoperta.

²⁰ Cfr. *1 Reg.* 16, 11-13 (*Vulg.*).

vedova di *Sarephta*²¹, la quale, pur nella sua estrema indigenza, lo ospiterà e riceverà in cambio da lui i miracoli della farina e dell'olio inestinguibili, e la resurrezione del figlio. L'ultimo affresco è dedicato invece a una scena paesaggistica, in cui campeggia un borgo circondato da mura e spalti e dominato da un torrione circolare con al centro la porta di ingresso²².

A parte i primi due dipinti, che non contengono elementi topograficamente utili²³, il terzo e il quarto offrono due magnifiche istantanee del centro fortificato di Quinzano così come si doveva presentare agli occhi di chi viveva intorno alla metà del secolo XVI. In particolare il quarto tondo propone con estrema fedeltà la più celebre e bella immagine del Castello, dipinta con intento apertamente mimetico, pur nella sua popolaristica ingenuità²⁴. Nel mezzo troneggia il possente bastione circolare con la porta settentrionale d'ingresso dalla via di Brescia, la cosiddetta *Porta Mercati* (la stessa ritratta circa cent'anni dopo nella pala di Sant'Anna già descritta; oggi corrisponderebbe alla salita d'ingresso a via Cavour venendo da via Marconi). Ai lati del bastione le basse cortine delle fortificazioni lasciano intravedere alcuni edifici dell'abitato interno, tra cui spiccano due torri alte e sottili: a destra quella di San Faustino, accanto alla sua chiesa a ridosso degli spalti nord-occidentali, dove si nota una sorta di contrafforte piuttosto pronunciato in altezza e larghezza; a sinistra un'altra torre più modesta che, a rigore di prospettiva, doveva trovarsi sul lato opposto sud-orientale della fortezza. All'e-

²¹ Cfr. 3 Reg. 17, 8-16 (*Vulg.*).

²² I quattro tondi a fresco, molto consunti e con ampie alterazioni cromatiche e cadute di intonaco, furono subito strappati dalla parete che li ospitava. Oggi i primi tre sono conservati in una collezione privata, mentre del quarto, di cui fu fatta all'epoca una copia non fedelissima pure in affresco, l'originale è irreperibile, e ne sopravvive soltanto una sfocata *polaroid* scattata dal vivo all'atto della scoperta.

²³ Nel primo non compaiono edifici; la torre che figura nel secondo, di struttura angolata, non sembra rimandare ad architetture realistiche: si tratta dunque di un paesaggio di fantasia.

²⁴ È curioso rilevare che l'immagine del Castello è stata probabilmente riprodotta sulla parete proprio come doveva apparire al pittore che ne osseava il fronte settentrionale dalla finestra della sala in cui stava realizzando le decorazioni. Leggermente normalizzata e stilizzata, questa raffigurazione del Castello è stata adottata come logotipo dal GAFO (Gruppo Archeologico Fiume Oglio) - Quinzano.

stremità orientale delle mura (a sinistra) compare ben delineato un secondo bastione circolare più piccolo, in corrispondenza di quella che, allora come oggi, è la contrada del *Rezèt* (Razzetto).

Purtroppo è difficile ricavare altre informazioni più dettagliate da questo affresco, non avendo a disposizione se non l'unica scialba istantanea che ne fu scattata al momento della scoperta. In compenso il tondo che forse raffigura *Elia e la vedova*²⁵, a sua volta rappresenta, in una posizione più marginale dell'immagine ma non meno interessante, lo stesso borgo fortificato di Quinzano visto dalla porta occidentale, la *Porta Burgi* (più o meno dove oggi è l'angolo della piazza Garibaldi all'incrocio tra via Cavour, un tempo *contrata Castrì*, e l'imbocco di viale Chiesa), con gli stessi due campanili dell'altro affresco, invertiti ovviamente nella loro rispettiva posizione. Qui l'osservazione dell'affresco originale, se pur molto rovinato, consente di individuare alcuni dettagli in più: oltre al bastione della porta di Borgo parzialmente coperto dalla figura del vecchio profeta, sulla destra fra i due personaggi si intravede abbastanza bene un piccolo bastione circolare (che dovrebbe corrispondere topograficamente al limite sud-est dell'odierna piazza Garibaldi), dietro il quale entro le mura si erge la torretta sud-orientale di cui dicevamo, una costruzione non alta a sezione quadrangolare, con una monofora alla cella campanaria e una specie di antenna a modo di cuspidi sopra la copertura piana. Dalla mole della porta di Borgo, sul tetto verso sinistra, fa capolino la parte sommitale di una struttura che potrebbe essere semplicemente un comignolo. Ma il particolare per noi più interessante nel dipinto è la torre che si staglia a sinistra del bastione d'ingresso e domina lo spazio tra esso e il limite dell'immagine. È certamente il campanile di San Faustino, dal fusto alto e sottile, apparentemente di sezione cilindrica a desumere dall'ombreggiatura, dotato di una finestra ampia nella parte bassa, due piccole e rotonde nella zona superiore, e una bifora al livello della cella campanaria, sormontata da una specie di rastremazione pronunciata, e al di sopra uno slargo della struttura, forse un balcone; poi però la zona sommitale dell'edificio scompare occultata dai racemi della cornice.

²⁵ Questo dei quattro è il medaglione più pubblicato, ma incredibilmente quasi sempre a rovescio, con la destra a sinistra (cfr. ad es. *La chiesa parrocchiale dei Santi Faustino e Giovita*, p. 22).

I due 'ritratti' del Castello quinzanese ora descritti mostrano una singolare coerenza con la descrizione archeologica che ne fece il Pizzoni circa un secolo dopo, quando il luogo era ormai in piena decadenza, pur conservando agli occhi dello storico il fascino della sua antica potenza²⁶:

Quinzano hà il suo Castello, se ben hora non è con il suo solito splendore, ma per il sito, e sua dispositione dimostra, che fosse fortezza di molta consideratione ritrouandosi molti vestigij di ciò, come verso mezzo di doue era la sua rocca, nel qual luogo si vedono i fondamenti, in particolare d'vna torre, e perciò la contrada a derimpetto si chiama Toresella, così verso Tramontata si sono veduti grossi fondamenti d'vna torre detta Posterla [...] Si vedono [...] vna contrada detta Agata, appresso la quale vi è la campana vecchia, doue si potrebbe congetturare iui fusse la Chiesa di S. Agata, e che distrutta la Chiesa vi restasse il Campanile, ouero si dica campana vecchia.

Non è il caso di perdersi in interpretazioni, ma è suggestiva l'idea che la piccola torre quadrata sud-orientale degli affreschi possa identificarsi con quella *Toresella* di cui Pizzoni vedeva ormai soltanto le vestigia, ma che ha lasciato il suo nome alla frontale contrada del *Torezèl* (Torricello)²⁷, e che forse era connessa anche con la scomparsa chiesa di Sant'Agata e con la torre della Campana (o Campagna) Vecchia²⁸ cui lo storico oscuramente accenna²⁹.

La prima torre di San Faustino

In effetti, l'originaria torre di San Faustino che figura nei tondi Cavalli, come appare evidente dal confronto con le raffigurazioni di età poste-

²⁶ PIZZONI, *Historia di Quinzano*, pp. 9'-10'.

²⁷ Non sembra esserci altra traccia di questa costruzione nelle testimonianze documentarie.

²⁸ 'Campanavecchia' è tuttora il nome della via alberata sul lato sud-orientale esterno della antica fossa, adiacente alla zona del Torricello.

²⁹ Più ardua da collocare è invece quella torre della *Posterla*, di cui Pizzoni dice che «si sono veduti grossi fondamenti» verso *Tramontata*, ossia a tramontana, a nord; in un altro passo (p. 15) la colloca «appresso la casa della Comunità» e la dice abbattuta dal Calabria durante l'occupazione del 1483 (cfr. nota 39), ma questo non aiuta l'identificazione.

riore e soprattutto con la costruzione odierna, è piuttosto diversa, e costituisce la memoria di un edificio precedente, sostituito radicalmente da quello attuale.

Ma i due dipinti cinquecenteschi non sono l'unica memoria di quel manufatto architettonico: ne possediamo una sintetica descrizione e qualche informazione storica anche dalle cronache del nobile bresciano Pandolfo Nassino, che fu vicario in Quinzano³⁰ un paio di volte nel 1536 e nel 1540³¹. In una pagina dedicata alla chiesa dei Santi Faustino e Giovita in castello, tra le altre sparse informazioni a proposito delle iscrizioni murate sulle varie pareti, scrive³²:

sula torre de ditta Giesia *soprascritta* sono li *Infrascritti* litere *Videlicet*
hoc opus fecit *facere comune* quinciani 1464.

Anzitutto, dunque, la torre di San Faustino apparteneva al Comune locale, come pure la chiesa stessa, che era a quell'epoca già impiegata am-

³⁰ Quinzano, comune di antica origine, che contava nel 1540 circa 4000 abitanti, era capoluogo di quadra, e costituiva da principio la sede di un *vicariato minore*, ma prima della metà del secolo XVI lo si trova elevato al rango di *vicariato maggiore*: *vicario* era dunque il funzionario che vi risiedeva per conto del governo. Cfr. *Frammenti di una terra*, p. 19; T. CASANOVA, *Il campanile è simbolo di una comunità e della sua storia: a Quinzano il più antico di cui si ha notizia fu eretto nel 1464. La vecchia torre di S. Faustino*, «L'Araldo Nuovo di Quinzano», a. VI, nr. 49 (gennaio 1998), pp. 7-8.

³¹ Cfr. *Frammenti di una terra*, pp. 17-21. Di Pandolfo Nassino (1486-1544 ca.) esponente della modesta nobiltà bresciana a cavallo fra XV e XVI secolo, non si conosce molto, se non la formazione classica e l'interesse acceso per l'arte militare; ma ciò che di lui ha lasciato il segno più vistoso fu la sua passione nel redigere, con minuta e attenta curiosità, le sue impressioni sui personaggi e sui fatti del suo tempo, talora con una vena di mal celato pregiudizio, quando non con autentico gusto del pettegolezzo mondano. Ne costruì giorno per giorno una raccolta di notevoli dimensioni, montata come un collage di piccoli e grandi frammenti, che delineano la vita di una società vivace ed estroversa, ma insieme cinica e violenta, soprattutto nell'immagine che di essa coglieva lo spirito bizzarro e smaliziato dell'osservatore dalla sua posizione di relativa sicurezza e prestigio. Dopo essere stato segretario di Camillo Martinengo da Barco fino al 1524, compì una discreta carriera di pubblico funzionario, esercitando il vicariato a Ghedi (1526), Gavardo (1527-1528), Montichiari e Villachiara (1530), Gottolengo (1533-1534), e infine a Quinzano, esperienze tutte che lasciarono tracce consistenti nel corposo volume delle sue cronache.

³² P. NASSINO, *Registro di molte cose seguite Scritte da D(omin)o. Pandolfo Nassino nob(ile). di Bressa*, Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, manoscritto C.I.15, p. 678 (cfr. P. GUERRINI,

pianamente per le celebrazioni parrocchiali del paese, vista la posizione scomoda e pericolosa della antica pieve fuori dalle mura difensive, mentre il cospicuo chiericato di San Faustino era goduto di fatto in comenda da membri della famiglia Duranti di Brescia³³.

Che la torre della chiesa del castello fosse di pertinenza civica non stupisce per niente, soprattutto se si tien conto che, in effetti, prima di essere quell'edificio decorativo e fundamentalmente inutile che appare ai nostri occhi di moderni disinibiti, il campanile era uno strumento indispensabile per la vita comunitaria nei secoli passati. E ciò non tanto per l'utilità di segnare sistematicamente le ore, in un mondo in cui le attività si regolavano meglio sui tempi elastici della luce diurna; e forse nemmeno per l'usanza diffusa di richiamare la gente alle funzioni religiose, che soprattutto nei giorni festivi si susseguivano in continuazione per tutta la giornata. A rendere indispensabile che ogni paese si dotasse di un campanile pubblico abbastanza alto era, sul piano difensivo, la necessità di un controllo assiduo del territorio comunale di giorno e di notte, non soltanto nell'imminenza di invasioni ostili, ma anche per la frequenza in ogni tempo di azioni di furto e brigantaggio, o per incendi e simili accidenti. Sul fronte dell'economia agricola, poi, il rintocco delle campane diffuso in tutto il territorio del Comune consentiva di organizzare in maniera agevole e precisa la distribuzione delle acque per irrigare le campagne, in un'età in cui le *ore d'acqua* rappresentavano uno dei beni più preziosi di cui la nostra gente disponesse, nonché di avvisare prontamente i lavoratori nei campi dell'arrivo del maltempo.

Quanto poi alla data di edificazione della torre testimoniata dall'iscrizione letta dal Nassino, è assai improbabile che si trattasse del primo edificio in assoluto con quella funzione, ma in assenza di documenti dobbiamo limitarci alla pura ipotesi.

È lo stesso Nassino, invece, a offrirci altri particolari sulle ristrutturazioni che la torre del 1464 dovette subire nei decenni a lui precedenti, raccogliendo le informazioni dalla viva voce dei testimoni, oltre che –

Le chiese di Quinzano d'Oglio in alcune note del cronista Pandolfo Nassino, «Memorie storiche della diocesi di Brescia», a. XXVII (1960), p. 6; rist. anast. Brescia s.d.; Frammenti di una terra, p. 48).

³³ Cfr. *Frammenti di una terra*, pp. 106-109.

come abbiamo visto – dalle iscrizioni sparse sui monumenti. Scriveva infatti il cronista nella stessa pagina³⁴:

la torre de ditta giesia fo leuata ouero fatta alzar da li balchoni che sono quasi in mezo fin doue ,e, [= è] al presente del anno 1483 per Comandamento fatto da parte del duca de Calabria quale era alloggiato in ditta terra de Quinzano Et li stete alloggiato Giorni cinquantaquattro, cum Tutto lo suo Campo nel qual erano assaissimi Signori et in ditto tempo fo fatto ditta tore alta come al presente se po uedere - li marengoni se chiamaua maistro Domanec di uidali Et maistro Antonio beuelaqua Et maistro Iacomì ueza Zambello di tagagni de Quinzano alo alzare de ditta torre³⁵.

Dunque, la torre nel 1483 fu sopraelevata «da li balchoni che sono quasi in mezo fin dove, è, al presente»: e con questo si ha una conferma documentaria di ciò che avevamo già intuito attraverso l'analisi iconografica, ossia che quello visto dal Nassino non è il campanile a noi noto, il quale non ha balconi nel mezzo dell'altezza. Se, del resto, si osserva con attenzione la riproduzione offerta dai due tondi Cavalli in cui è raffigurata, si può notare, pur con qualche fatica, che la torre di San Faustino sembra costituita da un fusto cilindrico che termina a circa due terzi dell'altezza con una specie di corona leggermente aggettante, che potrebbe essere interpretata come quel *balchone* descritto dal cronista; al di sopra, poi, il restante dell'altezza appare costituito da un secondo cilindro poco più stretto del precedente, che termina allo stesso modo, e quindi da un terzo fusto ulteriormente più sottile, anch'esso coronato da qualcosa di simile a una balconata, sormontata infine da una specie di guglia o antenna conica alla sommità. Sarebbe questa porzione terminale – se interpretiamo correttamente l'immagine sbiadita – che corrisponde alla sopraelevazione ordinata dal Duca di Calabria³⁶ durante l'occupazione del

³⁴ NASSINO, *Registro*, p. 678 (cfr. GUERRINI, *Le chiese di Quinzano d'Oglio*, p. 5; *Frammenti di una terra*, p. 48).

³⁵ L'ultima frase, a partire dal trattino, è aggiunta nel margine.

³⁶ Il Duca di Calabria è Alfonso II d'Aragona (1448-1495), che fu re di Napoli nell'ultimo anno della sua vita. L'episodio cui allude Nassino appartiene alla campagna finale della cosiddetta guerra di Ferrara (1482-1484) alla quale Alfonso partecipò schierato con il duca di Ferrara, Firenze e Ludovico il Moro di Milano contro Venezia e il papa. Fu appunto nell'estate del 1483 che il Duca di Calabria conquistò per gli sforzeschi le campagne della Bassa bresciana. La guerra si concluse nell'agosto del 1484 con la pace di Ba-

1483, che durò 54 giorni³⁷. Operazione stranamente fulminea; ma il cronista cinquecentesco appare molto bene informato del fatto, al punto che, con la sua consueta minuzia di pubblico amministratore, elenca pure nomi e cognomi dei quattro *marengoni*³⁸ che realizzarono la sopraelevazione dell'edificio: i maestri Domenico Vidali, Antonio Bevilacqua e Giacomino Veza, nonché Zambello Taccagni, tutti quinzanesi. Anche il Pizzoni³⁹ fa parola del «Duca di Calabria figliolo del Rè di Napoli, Capitano delle Città collegate contro Venetiani, il qual valicato l'Ollio, prese tutto il paese frà Giorcinoui, e la Mella, il cui essercito era di cento vinti compagnie di caualli, & vn'infinità di fantarie dalle Città confederate». E riguardo all'occupazione di Quinzano quindi aggiunge:

venuto finalmente il Calabrese nel Bresciano s'incontrò nella fortezza di Quinzano l'assedio, e la prese, ne sò, in che modo non lo dice i libri publici, e fermatosi iui, si fortificò, mentre i Venetiani raquistorno, tutto ciò che esso haueua occupato, fuorche Asola Quinzano, e Seniga, fece intanto il Calabrese fortificar Quinzano circondandolo di più alti fossi, e steccati, alzando la torre del Castello per poter scoprire lontano il paese, restaurando ancora la Chiesa, gettando à terra, vn'altra torre appresso la casa della Comunità detta la Posterla.

Come si vede, questa narrazione concorda più o meno con quella del cronista di cent'anni prima.

Coloriti e preziosi i dettagli che il Nassino offre sulla permanenza del Calabrese, alloggiato in paese con tutto il suo seguito. Non solo, ma il cronista ci informa ancora sulla località precisa dove il duca aveva posto il proprio quartier generale, nonché su altri particolari non secon-

gnolo (cfr. ad es. C. PASERO, *Il dominio veneto fino all'incendio della Loggia (1426-1575)*, in *Storia di Brescia*, II, Brescia 1963, pp. 182 sgg.).

³⁷ Un successivo appunto di Nassino (p. 678) dichiara che Quinzano si era arreso l'11 agosto, dunque l'Aragona occupò il paese fino al 4 ottobre.

³⁸ *Marengoni* erano di per sé tanto i muratori quanto in genere carpentieri e falegnami, i quali costituivano a Brescia un unico paratico, ossia una associazione professionale, fino al 1574, allorché si divisero per categorie (cfr. PASERO, *Il dominio veneto*, p. 338 nota 2). Qui probabilmente il cronista intende *capimastri*, piuttosto che ingegneri o architetti; in ogni caso, i responsabili dei cantieri edilizi.

³⁹ PIZZONI, *Historia di Quinzano*, pp. 14-15.

dari di carattere storico e topografico a proposito delle sue operazioni di guerra nel paese. Scrive infatti il Nassino, subito sotto, a proposito del Duca di Calabria:

lo suo pauione era nel campetto ch·e [= *ch'è*] tra tutti doy li sauaroni qual ,e, [= *è*] al presente, de messer Alisandro quondam maistro Agnoli di pati ma antichamente ditto terreno che ue ho dito tra li sauaroni era dela plebe de quinzano, nel qual locho era certe Case ma foreno ruinati tutti li casamenti che dentro erano, in ditto loco, Et anche quelli dela porta de mercato Et quello de borgo de ditta terra, Et foreno Cazati uia fora de ditta terra de quinzano tutti li homini per essere marcheschi, saluo restete una Certa Casipula de uno Batista dela tela, homo d·armi dela Illustrissima signoria quala al presente ha Tomaso dal fogo.

Di estremo interesse questi riferimenti topografici e storici, relativi alle costruzioni esistenti sui terreni tra le due Savarone, oggi adiacenti alla via Scalone a partire dal ponte di via Marconi fino all'altezza della via Pavesi, attraversati dal viottolo sterrato di via Passaguado. Nella seconda metà del '400 questa zona, di antica proprietà della pieve, dominata dai forti bastioni del castello che incombevano lungo il terraglio nord attorno alla chiesa di San Faustino, era dunque almeno in parte edificata, così come la zona della fortificazione immediatamente prospiciente la porta di Mercato: tutte le costruzioni ivi esistenti furono spianate dal Duca, che installò il proprio campo (il *pavione* è la tenda del comandante) in quel luogo assai opportuno per controllare la via principale di Brescia, che raggiungeva il castello imboccando appunto la sua porta settentrionale⁴⁰. Un po' più complicato è capire cosa intenda il cronista cinquecentesco in riferimento ai casamenti distrutti «dela porta de mercato Et quello de borgo de ditta terra»: forse vuol dire che furono abbattute le fortificazioni delle due porte del castello, quella di Mercato (limite nord-orientale di via Cavour) e quella di Borgo (limite occidentale della stessa via, all'ingresso della piazza Garibaldi). Oppure (sempre che si possa interpretare il passo nel senso "tra la porta di mercato e quella di Borgo") il vicario sta dicendo che furono rasi al suolo tutti gli edifici compresi entro le mura del castello, meno uno, la «Certa Casipula de uno Batista

⁴⁰ A questa iniziativa bellica sembra alluda PIZZONI, *Historia di Quinzano*, p. 15, menzionando la distruzione della torre Posterla (cfr. nota precedente).

dela tela, homo d'armi dela Illustrissima signoria quala al presente ha Tomaso dal fogo». In tal caso si comprenderebbe meglio anche la notizia che segue, secondo la quale furono espulsi tutti gli uomini del paese (*terra*), perché erano favorevoli alla Serenissima Repubblica di Venezia (*marcheschi*, partigiani di San Marco). Per *homini*, qui come sempre, si intendono i componenti del consiglio generale del Comune, ossia i rappresentanti delle famiglie possidenti originarie, che godevano il diritto attivo e passivo nelle elezioni municipali, e '*comune et homini*' era all'epoca la più consueta denominazione giuridica appunto dell'amministrazione civica.

Se l'interpretazione è attendibile, si deve dunque pensare che gli edifici più antichi del centro storico del paese di Quinzano (zona *Castello*) non possano risalire più indietro del 1483, poiché in quella data quasi tutte le costruzioni precedenti furono *ruinate*, tranne la «Certa Casipula», che chissà mai dov'era e che fine avrà fatto da allora. È pur vero che, a parte le fortificazioni delle mura, le chiese e qualche edificio pubblico, le case medievali dentro la cinta del castello non dovevano essere per lo più costruzioni in legno e mattoni crudi, coperte di frasche e di paglia; ed è altrettanto vero che l'innalzamento della torre voluto dagli sforzeschi aveva evidenti scopi militari di sorveglianza del territorio circostante. In ogni caso, la torre di San Faustino appare uno dei pochi monumenti sopravvissuti alla furia demolitrice degli invasori: e così, se per la sua parte antica costituiva la continuità con la storia precedente del paese, per le migliorie apportate dal Calabria rappresenta l'avvio della rinascita moderna.

Senza escludere che anteriormente potesse esistere un altro manufatto del genere, possiamo dunque sintetizzare la vicenda della torre quattrocentesca di San Faustino in due fasi fondamentali: nel 1464 fu realizzata (o sistemata) la sezione inferiore, coronata alla sommità da una balaustra, per permetterne l'utilizzo come luogo di vedetta; nel 1483 poi il Duca di Calabria, dopo aver raso al suolo in parte o per intero l'abitato interno alla cinta fortificata, raddoppiò d'altezza la torre di vent'anni prima, per gli stessi scopi militari.

Alcuni lavori di revisione statica furono realizzati anche durante il vicariato del Nassino stesso, il quale annota, tra l'altro:

Et in ditta giesia et In la torre foreno messi li chiaue de ferro a-costo del comune et homini de ditta terra de Quinzano saluo Lire cinquanta planet foreno dati per lo Reuerendo domino Piero di duranti Rectore de ditta Giesia, del anno 1537 Et per maistro Bertoli di folzini de Iorci uechij foreno messi ditte chiaue doi, Et quella de legno uerso la porta quala era da basso Et tolta uia Et messa piu alta, a-quello modo che ,e, [= è] al presente.

A dire il vero, in questa frase non è perfettamente chiaro cosa si riferisca alla torre e cosa alla chiesa, poiché il contributo di 50 lire bresciane da parte del vescovo Piero Duranti, rettore del beneficio di San Faustino, parrebbe più coerente in riferimento al tempio che non al campanile⁴¹. Quasi certamente alla torre è invece connesso quanto fece il «maistro Bertoli di Folzini de Iorci uechiji», che mise due chiavi di ferro e spostò più in alto una chiave di legno che si trovava presso la porta in basso⁴². Allo stesso muratore Bartolino Folzina (o Folchina) si riferiva un'oscura iscrizione, collocata «nella giesia ditta al cantone de sera Et de monte parte» (angolo nord-ovest della vecchia chiesa di San Faustino), che il cronista riproduce in questi termini:

1535 die 21 nouembris.

Bartolinus folchina dictus u<n>garon de urceis ueteribus ciuis brixien-sis templum hoc antea periculose dehiscens. Clauibus ferreis et alij<s> artis sue remedijs solidauit nobili Comunitati quintiani ita ut neque cicatrices rimarum ueterum appareant
siquis scutum quoque dubitarit paratus contra decem quinquaginta de-ponere,

La prima parte dell'iscrizione è abbastanza chiara: «Bartolino Folchina, soprannominato *Ungaron*, di Orzivecchi, cittadino di Brescia, per conto

⁴¹ Riguardo alla commenda di fatto dei Duranti sul beneficio di San Faustino, cfr. nota 33; qui basti rilevare come la chiesa omonima appaia di pertinenza del Comune e del rispettivo rettore, non della parrocchia, che non vi aveva all'epoca alcuna veste giuridica, tranne il permesso di celebrarvi i riti.

⁴² È curioso notare che, sulla scarpa di base della torre odierna (che – come vedremo – certamente non è quella di cui si è detto finora), è presente una porta esterna in posizione sopraelevata di qualche metro dal livello del suolo: un espediente consueto in passato per rendere meno accessibile un edificio ai malintenzionati, e più difendibile da parte di quanti vi si ritiravano dentro, ritraendo la scala a pioli con la quale vi erano saliti.

del nobile Comune di Quinzano consolidò questa chiesa, già pericolosamente fatiscente, con chiavi di ferro e altri espedienti del suo mestiere, così da nascondere ogni crepa delle antiche fratture». L'ultima frase, certamente sbagliata (per colpa del trascrittore, oppure forse già corrotta nell'originale) e per questo, così com'è, intraducibile, assomiglia a una specie di scommessa sulle qualità professionali del muratore di Orzivecchi⁴³.

La torre di Nicolò Alberghino (1604-1607)

Ma la torre vista e descritta dal Nassino non è quella che esiste oggi, la quale, come del resto è abbastanza noto da tempo, fu eretta a partire dal 1604 a opera del comasco Nicolò Alberghino: questo è appunto, né più né meno, quel che ne dice il Pizzoni nel suo prezioso libretto di storia quinzanese⁴⁴: «L'anno 1604 fù fatta la bellissima Torre di Santo Fau-

⁴³ Il Folchina era un capomastro specializzato nel restauro di vecchi edifici chiesastici: di lui rimane, infatti, anche un contratto del 26 aprile 1543 con il comune di Bione per riparazioni alla pieve di quel paese (cfr. C. BOSELLI, *Regesto artistico dei notai roganti in Brescia dall'anno 1500 all'anno 1560*, Supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 1976, I, Brescia 1977, p. 46).

⁴⁴ Agostino Pizzoni (1582-1646), sacerdote secolare quinzanese di famiglia oriunda di Verola Alghise (Verolanuova), uomo di discreta se pur non eccelsa cultura, esercitò per qualche tempo la sua attività religiosa a Quinzano; poi il 24 luglio 1634 divenne cappellano curato di Santa Maria di Passione nella parrocchia di San Lorenzo in Brescia, dove trascorse il resto della sua vita. Secondo il cronista Giovanni Gandino (che del Pizzoni era pronipote per parte materna) fu padrino ed educatore di Pietro Pelli, maestro di cappella del duomo di Brescia nel 1658 (cfr. M. SALA, *Catalogo del fondo musicale dell'Archivio Capitolare del Duomo di Brescia*, Brescia-Torino 1984 [Cataloghi di fondi musicali italiani, 3], p. XIII), che aveva accolto in casa propria quando la peste l'aveva privato di entrambi i genitori. Fratello minore di Giovanni Maria Pizzoni (c. 1567-1637), mansionario a Coccaglio, eminente letterato e musicista, Agostino, appassionato della storia del suo paese natale, raccolse fin da giovane notizie e memorie, e ne trasse poi un opuscolo d'una quarantina di pagine, dal titolo *Historia di Quinzano Castello del Territorio di Brescia*, che pubblicò con una lettera dedicatoria al Comune del 16 luglio 1640. Il suo testo per la parte antica e medievale è approssimativo, fantasioso e totalmente acritico, nell'ordine degli sproloqui pseudo-storici e celebrativi dell'epoca; man mano che si avvicina ai tempi suoi, tende a procedere con ritmo annalistico e si fa più attento alle testimonianze documentarie, come rivelano i frequenti rimandi ai «*libri pubblici*» o agli attori dei documenti che va compulsando. Il libretto nell'insieme contiene tuttavia un numero davvero cospicuo di refusi anche marchiani, che insieme alla modestia della impagina-

stino copertà [!] di piombo dal Maestro Nicolo Alberghino Comasco dal quale forno fatte la Maggior parte delle fabbriche di questi tempi».

L'informazione, a parte l'attribuzione della data⁴⁵ e il nome dell'Alberghino, è tutt'altro che chiara nel definire la sua opera sia sulla torre (dal maestro comasco fu *fatta* dalle fondamenta, o fu *coperta di piombo?*), sia sulla sua attività di costruttore da cui «*forno fatte la Maggior parte delle fabbriche di questi tempi*» (quali sono *questi tempi?* in che senso *fabbriche?*). E per giunta è strano che il Pizzoni, che all'epoca dei lavori aveva passato i vent'anni e poteva quindi ricordare di persona un evento come l'erezione della imponente torre principale del suo paese, si limiti a un rimando così laconico e tutt'altro che perspicuo: forse contava sulla evidenza del fatto e sulla buona memoria dei suoi compaesani.

In effetti almeno una testimonianza che la torre quattrocentesca, pur rimaneggiata nel corso dei decenni, fosse ridotta in condizioni precarie nella seconda metà del secolo XVI, ce la offre la visita apostolica di Carlo Borromeo, laddove il visitatore prende atto nella relazione che «Campanile ruinosum est» e quindi nei decreti dispone che «Ecclesia reficiatur et campanile, quod ruinam minatur»⁴⁶.

zione, rivelano il carattere di un prodotto – per così dire – piuttosto economico. Sul Pizzoni cfr. G. GANDINO, GANDINO, *Alveario cronologico*, manoscritto di pp. c. 600 (mutilo), primi decenni del sec. XVIII, proprietà di Pietro Gandaglia, Quinzano; pp. 274-275; G. NEMBER, P. GUERRINI, *Giuseppe Nember. Uomini illustri di Quinzano d'Oglio, Note bio-bibliografiche con aggiunte*, a cura di mons. P. G., «*Memorie Storiche della diocesi di Brescia*», a. V (1934), rist. anast. Brescia s.d., pp. 113-114, n. 36 (dove è chiamato «Piccioni»); *Di Agostino Pizzoni Historia*, pp. XI-XVII. La citazione che segue nel testo è a p. 34.

⁴⁵ In realtà – come vedremo – al 1604 risale la delibera della costruzione, mentre la torre fu realizzata nei tre anni seguenti.

⁴⁶ Cfr. *Visita apostolica e decreti di Carlo Borromeo alla diocesi di Brescia*, III, *Franciacorta, Sebino e Bassa occidentale*, a cura di A. Turchini, G. Donni, G. Archetti, «*Brixia sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia*», ser. III, a. IX, nr. 2 (settembre 2004), pp. 471 e 474. Gli atti ufficiali di questa visita apostolica a Quinzano appaiono piuttosto approssimativi e pasticciati, specialmente riguardo ad alcune istituzioni locali che vengono confuse e scambiate una con l'altra; ma le parti che riguardano l'edificio di San Faustino sono abbastanza coerenti. Nelle altre visite pastorali del secolo XVI (ad es. del Grisonio, 1540; o del Bollani, 1565) non vi è cenno alle condizioni del campanile di San Faustino. Ma una conferma indiretta delle cattive condizioni in cui versava la torre al principio del secolo XVII l'abbiamo da una transazione, in data 9 giugno 1603, tra il Comune locale e il Seminario di Brescia, in cui il vicario vescovile, fra le altre cose, enfatica-

In compenso possediamo una dettagliata documentazione civica che ricostruisce le fasi di deliberazione, progettazione e realizzazione della nuova torre⁴⁷. Non staremo a rifare tutta la storia momento per momento in questa sede: basteranno pochi riferimenti indicativi, a partire dalla nota di spesa in prima pagina: «M.° Nicholo Comasco de' aver per avere distrutto li casi che erano di S.ti Faustino liri vintiquattro soldi dodici, qual M.° Nicolo si chiama Alberghini»⁴⁸, una nota che rivela come il maestro abbia preso parte ai lavori fin dal principio, all'atto di demolire le case dell'area sulla quale avrebbe dovuto sorgere il nuovo campanile.

Esiste anche una attestazione⁴⁹ che il deputato Domenico Baselli fu inviato «a Cremona per far venire uno perito a veder et fare il desegno de la chiesa tore et sacrestia de S.mo Faustino et Giovita». Gandaglia⁵⁰ vorrebbe distinguere l'anonimo progettista cremonese da Nicolò Alberghino, che invece sarebbe stato soltanto il fabbricatore, il capomastro; tuttavia, di per sé la missione del Baselli non impedisce di attribuire all'Alberghino tutto il lavoro dal progetto alla conclusione. Niente esclude,

mente apostrofava i pubblici amministratori esclamando: «Et certe quam indecorum, et indignum est, ut Sacristia Seminarij sit in fundo turris, ubi sacra supellex et putet, et marcescit?» [“E quant'è indegno e indecente che la sacrestia del Seminario si trovi in fondo alla torre, dove la sacra suppellettile puzza e marcisce!”] (Stralci di atti sulle pertinenze del Seminario di Brescia in Quinzano, foglio senza segnatura, inizio sec. XVII, archivio eredi Nember).

⁴⁷ Questi atti sono stati compulsati più di trent'anni fa (1964) da Pietro Gandaglia (le stesse notizie sono riassunte in A. LOCATELLI, *Il campanile della parrocchiale di Quinzano*, «La Pieve», a. XI, nr. 6 (giugno 1982), senza però nessun rimando ai documenti né alla bibliografia). Gandaglia menziona in particolare due registri contabili del Comune, rispettivamente “1604. Libro de la spesa de la torre e chiesa del comune di Quinzano” [d'ora in poi *Spesa de la torre*] e “1607. Libro della spesa della torre”, da cui trae parecchie notizie circa le delibere della commissione municipale preposta ai lavori, le spese effettuate, le difficoltà incontrate, le donazioni in denaro e le *taglie*, ossia i tributi straordinari imposti dalla municipalità ai possidenti del paese per far fronte alle enormi spese per la costruzione della torre e l'ampliamento del presbiterio di San Faustino. (P. GANDAGLIA, *La torre. La costruzione (1604)*, in *La chiesa parrocchiale dei Santi Faustino e Giovita*, pp. 30-35, riproduce con pochissime aggiunte il dattiloscritto del 1964).

⁴⁸ GANDAGLIA, *La torre*, p. 30, senza indicazione di data (*Spesa de la torre*, p. 1). È forse questa nota, insieme col frontespizio del quaderno, la fonte da cui Pizzoni (1640, p. 34) ha tratto la data e il nome.

⁴⁹ GANDAGLIA, *La torre*, p. 30, s.d. (*Spesa de la torre*, p. 3).

⁵⁰ E con lui LOCATELLI, *Il campanile*.

del resto, che il perito fosse l'Alberghino stesso, il quale poteva trovarsi in quel tempo a Cremona per ragioni di lavoro. E non è nemmeno detto che un eventuale progetto commissionato ad altri, magari per regolarizzare gli appalti, dovesse essere stato per forza consegnato; e se consegnato, non è detto che dovesse essere realizzato così com'era, né dalla stessa persona che l'aveva disegnato. Dopo tutto, sia Gandaglia che Locatelli sono d'accordo su un fatto: non si trovano negli atti contabili municipali relativi alla torre altri nomi di destinatari di compensi all'infuori di Nicolò Alberghino, e ciò dal principio fino alla fine delle opere di costruzione.

Però il 24 luglio 1605 nella commissione che sovrintendeva ai lavori si stava ancora dibattendo «sopra de la fabrica della Tore se si ha da fabricare o otramante et considerato che fa bisogno fabricare atteso che si dice che detta Tore et coro di detta chiesa menaza rovina et per tanto fa bisogno fabricar»⁵¹: dunque a rigore la costruzione non doveva essere ancora incominciata.

Tra l'estate del 1605 e la primavera del 1606 i lavori procedettero; poi si arenarono per qualche mese, un po' per il prosciugamento delle finanze comunali⁵², un po' per episodi di malversazione e di furto⁵³; un po' anche per contrasti col costruttore sulle scadenze contrattuali⁵⁴. Finalmente il 25 agosto 1606 si ordinò l'acquisto di quattro colonne in pietra per la decorazione della cella campanaria, che furono poi acquistate a Rezzato⁵⁵: dal che si deduce che si approssimava la conclusione dell'opera.

Il 18 settembre la deputazione si dibatteva però ancora in gravissime difficoltà finanziarie, e deliberò di accendere un mutuo di mille lire *planet* e di mandare un paio di deputati a tirare le tasche ai Martinengo e agli altri nobili cittadini (ossia i residenti locali con cittadinanza nel capoluogo), proprietari di una consistente porzione del territorio comu-

⁵¹ GANDAGLIA, *La torre*, pp. 30-31 (*Spesa de la torre*, p. 12). La commissione era composta da 13 membri più il cancelliere comunale Scipione Gandino, di cui diremo più avanti (cfr. nota 58).

⁵² Delibera 17 febbraio 1606, cfr. GANDAGLIA, *La torre*, p. 31 (*Spesa de la torre*, p. 18).

⁵³ Delibera 27 aprile 1606, cfr. GANDAGLIA, *La torre*, p. 31 (*Spesa de la torre*, p. 22).

⁵⁴ Delibera 16 luglio 1606, cfr. GANDAGLIA, *La torre*, p. 32 (*Spesa de la torre*, p. 23).

⁵⁵ Cfr. GANDAGLIA, *La torre*, p. 32 (*Spesa de la torre*, p. 24).

nale, che non avevano contribuito alle *taglie* degli anni precedenti⁵⁶. È a questo punto che si collocano i due contratti del primo ottobre 1606⁵⁷, che sanciscono le operazioni finali della costruzione dell'imponente edificio. Ma prima di passare a esaminarli, vanno dette due parole sul personaggio dell'Alberghino.

Nicolò Alberghino "latomo" da Lavena

Racimolare la biografia di un artista trapassato dai pochi brandelli di testimonianze che ne sopravvivono, non è impresa facile; e tanto più per il nostro oscuro mastro muratore, di cui non risultano – a quel che se ne sa – altre attestazioni di attività se non in Quinzano. Tenteremo comunque di spremere tutto ciò che è possibile dalle scarse informazioni dei pochi documenti sopravvissuti.

Al maestro Nicolò Alberghino – come s'è detto – il Pizzoni attribuisce, oltre alla torre di San Faustino, la realizzazione della «Maggior parte delle fabbriche di questi tempi»: si può credere che con queste parole tutt'altro che precise alludesse al fatto che l'Alberghino nei primi anni del '600 (*questi tempi*) realizzò un certo numero di edifici di pregio (*fabbriche*) nel paese di Quinzano; a questa interpretazione occorrerà aggiungere che presumibilmente si trattava di edifici in buona parte privati.

In effetti il documento che fornisce le referenze più precise (o meno imprecise) circa le generalità del costruttore è una testimonianza giurata, proveniente dall'archivio del notaio Scipione Gandino⁵⁸, purtroppo priva

⁵⁶ Cfr. GANDAGLIA, *La torre*, p. 32 (*Spesa de la torre*, p. 24).

⁵⁷ Cfr. docc. 5 e 6.

⁵⁸ Scipione Gandino (1559-1638) è una delle fonti più preziose per la storia sociale e artistica di Quinzano nei primi decenni del secolo XVII. Uomo della piccola nobiltà locale, colto e religiosissimo, legista esperto in diritto municipale, esercitò la professione notarile in patria e in vari luoghi del distretto; fu a lungo cancelliere ordinario del Comune, nonché di varie scuole, confraternite e reggenze del paese. Ebbe l'onore di tenere il discorso di benvenuto all'arcivescovo Carlo Borromeo in occasione della sua visita apostolica il 29 giugno 1580 e di fornire gli arredi per la camera dove il presule era alloggiato: in famiglia si conservava ancora con devozione, dopo più di cent'anni, lo *stramazzo* su cui il santo aveva riposato. Compilò anche una specie di cronaca locale, che è andata perduta, ma che fu una fonte privilegiata per il nipote Giovanni, dal quale appunto conoscia-

dell'indicazione dell'anno (compreso grosso modo nel primo quindicennio del secolo XVII), che lo mette in relazione con un personaggio in vista del paese a quel tempo, il medico Nicandro Conforto. È relativa alla costruzione di una muraglia di confine tra una proprietà del Conforto e una del Comune, e ha come protagonista «magister Nicolaus filius quondam magistri Ioannis marie de Alberginis latomus de Loco Lavene Diocesis Mediol<an>ensis ad presens se reperiens Quintianii» [maestro Nicolò figlio del fu maestro Giovanni Maria Alberghini, scalpellino di Lavena, nella diocesi di Milano, attualmente domiciliato in Quinzano].

Circa il cognome dell'artista, non si dirà mai abbastanza che in genere per i tempi passati, e così fino al pieno '700, non si può fare affidamento a una forma stabile e univoca, poiché le denominazioni potevano variare secondo la pronuncia dialettale o le abitudini idiomatiche e grafiche dei vari scriventi, e secondo che fossero riferiti al singolo o alla famiglia. Siamo noi moderni che, abituati a un nome e soprattutto un cognome pietrificato, sentiamo quasi come un difetto di identità le libere divagazioni sul tema dei nostri antenati.

Il nostro *marangone*, in ogni caso, si firmava «Nicolao (de) Albrighini»⁵⁹, e dunque parrebbe di dover adottare questa formulazione come la più attendibile, in quanto autografa. Tuttavia i documenti quinzanesi, che al momento – per quel che ne sappiamo – sono i soli disponibili sulla persona e attività del nostro artista, ne parlano sempre come Alber-

mo svariate informazioni sulla sua vicenda biografica (GANDINO, *Alveario*, pp. 433-436; cfr. T. CASANOVA, *La biografia del notaio Scipione Gandini (1559-1638) scritta dal medico Giovanni suo nipote. Un professionista del '600 fra la cronaca e la storia*, «L'Araldo Nuovo di Quinzano», a. IV, nr. 28 (febbraio 1996), pp. 3-4). Riguardo alla sua lunga attività professionale, oltre alla documentazione esistente nell'archivio comunale di Quinzano, ancora tutta da indagare, presso l'Archivio di Stato di Brescia (ASBs), fondo Notarile Brescia (Notarile), in sei filze (4637-4642) sono conservate le carte relative a tutta la sua carriera, svoltasi fra il 1583 e il 1638. Nell'ambito della vicenda della torre di San Faustino ebbe un ruolo di rilievo, come scrive il nipote: «Hebbe la Gracia [...] di uedere stabilita questa Chiesa Parochiale, e la Torre della medesima Chiesa, riferendo ne suoi manuscritti la memoria, e d'esserne statto eletto Deputato, e d'hauere nelli Fondamenti d'essa Torre con le proprie mani piantate trei Croci d'Oliua Benedetta» (GANDINO, *Alveario*, p. 435): dal che si ha conferma che l'edificio fu realizzato dalle fondamenta.

⁵⁹ Cfr. la firma in calce al doc. 4; oppure GANDAGLIA, *La torre*, p. 30, che riporta la sottoscrizione autografa di "Nicolò di Albrighini" (*Spesa de la torre*, p. 89).

ghino, o Alberghini, e così pure la invero scarsissima bibliografia su di lui. Tutto sommato, nell'incertezza, adottiamo la forma vulgata⁶⁰.

Di lui, dunque, l'atto in esame dice che era figlio di certo Giovanni Maria, e su questo punto non c'è molto da disquisire. Più interessante è la definizione del suo mestiere: *latomus* che, connesso col latino *latomiae*, cave di pietra, significava propriamente spaccapietre, scalpellino; qualche decennio prima nel bresciano si sarebbe usato il più elegante termine *lapicida*, comunque col medesimo significato⁶¹.

E qui si potrebbe aprire una dotta parentesi storica e artistica, per definire nei loro rapporti reciproci le figure del progettista e del costruttore nelle età passate: ma questo compito lo lasciamo a chi avrà voglia e dottrina per svolgerlo. Qui ci limiteremo a sottolineare una caratteristica evidente, ma poco consona alla mentalità moderna, abituata a distinguere il ruolo fondamentalmente intellettuale dell'architetto da quello materiale e strumentale del semplice costruttore. In passato, soprattutto nei colti ambienti di provincia, questa netta divisione era inconcepibile, e ogni bravo costruttore, che si era guadagnato sul campo abilità e competenza, era anche in tutto o in parte progettista dei suoi lavori, così come ogni buon progettista metteva mano di persona alle proprie realizzazioni. Dopo tutto, anche i grandi architetti della Brescia manierista, il Piantavigna, il Berretta, il Bagnadore, non disdegnavano di chiamarsi *lapicidi*; dunque il *latomus* Alberghino in questo non aveva di che lagnarsi.

Anche se le sue generalità mostrano che egli non era bresciano, bensì «de Loco Lavene Diocesis Mediolensis»: appurato che *Mediolensis* sta evidentemente per *Mediolanensis*, si capisce che il paese del nostro era nella diocesi di Milano. Ora, il Pizzoni – come s'è visto – lo dice comasco, confermato in questo da una sottoscrizione autografa dell'interessato⁶²; ma

⁶⁰ Quanto alla *-h-*, talvolta presente (*Alberghino*) talaltra no (*Albergino*), basti osservare che fin oltre la metà del '600, almeno nei documenti bresciani, il suo uso per segnalare il suono velare della *-g-* davanti alla *-i-* (*-ghi-*) è raro e discontinuo, senza però che l'assenza indichi per forza una pronuncia palatale (*-gi-*). In altre parole: che fosse scritto con o senza *-h-*, il cognome del nostro veniva certamente pronunciato sempre allo stesso modo, ossia *Alberghino*.

⁶¹ Nelle altre carte sopravvissute il maestro è definito di volta in volta *maringone*, *fabro murario*, *murador*; lui stesso si sottoscrive *marangone*.

⁶² Cfr. doc. 4: «Io nicolao albrighini comasco marangone».

oggi vi sono due soli paesi che abbiano un nome simile a quello riportato dal documento, e sono Lavéna-Ponte Tresa e Lavèno-Mombello, ambedue in provincia di Varese.

L'incongruenza delle diverse indicazioni geografiche è però soltanto apparente: basta considerare che il territorio di Varese (provincia dal 1927) gravitava dall'età alto-medievale nell'ambito di Como, mentre nel XII secolo fu annesso alla diocesi milanese, alla quale appartiene tuttora. Il fatto, dunque, che il nostro lapicida provenisse dal varesotto, non contraddice il riferimento alla diocesi di Milano, né l'attributo di comasco, affibbiatogli del resto da gente della Bassa bresciana, che poteva non orientarsi bene in quelle contrade relativamente lontane.

Quanto al paese d'origine, vista la terminazione femminile *de loco Lavene*, che compare nell'atto in esame, propenderei a credere che si tratti di Lavena (se fosse stato di Laveno, il notaio avrebbe scritto *de loco Laveni*).

Peraltro, al momento di rendere la sua testimonianza giurata, il nostro muratore dimorava in Quinzano («ad presens se reperiens Quintiani»).

Di fatto, il maestro Alberghino non era l'unico *latomus* proveniente da Lavena e dimorante in Quinzano a quell'epoca, visto che, ad esempio, nel contesto della medesima testimonianza giurata, subito dopo il capomastro viene interrogato «Magister Ambrosius filius quondam magistri Ioannis marie de teratjjs de loco suprascripto latomus ad presens se reperiens Quintiani» [maestro Ambrogio del fu maestro Giovanni Maria Terazzi, dello stesso paese, *latomo* attualmente domiciliato a Quinzano], chiamato a deporre «tanquam coadiutor qui adiuuit dictum magistrum Nicolaum in Constructione dicte parietis, et socius dicti magistri Nicolai» [in qualità di assistente e aiuto di maestro Nicolò nella costruzione della parete e suo socio], e conferma tutto quanto dichiarato dal suo collega. Ma anche in un atto del 10 dicembre 1603⁶³ – di cui avremo modo di parlare in seguito – si incontra certo «maestro Stefano Comasco marengone» nominato perito di parte dall'Alberghino nell'aspra vertenza che egli ebbe con la deputazione di San Rocco. Se a queste attestazioni aggiungiamo, in un atto di una dozzina d'anni prima⁶⁴, la presen-

⁶³ Cfr. doc. 3.

⁶⁴ ASBs, Notarile 4642, 1 settembre 1591. Si tratta di un minuzioso inventario, stilato dal solito notaio Scipione Gandino, concernente l'eredità di certo ser Domenico Rossi detto *il Bolani*, incamerata dalla chiesa di San Rocco.

za di un testimone definito in questi termini: «magistro Baptista de Boschettis latomo de loco Lugani Iurisdictionis Commi ad presens moram trahente Quintiani suprascripti» [maestro Battista Boschetti *latomo* di Lugano, giurisdizione di Como, attualmente domiciliato in Quinzano], vien quasi fatto di pensare a una colonia di scalpellini comaschi trasferiti dai confini svizzeri a Quinzano per la realizzazione di cospicui interventi architettonici e urbanistici a cavallo tra i due secoli.

Ma torniamo alla muraglia contesa tra il Comune e il medico Conforti. L'atto notarile in sé non è di grande importanza, non foss'altro che per l'incompletezza della data: la minuta conservata tra le carte del notaio, in effetti, appare intestata «Die Xmo octavo mensis Xmbris in mane in domo mei notarii infrascripti» [18 dicembre, di mattina, in casa di me notaio sottoscritto], senza indicazione dell'anno. E, del resto, trattandosi di un foglio isolato, nemmeno la sua posizione all'interno della filza (peraltro *sfilzata*, ossia sfilata dallo spago che tratteneva tutti i documenti) può aiutare a sciogliere l'enigma sul piano della cronologia relativa. A puro titolo di inventario, diremo che il foglio si trovava in mezzo ad altri atti appartenenti al secondo decennio del '600: almeno, lì l'abbiamo reperito.

Quanto al contenuto del documento, si tratta appunto di una testimonianza giurata: l'Alberghino depone riguardo alla costruzione da lui fatta di un muro di cinta tra la proprietà del medico Nicandro *quondam* Girolamo Conforto e un lembo di terreno comunale, forse un argine della Savarona Nuova⁶⁵. Sulla questione era nata controversia tra il privato e la municipalità, da cui una causa civile, definita dal notaio in questi termini:

super eo quod dicti Domini regentes pretendebant quod dictus Illustris Dominus Confortus fecisset construere dictum murum existentem uersus

⁶⁵ La Savarona è una grossa roggia, che scorre diagonalmente, in direzione nordovest – sudest, attraverso tutto l'abitato di Quinzano, separando il Castello e il borgo di Borgo meridionali dal settentrionale borgo di Mercato, uniti un tempo soltanto dal ponte detto di Passaguado; è divisa (circa dal 1485, cfr. PIZZONI, *Historia di Quinzano*, p. 16) in due rami paralleli: la Savarona Vecchia (naturale e più profonda a nord-est) e la Nuova (artificiale e più alta a sud-ovest, che serviva i mulini e le gualchiere del Comune), che si separano nel Chiavicone a monte del paese, e si riuniscono a valle nella Vincellata.

mane penes flumen sauarone Noue Iuris dicti *Comunis* que tendit et d[*leue*]nit ad molendina dicti *Comunis*, et dictum murum constructum fuisse super solo proprio dicti *Comunis*⁶⁶.

Identificare la collocazione della muraglia è impresa troppo ardua per imbarcarsi senza altri indizi: non si capisce neppure *versus mane* (a est) di che cosa si trovasse questa benedetta recinzione (a est della proprietà Conforti, oppure della Savarona Nuova?); né sono d'aiuto le minuziose dichiarazioni del teste: si capisce solo che doveva essere a monte dei mulini comunali.

Egli, alla domanda «se quando fabbrichete detto muro se detto maestro Nicolao si è dilatato et slargato uerso il fiume de sauarona et strada del Comune o altramente per usurpar quello del Comune Clandestinamente senza che il Comune se n acorgesse», risponde illustrando il procedere dei lavori: «Io ò fatto quello muro qual hora mi diceti in Compagnia de altri miei Compagni, et eramo quando lo facessimo ora doi hora quatro secundo che si ritrouauamo». Poi descrive le condizioni del luogo: «et quando lo uolsemo fara et fabricare, ui era una cese prezizza⁶⁷ nella qual ui erano dentro delli mori grossi olmi uechij sanibughi et altri sorti de fraschi».

Naturalmente il nostro tecnico dice che si rifiutò di procedere allo sradicamento della boscaglia, un'operazione che non si addiceva alla sua qualifica professionale: «et Io non la uolsi nanche estirpare, ma uolsi che detto signor Nicandro la facesse strepar per che erano cose uechie et grosse, et a me non saria messo à conto a far simil opera de stripar, ma ben ui era presente per douer fabricar».

⁶⁶ «In merito alla questione per cui i signori rappresentanti municipali pretendevano che l'illustre signor Conforto avesse fatto costruire il muro esistente verso est, presso il fiume della Savarona Nuova di diritto del Comune, in direzione dei mulini comunali, e che tale muro fosse stato costruito su un terreno di proprietà del Comune stesso». Cfr. doc. 7.

⁶⁷ La «cese prezizza» era verosimilmente una sorta di siepe, costituita da una bassa sterpaglia di rovi e cespugli, e destinata a impedire l'accesso di persone e animali in un'area campestre (cfr. C. Du CANGE, *Glossarium Ad Scriptores Mediae et Infimae Latinitatis*, 2, a cura di L. Fabre, Parigi 1883, p. 278, s.v. «Cesa»). Il participio *prezizzo* (da *praecisum*, tagliato) si ritrova anche nei coevi inediti *Statuti* del Comune di Quinzano (ad es., a c. 20v, si commina una multa di «soldi diece per ogni manigolo prezizzo» a danno di chi «talgia suso manigoli dalle viti verdi, che sustengeno dette viti»).

In ogni caso, all'atto di edificare la muraglia, tutto fu compiuto secondo le regole della correttezza, della misura e del buon senso:

et quando uolsi piantar et principiar al fundamento il detto muro; vi dico realmente et ueramente che lo piantai il detto muro per iusta et drita linea da doue erano piantati li fundamenti *videlicet* li zo[cc]honi delli arbori uechij doue era propriamente la detta cese presizza et non altramente, saluo che alcune fiade si andaua adosso al Comune alcune uolte andaua adosso al signor Nicandro uerso al suo nel tirar et drizar il muro ma se gli toleua poca cosa et quanto à me non cercaua da torne ne à l'uno ne al altro saluo che del indrizar il detto muro, et questa cosa ... la teneua de poco anzi pochissimo momento, et quanto à me quello che faceua lo faceua solamente per drizar il muro iusto et non altramente al meglio che poteua.

Il tutto, invero, all'insaputa e senza alcuna responsabilità del committente: «et questa cosa non era de Comissione del detto signor Nicandro altramente, ma era de mia uolunta [...] et per far la cosa che stesse bene et che fusse laudata et non altramente etc.».

Alla fine segue una conferma di tutte le precedenti dichiarazioni dell'Alberghino da parte del suo collaboratore, socio e compaesano, il maestro Ambrogio del fu Giovanni Maria Terazzi, *latomus* pure lui, di cui abbiamo già fatto conoscenza.

Come si vede, su questo fronte non si possono trarre informazioni significative sul merito della questione della cinta, né sul personaggio del costruttore. Eppure qualche indizio utile si può ancora individuarlo in via indiretta. Anzitutto l'Alberghino, quale che sia l'epoca di stesura del documento e la distanza di tempo fra la realizzazione della parete e la testimonianza, appare in rapporto privilegiato con la nobile famiglia quinzanese dei Conforti, una delle più in vista del paese a quell'epoca. Benché l'opera cui lo troviamo intento, un banale muro di cinta, non sia delle più ricercate, egli figura come tecnico di fiducia del proprietario, in una posizione di responsabilità, e tale da poter apertamente respingere il lavoro di bassa manovalanza per abbattere le piante, perché «a me non saria messo à conto a far simil opera de stripar, ma ben ui era presente per douer fabricar».

Ciò sembra collegarsi implicitamente con una delle due notizie offerte dal Pizzoni sul nostro architetto, «dal quale – scriveva lo storico – furono fatte la maggior parte delle fabbriche di questi tempi». L'espressione, invero alquanto sibillina, ammesso che non sia troppo iperbolica, potrebbe alludere al fatto che l'Alberghino realizzò una parte non piccola degli edifici di rilievo pubblici e privati in Quinzano nel primo '600⁶⁸. Non è dunque improbabile che il rapporto professionale con i Conforti si dovesse a ragioni ben più impegnative di un semplice muraglia di confine, e che la ripetuta presenza dell'architetto in paese, attestata dagli atti di quel periodo, fosse il segno di una intensa attività di progettista e di costruttore, al di là dell'unica opera finora nota: la torre municipale di San Faustino.

La quale all'inizio d'ottobre del 1606 stava per essere completata, come mostrano i due documenti emersi di recente, ignoti a chi finora aveva scritto sull'argomento.

La conclusione dei lavori (1606)

Si tratta delle minute di due contratti rogati dal notaio Scipione Gandino, stilati «nel luogo del Consiglio de Quinzano» e datati entrambi al primo ottobre 1606; vi agisce la commissione civica composta, oltre al notaio rogante, di dodici «Deputati eletti per la Comunità de Quinzano alla fabrica della torre de sancto Faustino», presieduta dal nobile signor Cipriano Giardino.

Il primo atto⁶⁹ è una convenzione con «maestro Nicolao alberghini», al quale, per il compenso di 100 lire *planet* ed entro il termine del mese corrente, viene affidata la torre «da Infrascar tutta de fuori via Insieme cum le finestre quali hanno da esser Intonegati ancora de dentro via».

⁶⁸ Pizzoni usa di frequente l'espressione «in questi tempi» (e simili) quando non ha notizie precise sulle date; essendo poi che la sua narrazione procede annalisticamente, si può ritenere che le informazioni senza data siano da lui inserite nel lasso di tempo compreso fra l'anno esplicito che precede e quello che segue. Nel caso presente, l'espressione potrebbe indicare semplicemente gli anni intorno al 1604 (come in effetti risulta dalle pur scarse testimonianze che in questo saggio si stanno analizzando).

⁶⁹ Cfr. doc. 5.

Certamente per *finestre* si intende le aperture della cella campanaria, o piuttosto l'intera cella. La cura con cui nella minuta viene cancellato e sostituito più volte il verbo *intonegar* con *infrascar* relativamente all'intera torre nella sua parte esterna, mentre le *finestre* devono essere intonacate anche nella zona interna, sembra rivelare che la cella campanaria a quel punto non aveva ancora l'intonaco, mentre il fusto esterno della torre, già intonacato, abbisognava solo dell'ultima mano di infresatura, prima di togliere del tutto i ponteggi.

Che si faccia un contratto per l'infresatura della torre, mentre all'apparenza non lo si era fatto per la sua costruzione, potrebbe sembrare strano: tuttavia, la mancanza di atti notarili al principio dei lavori non dimostra per nulla che non ne furono stilati, potendo semplicemente essere andati persi. D'altra parte si intuisce dai documenti sopravvissuti che non sempre i rapporti tra l'architetto e la municipalità erano stati idilliaci, soprattutto negli ultimi mesi, e quindi si capisce anche la cautela reciproca delle parti prima di iniziare le operazioni conclusive.

Molto interessante l'ultima clausola: l'Alberghino dovrà «parimente desfar tutti li ponti fatti de mano in mano infrascara et stopar le finestre over buse». Dunque la torre era evidentemente ancora ingabbiata dai ponteggi; l'infrescatore avrebbe iniziato il suo lavoro dall'alto e, scendendo, doveva smontare uno per uno i ponti, tappando i buchi pontali delle pareti nei quali appoggiavano i sostegni orizzontali.

Lo stesso giorno primo ottobre⁷⁰, alla presenza del maestro Alberghino e di altri due testimoni, la medesima commissione si accordava con «maestro Zoan piero quondam Piero uittale quondam Piero marengo[ne] de legnami»⁷¹, per «far la guzza della detta torre de legnami de Castegna et de Arese», ossia l'armatura della guglia, della cuspide, in legno di castagno e di larice. Il contratto dettava anche una tassativa condizione: «che la deba dar posta in fabrica in cima della detta torre á sue spese cum la

⁷⁰ Cfr. doc. 6.

⁷¹ Giovan Piero *qm* Piero Vitale (o Vidali) è probabilmente lo stesso personaggio che nel 1585, in veste autorevole, aveva partecipato alla commissione di importanti opere nella chiesa di Santa Maria delle Grazie al Convento di Quinzano, tra le quali l'organo della bottega bresciana di Graziadio Antegnati (cfr. T. CASANOVA, *Una memoria inedita sull'organo della chiesa del Convento. Un capolavoro dell'organaria rinascimentale*, «La Pieve», a. XVIII, nr. 5 (maggio 1989), pp. 14-15.

Pomma et Croce in laudabil forma in quella forma et modella andara fatta in laudabil forma utsupra de altezza de braza quindese».

A parte l'insistenza sulla *laudabil forma*, si dice che l'artigiano dovrà fabbricare la cuspide della torre, alta 15 braccia (poco più di 10 metri), e porla in opera a sue spese, con la *pomma* e la *croce*, ossia una croce sopra una sfera, così come appunto si presenta ancor oggi⁷². Si parla pure di un modello (*modella*), che potrebbe anche essere un semplice disegno.

Il lavoro dovrà essere compiuto entro il mese di ottobre, per un compenso complessivo di 165 lire *planet*, 80 anticipate in contanti, più «tutta la materia andara per far detta guzza cossi de legnami come de ferarezza et latta de [= che] fara bisogno circa detta guzza et farla in laudabil forma sotto pena etc utsupra ouero altra materia li andara al far la detta guzza». Con un'ultima precisazione, a scanso di equivoci: «Cum questo che andandogli stagno che detti spettabili Deputati siano obligati solamente a far stagnar et non altro».

In realtà, il 27 marzo 1607⁷³ pare che, pur essendo conclusa la costruzione, la "la balla e la bandiera" non fossero ancora state realizzate, e il Vitali, per colpa di questi ritardi di cui non era responsabile, non avesse ancora potuto terminare di porre in opera la *guzza*. Lo stesso documento ci dà un'informazione molto rilevante a proposito della "torre vecchia", che minacciava pericolo di crollo nel sonare le campane: col che veniamo a sapere che la torre del 1464, sopraelevata nel 1483, esisteva ancora, probabilmente adiacente al lato nord del presbiterio⁷⁴, e sarà abbattuta di lì a poco per ordine del Comune dallo stesso marengone Vitali.

⁷² Ricordiamo che la torre di San Faustino, dall'epoca della sua edificazione, non subì praticamente alcuna modifica architettonica sostanziale, tranne il rifacimento della cuspide (forse più volte, ma sempre nel rispetto di forme e dimensioni originarie) e, a fine '800, l'innalzamento d'un paio di metri del tiburio ottagonale che la sorregge (cfr. *La chiesa parrocchiale dei Santi Faustino e Giovita*, pp. 35-36): una lieve differenza estetica, che si riesce a rilevare dal confronto con le raffigurazioni dei secoli XVII-XVIII di cui s'è detto all'inizio.

⁷³ Cfr. GANDAGLIA, *La torre*, p. 32 (*Spesa de la torre*, p. 28).

⁷⁴ L'ipotesi potrebbe essere suffragata dall'immagine del Castello riprodotta nel tondo Cavalli, dove il fusto cilindrico del vecchio campanile emerge per un buon tratto dalla cortina delle mura anche nella sua parte inferiore, segno che non era occultato da altre costruzioni, come invece il campanile attuale, e si affacciava direttamente sugli spalti (le sue fondamenta, in questo caso, dovrebbero trovarsi al di sotto dell'attuale sacrestia, edificata nel 1682, cfr. CASANOVA, *Don Giovanni Capello*).

Aggiungiamo a conclusione che il piombo per la copertura della cuspide fu acquistato a Venezia nel maggio 1607⁷⁵, grazie ai buoni uffici del «Priore frate Iacinto», che potrebbe essere il domenicano di origine quinzanese fra Giacinto Bondioli⁷⁶. Il religioso è nominato altre volte nei registri del comune di Quinzano, e pare che la municipalità se ne avvalesse come di un autorevole e benevolo curatore d'affari presso la capitale veneta.

La torre di San Rocco (1600-1603)

Fin qui ci siamo dedicati a esaminare le vicende del campanile principale di Quinzano, di cui del resto si conoscevano già con sufficiente sicurezza l'epoca di realizzazione e il nome dell'autore. Ma c'è un'altra torre a Quinzano che merita una attenzione particolare, così diversa dall'altra per dimensioni, per funzionalità e aspetto estetico, e per molte ragioni quasi opposta, eppure accomunata ad essa da un legame – diciamo così – genetico, ben confortato dalle fonti documentarie: si tratta della torre di San Rocco, forse la più bella costruzione del paese, certo la più originale e artisticamente coerente, progettata e realizzata nel 1603 dal medesimo artista, appena prima di occuparsi della torre di San Faustino, anche se la stretta vicinanza cronologica, nota da tempo, non ha mai fatto sospettare a nessuno una così stretta parentela.

Di questa costruzione elegante, per certi versi sofisticata e colta, si occupò per la prima volta seriamente negli anni '60 la corposa *Storia di Brescia* della fondazione Treccani, dedicandole una foto e una pagina di

⁷⁵ Cfr. GANDAGLIA, *La torre*, p. 34 (*Spesa de la torre*, p. 29).

⁷⁶ Fra Giacinto, al secolo Domenico, Bondioli (1572–c.1637), compositore di polifonia e di musica strumentale sacra, allievo di Giovanni Maria Pizzoni (cfr. nota 44), risiedette appunto per circa trent'anni in Venezia come priore e confessore patriarcale; in età matura apprese anche a sonare l'organo, e fu organista sia in Venezia, sia in San Domenico a Brescia (cfr. GANDINO, *Alveario*, p. 122; NEMBER, GUERRINI, *Giuseppe Nember. Uomini illustri di Quinzano d'Oglio*, pp. 110-111, che ne dà gli estremi al 1569-1636). Gandino sostiene che «compose in musica piú di trenta opere da cantarsi, e sonarsi ne' tempij con ogni sorte d'Instrumenti, dedicate alla Patria»; Nember gliene attribuisce tre, che Guerrini integra con altre 6. Era zio materno di uno dei più rinomati musicisti dell'epoca, Biagio Marini, del quale fu per qualche tempo tutore e maestro, e in una delle cui edizioni a stampa compare una sua composizione, la canzone *La Hiacintina*.

testo. Scriveva allora il Peroni⁷⁷: «Ma del S. Rocco di Quinzano conviene ricordare per la qualità intrinseca, e per la data limite che reca, esattamente del 1600, l'alto e slanciato campanile, forse l'unico esempio dell'ultima fase dell'architettura bresciana qui esaminata che meriti un cenno circostanziato».

In effetti la torre conserva, sul fronte meridionale, quasi a mezza altezza del fusto liscio tra lo zoccolo a scarpa della base e la cornice del primo registro, una formella in cotto con una breve iscrizione dal senso intuitivo:

ANNO
IVBILEI
1600
C(omune) · Q(uintiani) ·

Invero, tanto l'attribuzione al Comune quanto la data giubilare andrebbero ben ponderate nel loro significato preciso; ma anche qui, come per la torre di San Faustino, non è possibile in questa sede seguire dettagliatamente la vicenda storica del monumento⁷⁸. Ci limiteremo a rilevare, a questo proposito, che l'ente interessato doveva essere propriamente la reggenza della chiesa di San Rocco, anche se il Comune fu a più riprese coinvolto in decisioni operative e contribuzioni economiche. Quanto alla data del 1600, essa si dovrebbe invece riferire a una eventuale delibera originaria per l'edificazione del campanile⁷⁹, o al massimo alla realizzazione della sua parte inferiore, forse proprio la porzione non decorata dove è posta l'iscrizione, poiché – come si vedrà – nel luglio del 1603 la torre era ancora largamente incomple-

⁷⁷ 1963, pp. 882-883 (anche per le citazioni seguenti); ripreso a sua volta di peso da tutti gli interventi successivi sull'argomento.

⁷⁸ In precedenza la chiesa di San Rocco possedeva già un campanile, edificato intorno alla metà del '500, che si trova menzionato nelle fonti: in una delibera del 19 dicembre 1549, ad es., il Comune offriva un contributo di materiali edilizi per completare la torre di San Rocco (cfr. *Delibere del Consiglio Generale (1478-1599)* [7^a parte], a cura di P. Gandaglia, «La Pieve», a. XVIII, nr. 3 (marzo 1989), p. 19).

⁷⁹ Non era raro, all'epoca, attribuire alle opere pubbliche di vario genere la data della delibera in cui l'organismo preposto ne aveva decretato la realizzazione, piuttosto che quella della consegna dell'opera finita: ne è un esempio la pala di Sant'Anna (cfr. nota 15).

ta⁸⁰. Del resto il Pizzoni⁸¹, cinque righe sopra le sintetiche notizie sulla torre di San Faustino, ancor più laconicamente si limitava ad annotare che «L'anno 1602 fù alzata, la Torre di S. Rocco».

Ma lasciamo di nuovo la parola al Peroni, per una descrizione tecnica dell'opera:

Sopra una zona di fusto liscio si ripetono quattro ripiani modanati, in cui l'architetto dimostra la stessa tendenza alle variazioni decorative, già vista nell'interno della chiesa. I primi due ripiani comprendono una partitura di lesene toscastiche con arcature intermedie; le cornici marcapiano sono variate, con e senza dentelli. Il ripiano successivo comporta lesene ioniche, e infine quello terminale lesene corinzie, con le arcature aperte sulla cella. La cornice d'imposta e quella conclusiva sono rese più complesse da serie <di> mensole. Le modanature sono di non grande oggetto, in materia laterizia, ma di insolita raffinatezza nelle proporzioni e nei particolari.

Dunque, sintetizzando, sei registri (o ripiani, livelli, fasce) orizzontali, che si susseguono in ritmi modulari di circa 5 metri d'altezza, a partire dal basso:

1. zoccolo a scarpa lievemente inclinata (modulo ribassato);
2. fusto liscio (modulo a doppia altezza);
3. primo registro decorato in stile tuscanico e archi ciechi (modulo ribassato)⁸²;
4. secondo registro decorato in stile tuscanico e archi ciechi;
5. terzo registro decorato in stile ionico e archi ciechi;

⁸⁰ Al 30 giugno 1600 risale una delibera municipale in cui, su richiesta dei reggenti della chiesa, si ordina l'abbattimento della vecchia torre che minacciava rovina; il 20 dicembre 1600, e poi di nuovo il 28 febbraio 1603 il consiglio civico stanziava dei contributi (rispettivamente di 200 e 300 lire) per la fabbrica della nuova torre di San Rocco, stante l'indigenza della chiesa stessa (cfr. *Fra i numerosi manoscritti del locale Archivio Comunale vi sono quelli delle Provvisioni del Consiglio Generale e del Consiglio Speciale* [1ª parte], a cura di P. Gandaglia, «La Pieve», a. XVII, nr. 2 (febbraio 1988), p. 22.

⁸¹ 1640, p. 34.

⁸² Va aggiunto, per amore di precisione, che il primo dei ripiani decorati è privo delle arcature cieche e della lesena centrale sulla faccia meridionale: probabilmente ospitava un orologio solare, di cui oggi però si è persa la traccia (cfr. A. LOCATELLI, *Il campanile di S. Rocco*, «La Pieve», a. XIV, nr. 8 (ottobre 1985), p. 18, con rilievo di A. Barbieri).

6. quarto registro decorato in stile corinzio e archi aperti sulla cella campanaria.

Una complessa articolazione ritmica, in qualche modo quasi musicale, fondata sui principi di iterazione, simmetria e variazione, in un raffinato e colto gioco di *augmentazioni* e *diminuzioni* sopra una figura di *bordone*, o su un *basso ostinato*, come avrebbero detto i musicisti del tempo.

Il Peroni, per parte sua, ribadiva la convinzione che al medesimo architetto si dovessero progettazione e decorazione così del campanile come della adiacente chiesa di San Rocco, al cui interno egli rilevava

una navata fiancheggiata da quattro cappelle [*che*] mentre richiama ancora per la partizione in corrispondenti archi trasversi i tipi di origine 'rustica', elabora nelle singole campate della volta un gioco di vivaci motivi geometrici di rettangoli, ottagoni, cerchi, che culmina, con maggiore complessità, nella campata centrale.

A proposito dell'impostazione architettonica interna della chiesa, il critico individuava in particolare un'origine manieristica di ispirazione milanese, o più facilmente cremonese, e si spingeva anche a un tentativo di attribuzione:

Nessun esempio più prossimo sappiamo infatti della chiesa di S. Margherita a Cremona, ritenuta opera del pittore Antonio Campi. La vicinanza di Quinzano al confine cremonese spiega benissimo questo contatto, al quale future ricerche documentarie potranno forse dare più sicura consistenza. Importa sottolineare intanto questo riflesso architettonico del Campi che risulta, come pittore, assai attivo anche nel Bresciano.

Infine introduceva, ma con minor convinzione, una seconda ipotesi:

Una analoga attività sia in campo pittorico che architettonico sappiamo che svolse un altro artista cremonese, G. B. Trotti, detto il Malosso: ma, mentre disponiamo in questo caso di precisi riferimenti documentari, riguardanti la chiesa dei somaschi di Salò e la partecipazione ai progetti per la costruzione del Duomo Nuovo di Brescia, nulla in concreto ci rimane né dei disegni né delle opere realizzate.

Da come il Peroni descrive la torre di San Rocco, dobbiamo pensare che estendesse anche a essa le medesime ipotesi attributive riferite alla chie-

sa: «Anche il campanile ribadisce l'impressione di una provenienza dell'architetto dalla zona cremonese-cremasca, data la palese affinità con il più grande e più noto esempio della parrocchiale dei Ss. Fermo e Rustico di Caravaggio».

A queste argomentazioni si accoda, senza nulla aggiungere, Locatelli, nei diversi suoi contributi in proposito (di cui si riportano in bibliografia i principali), propendendo essenzialmente per l'attribuzione al Campi.

La vertenza giudiziaria

A fare definitivamente luce sulla annosa e intrigante questione, sono emersi, qualche tempo fa, alcuni documenti che non paiono lasciare adito a dubbi. Si tratta di quattro atti⁸³ pertinenti anch'essi all'archivio del notaio quinzanese Scipione Gandino, che ormai conosciamo bene per le informazioni che ci ha fornito riguardo alla torre di San Faustino⁸⁴.

Il primo rogito, alla data 15 luglio 1603⁸⁵, è un accordo fra i reggenti della chiesa di San Rocco e «maestro Nicolao [= Nicolao] alberghino maringone», lo stesso artista cui circa un anno dopo sarà affidata la costruzione del nuovo campanile di San Faustino. I sette notabili del consiglio (uno era assente, ma compare negli atti seguenti) e il *massaro* (tesoriere) nominato poco dopo, rappresentanti della reggenza della chiesa⁸⁶, convenivano coll'architetto «de finir la torre di detta chiesa et co-pertarla et fargli li balconi iusta al modello di detta torre cum il Ciltro sive volto [...] balconeri et Cornisone». A parte il *ciltro*, che è un sempli-

⁸³ ASBs, Notarile 4640; cfr. docc. 1-4.

⁸⁴ Cfr. nota 58.

⁸⁵ Cfr. doc. 1.

⁸⁶ È da respingere l'ipotesi di LOCATELLI, *Il campanile di S. Rocco*, che parla di una proprietà parrocchiale per la chiesa di San Rocco e comunale per il suo campanile: l'una e l'altro, come mostrano ampiamente tutte le documentazioni coeve, erano pertinenze della comunità tramite la vicinia del borgo di Mercato (una specie di comitato di zona), ed erano gestite da una commissione di notabili laici del quartiere, definiti negli atti i *Reggenti della chiesa di Santo Rocco*, che si occupavano dell'amministrazione economica e della gestione ordinaria e straordinaria degli edifici, come pure dell'assunzione e retribuzione dei sacerdoti che officiavano nel tempio. Il Comune presumibilmente si limitava a subentrare nei negozi di maggiore consistenza, che comportavano le spese più onerose.

ce sinonimo di *vòlto* o copertura a volta⁸⁷, questa piccola frase ci fornisce una serie di informazioni preziose.

Intanto, la costruzione della torre non era ancora completata nell'estate del 1603: in particolare, mancavano la copertura superiore (si doveva infatti *copertarla*, cioè coprirla), la volta di sostegno (*ciltro sive volto*, appunto), le aperture della cella campanaria (*balconi e balconeri*), e l'apparato decorativo esterno (*cornisone*)⁸⁸. Sembra, quindi, che a quell'epoca la bella torre mancasse ancora della parte sommitale, corrispondente al quarto ripiano modanato (sesto ordine) e ovviamente al tetto.

Il documento fa cenno all'esistenza di un progetto (*iusta al modello*, secondo il disegno), cui il *maringone* Alberghino avrebbe dovuto attenersi nell'adempiere il suo incarico. È vero che non se ne dichiara esplicitamente l'autore, e ciò potrebbe indurre qualche ipercritico a porre perlomeno in via teorica il dubbio sulla attribuzione dell'intera opera all'architetto di Lavena, al quale, a rigore, ne andrebbe ascritta con certezza solo la direzione dei lavori di completamento. Obiezione puntigliosa, ma non insensata. In realtà, gli altri tre atti successivi forniscono sulla vicenda ulteriori particolari, che non paiono lasciare margini di incertezza al fatto che quanto meno le opere di decorazione (manifestamente le più rilevanti in un'opera d'arte raffinata come quella di cui discorriamo) siano state realizzate interamente dal nostro artigiano. Ma di questo diremo.

Che i committenti stessi considerassero con occhio diverso gli aspetti puramente statici della costruzione e quelli più espressamente decorativi, è evidente nel dettato della convenzione, che tiene ben distinti i due ambiti quanto alle modalità di pagamento, come pure nella rispettiva valutazione dei costi e nelle perizie.

Una frase intercalata aggiunta a margine, non del tutto chiara nella grafia e nella sintassi, dispone infatti che i contraenti si rimettano «dela co-

⁸⁷ Cfr. ad es. G. MELCHIORI, *Appendice e rettificazioni al Dizionario Bresciano-Italiano*, Brescia 1820, rist. anast. Brescia 2007, p. 33, che alla voce "Silter" dà i significati di "Volta, Soffitta".

⁸⁸ È certo che negli atti in esame con il termine *cornisoni* si intendono non soltanto i cornicioni costituiti dalle modanature aggettanti, quanto tutto l'apparato decorativo di ogni registro, dalla base d'appoggio di un livello sino alla base di quello superiore, compresi archetti ciechi, lesene, capitelli, trabeazioni, dentellature e modanature delle cornici.

perta et Ciltro al giuditio de uno marengone della mercadura [?] prático in simile negotio». In altre parole: il collaudo della volta e della copertura sarà demandato a un tecnico specializzato. Ad altro perito sarà invece sottoposto il giudizio delle decorazioni: lo si comprende chiaramente nel disposto relativo al pagamento dell'Alberghino, che viene fissato «per il pretio de liri dieci de planet à ragione de migliara de quadrelli che si spenderanno in detta torre» (10 lire bresciane ogni mille mattoni impiegati nella costruzione)⁸⁹, escluso però «Il cornisone del qual detti agenti et maestro Nicolao si sonno rimessi al Iuditio del detto messer Bartolo marino». Bartolo Marino era uno dei deputati della chiesa, ed era forse esperto d'architettura più degli altri colleghi, se proprio a lui viene attribuito l'incarico specifico di periziare gli interventi più raffinati ed estetici richiesti dal progetto. Merita anche notare che, a differenza delle opere murarie, il compenso per i *cornisoni* non viene fissato preventivamente, ma rimandato al termine dei lavori, forse perché soltanto a opera conclusa si sarebbe potuta valutare con cognizione di causa l'abilità artistica dell'architetto. In realtà, il contratto del 15 luglio contiene un altro indizio di questa esplicita distinzione tra opere strutturali e decorative, che apre una prospettiva anche sulle vicende antecedenti nella costruzione della torre. Il notaio infatti avverte, in calce al documento, che siano «salui perho li ragioni á detto maestro Nicolao delli al[tri] Cornisoni gia fatti de quali sin hora non sono altramente decisi della sua mercede etc tra de lui et li deputati uechij di detta chiesa».

Con ciò si attesta che l'Alberghino aveva realizzato anche gli *altri Cornisoni*, per i quali, tuttavia, all'epoca dell'accordo, il 15 luglio 1603, non erano ancora stati definiti dalla precedente reggenza di San Rocco i compensi destinati all'artista. Tenuto conto che di solito i consigli amministrativi si rinnovavano annualmente, è probabile che il riferimento ai «deputati uechij di detta chiesa» rinviasse all'anno precedente 1602; che è poi la data attribuita dal Pizzoni⁹⁰ alla realizzazione del

⁸⁹ GANDAGLIA, *La torre*, p. 31, propone una comparazione interessante tra il prezzo dei mattoni e la paga giornaliera di un operaio, che a suo dire «equivaleva al costo di quaranta mattoni circa»: una considerazione che andrebbe vagliata però su un numero più consistente di attestazioni, nonché sulla differente qualità dei materiali edilizi e sulle qualifiche dei lavoratori.

⁹⁰ PIZZONI, *Historia di Quinzano*, p. 34.

campanile, quando scrive che «L'anno 1602 fù alzata, la Torre di S. Rocco», senz'altro.

Per fortuna (fortuna nostra intendo), la divergenza aperta con la vecchia deputazione della chiesa non solo non fu appianata dal nuovo consiglio, ma anzi si dovette aggravare negli ultimi mesi del 1603. Al punto che l'Alberghino, il quale nel frattempo aveva concluso anche i lavori di copertura dell'edificio, per ottenere il dovuto pagamento delle sue prestazioni professionali presenti e passate, si vide costretto a rivolgersi all'autorità civile superiore: il podestà veneto di Brescia. L'archivio del notaio Scipione Gandino conserva infatti copia di due lettere del podestà (*praetor*) Giovanni Cornaro (*Cornelius*), date da Brescia il 2 e il 10 dicembre dello stesso anno.

La prima⁹¹, in lingua latina, è una citazione giudiziaria, con cui, *urbanus agendo*, il massaro e i deputati della chiesa quinzanese sono invitati a comparire entro tre giorni davanti allo stesso podestà per opporre le proprie ragioni nella questione con l'architetto. Il documento non è molto generoso di informazioni sul merito della vertenza, né questo era propriamente il suo scopo. Tuttavia alcuni dettagli desunti dall'atto esaminato in precedenza vi trovano conferma e ulteriore spiegazione. In particolare la distinzione netta fra opere murarie e interventi decorativi: si enuncia, infatti, che il credito dell'Alberghino con il consiglio di San Rocco ammonta a «summa librarum octuaginta quatuor soldorum quinque denariorum quatuor planet pro summa liquida seu resolutio summę liquidę» [alla somma di lire 84 soldi 5 denari 4 bresciani, a titolo di liquidazione], con la dichiarazione che quella cifra gli spetta «vigore mercedis per ipsum magistrum Nicolaum promeritę in fabricando seu complendo turrim predictam» [a titolo di compenso spettante a maestro Nicolò per la costruzione o il completamento della torre]. Successivamente si precisa che ciò è «ultra mercedem promeritam in faciendis cornisonis veteribus et novis liquidandam et taxandam» [in aggiunta al compenso spettante all'architetto per la fattura dei cornicioni vecchi e nuovi, ancora da valutarsi e pagarsi].

Si deduce, dunque, che al principio di dicembre 1603 il campanile era stato completato nella parte muraria fino alla copertura, e per questo

⁹¹ Cfr. doc. 2.

L'architetto attendeva di essere liquidato per un totale di oltre 84 lire (probabilmente le 10 lire per migliaio di mattoni previste dalla convenzione del 15 luglio, più qualche eventuale residuo precedente).

Circa i *cornisoni*, poi, la citazione podestarile ribadisce che alla mano dell'Alberghino si dovevano tanto i vecchi quanto i nuovi; e quindi si deve credere che la torre di San Rocco in quei primi giorni di dicembre fosse proprio definitivamente compiuta anche nelle minime rifiniture. Tuttavia, come per i *cornisoni* vecchi era rimasta ancora in sospeso la preventivata perizia e la relativa valutazione, tanto più tali indispensabili operazioni attendevano quelli realizzati per ultimi. Questo pertanto è il quadro in cui si collocano le divergenze tra i deputati della chiesa e il progettista: c'era da saldare l'ultima *tranche* dei lavori edilizi, e da stimare e adeguatamente compensare la qualità artistica di tutte quante le decorazioni eseguite sul campanile da maestro Nicolò comasco negli ultimi due anni.

Il podestà disponeva a questo scopo la nomina di due periti di parte, uno per il consiglio dei reggenti e uno per il capomastro: i deputati dovranno infatti scegliere «unum eorum peritum et amicum comunem, qui una cum elligendo per dictum magistrum Nicolaum habeant extimare et liquidare pretium cornisonorum veterum factorum per ipsum magistrum Nicolaum de anno preterito in ipsa turri» [un proprio perito di fiducia il quale, insieme con il perito che sarà scelto da maestro Nicolò, debba far la stima e liquidare il prezzo dei cornicioni vecchi fatti l'anno precedente dall'Alberghino sulla torre di San Rocco]. I *cornisoni* nuovi non sono menzionati, probabilmente perché l'esperto della perizia su di essi era già stato incaricato con l'accordo di luglio. In caso di inadempienza del consiglio dei reggenti, il podestà avrebbe provveduto alla nomina d'ufficio di un perito per conto della chiesa.

La lettera podestarile del 2 dicembre 1603 chiamava i responsabili amministrativi quinzanesi a presentarsi in udienza «*tertia die post harum presentationem*» [il terzo giorno dopo la presentazione della citazione giudiziaria]: calcolando che l'atto non sarebbe arrivato a Quinzano prima del giorno successivo, la convocazione poteva intendersi per il 6 o 7 dicembre. In effetti, dopo alcuni giorni, il 10 dicembre, lo stesso podestà Giovanni Cornaro emanò contro i notabili quinzanesi una intimazione di pa-

gamento⁹² (in italiano questa volta) dai termini perentori e inequivocabili. Un accenno ivi contenuto («hieri in luoro contumatia») mostra che l'udienza giudiziale avvenne il 9 dicembre, in assenza della parte convenuta: di fatto non appare comunque sanato nessuno dei punti all'ordine del giorno.

Commentiamo il documento parola per parola, in quanto rivela diversi dettagli della spinosa vertenza. Anzitutto si stigmatizza il disinteresse dei responsabili locali, «Perche li sotto scritti deputati et massaro della fabrica della torre di Santo Roccho nella terra de Quinzano non si sonno curati de satisfar a maestro Nicolo di Alberghini Comasco margone per la sua mercede del restante della fabrica per lui fatta d'essa torre»; e con ciò si conferma che la deputazione quinzanese non aveva dato cenni di adesione alle richieste della controparte.

Il prezzo spettante al capomastro è definito «de Liri ottanta quattro soldi cinque planet per saldo tra esse parti fatto», inferiore di 4 denari rispetto a quanto enunciato nella citazione del 2 dicembre, ma si tratta di una differenza irrisoria. Concordano invece i due atti podestarili nell'eccepire da questa somma «la mercede di Cornisoni d'essa torre parimente per lui fatti ancorche gia molti giorni et mesi sia sta compita». *Compita*, evidentemente la fabbrica della torre, molti giorni o mesi prima (probabilmente “molti giorni o qualche mese”: comunque difficilmente prima della metà di ottobre).

Una pennellata di vita vissuta è offerta dalla motivazione con cui l'Alberghino sollecitava il suo saldo: il ritardo nei pagamenti, infatti, «è cedito et cede a graue danno preiudicio et inter esse [!] d'esso maestro Nicolo qual intende partirse da questo paese et andar a Casa sua di qua delle feste di Natale prossimo futuro»; anche allora “Natale con i tuoi...”. In ogni caso, l'inciso dimostra che l'architetto, domiciliato a Quinzano in tutti gli atti che lo riguardano, non era effettivamente residente in paese: possiamo pensare che vi si trasferisse, anche per lunghi periodi, in occasione dei lavori più impegnativi, forse ospite in casa dei diversi committenti o di qualche facoltoso protettore. La stessa lettera di intimazione si conclude con l'elezione di domicilio del nostro artista, che «si ellegge habitante a Casa del Signor Giovanni Pietro trap-

⁹² Cfr. doc. 3.

pa». Pare comunque che di fatto egli avesse allora preso alloggio presso un'*hosteria* del paese.

Visto pertanto che i *sindici* di San Rocco non s'erano degnati né di presenziare al giudizio, né d'un cenno di risposta, il podestà di Brescia sottoscriveva senz'altro la sua sentenza, articolata secondo la duplice richiesta del maestro Nicolò: la liquidazione delle opere murarie e la perizia sugli interventi artistici. Quanto al primo aspetto, il giudice, su richiesta della parte lesa, ordina «alli detti infrascritti deputati et massari che per tutto il giorno seguente doppo la presentatione delle presenti debbano hauer sotisfatto intieramente al detto maestro Nicolo per il detto suo credito»: un saldo completo entro ventiquattr'ore dalla consegna dell'ingiunzione.

Seguono dettagli sulle procedure esecutive, che non concernono specificamente il nostro tema, ma compongono un lucido scorcio dei rapporti tra società e potere nella nostra terra circa quattro secoli or sono. In caso di inadempienza all'ordine di pagamento, il podestà dispone che

altramente passato detto termino si mandaranno il Cauaglier Pretorio et doi huomini con il salario de doi scudi al cauaglier et un scudo per huomo et cadaun giorno quali habbano star sopra l'hosteria a spese di detti infrascritti deputati et massari sin che detto maestro Nicolo sarra intieramente sotisfatto per detto suo credito et spese sin hora fatte Intimandoli ancora de tutti le spese danni et inter essi sin hora fatti et patiti per detto maestro Nicolo et quelli che farra et patira et massime di stare sopra l'hosteria a spese luoro sin che sarra sotisfatto utsupra

Interpretando: passato senza effetto il termine di 24 ore, il podestà invierà a Quinzano un funzionario del tribunale civile cittadino (*cavaglier pretorio*) con due guardie di scorta, per la riscossione forzosa del credito. La parcella di due scudi al giorno per il funzionario e di uno scudo per ciascun accompagnatore, nonché le spese di vitto e alloggio (*l'hosteria*) saranno, evidentemente, a carico dei debitori, fino a rendiconto compiuto; a carico loro altresì le spese che si è trovato e si troverà a sostenere l'Alberghino, per non poter rientrare in patria a causa del disguido.

La seconda questione posta da maestro Nicolò riguardava, poi, la dovuta perizia sulle decorazioni applicate al campanile di San Rocco l'anno precedente. Come minacciato nella citazione giudiziaria del 2 dicembre,

e ribadito nell'udienza del 9, il podestà nomina allo scopo un esperto d'ufficio, intimando ai deputati della chiesa «ancora come hieri in luoro contumatia fu per noi elletto messer Hieronimo Zabino perito in Brescia per luoro estimatore il quale insieme con maestro Stefano Comasco marengone estimatore elletto per detto maestro Nicolo habbano de stimare li detti Cornisoni fatti in essa torre». Nessun cenno all'identità di maestro Stefano comasco, che doveva essere un compaesano oltre che collaboratore dell'Alberghino. Si dettano poi gli estremi del sopralluogo: il pretore vuole che i *sindici* della chiesa

debbano ridurre il terzo giorno dopo la *presentatione* delle *presenti* a hore 17 esso Zabino al loco d'essa torre *per* estimare li detti Cornisoni ouero anco un'altro luoro estimatore uolendone eleger altri perche ui sarrà anco il detto estimatore del *detto maestro Nicolo* altramente si starrà alla *rellatione* et estimo d'esser fatto *per* il detto *maestro Stefano* estimatore d'esso *maestro Nicolo*.

Insomma: tre giorni dopo la presentazione dell'ingiunzione, alle 11 del mattino (cui più o meno corrispondono le 17 dell'*ora italica* in quei tempi), il perito Zabino doveva essere accompagnato a Quinzano per vedere la torre, a spese dei debitori, i quali potevano anche nominare altri periti a discrezione; in caso contrario avrebbe avuto valore discriminante la sola perizia di parte dell'Alberghino.

Le ultime righe definiscono i termini della consegna legale dell'ordinanza («della *presentatione* delle *presenti* si darrà fede alla *rellatione* di cadaun *nuntio* con il giuramento»: *nuntio* è evidentemente chi avrebbe consegnato l'ingiunzione ai destinatari elencati in calce), e fanno salvi i diritti dell'architetto non contemplati nell'atto medesimo.

I termini fissati dal giudice erano di ventiquattro ore dalla consegna dell'ordinanza per il saldo delle opere murarie, e tre giorni per la perizia sulle decorazioni.

Non sappiamo quando la lettera sia giunta nelle mani dei deputati di San Rocco; di certo le parti avverse, «volendo [...] conservar l'amicitia concordia et buona Pace», provvidero in quei giorni a raggiungere un accordo (*compositione*) tutto sommato soddisfacente per ognuno. È questo infatti l'oggetto del quarto documento, datato 13 dicembre

1603⁹³, in cui ancora una volta si trovano nuovi spunti di interesse a chiarimento di tutta la vicenda.

L'intestazione dell'atto riassume sinteticamente i momenti essenziali della *differentia* tra «maestro Nicolao Albergino murador» e i notabili quinzesi; la questione, vista dalla parte dell'architetto, è detta vertere «sopra la diffinitione della sua mercede, cossi della fabrica della torre di detta chiesa, Come ancho delli Cornisoni di essa, delli quali pretendeua douer esser satisfatto per la sua mercede promeritata» (si noti che si parla della *fabrica* della torre, non del semplice completamento); si menzionano anche la *citatione* e l'*intimatione* del «Chiarissimo signor Potesta di Brescia»: tutti particolari già appresi dagli altri documenti. Più significativa la definizione dei termini dell'accordo, che sono sostanzialmente due, come appunto le legittime rivendicazioni del professionista. Anzitutto si determina «Che detto maestro Nicolao sia satisfatto per le liri ottantaquattro soldi cinque planet [che] dimandava per compito pagamento della sua mercede di detta torre»: la questione più semplice risolta nel modo più semplice.

Poi c'era la questione più coriacea: quella dei *cornisoni* vecchi e nuovi, tutti ancora da valutare e compensare. A questo proposito «maestro Nicolao si è rimesso nella persona del sudetto messer Bernardino Zopetti et me Scipion gandino cossi da noi pregato». La determinazione dei criteri di pagamento poi è davvero un degno coronamento non solo della vertenza in sé, per la civiltà e l'urbanità dimostrata dalle parti, ma anche del nostro approccio a tutta la complicata storia, perché ci aiuta a chiarire definitivamente un dubbio rimasto insoluto fin dal principio. Ecco cosa recita l'atto del 13 dicembre:

della qual remissione L'habiamo acomodata cossi *contentando* detto maestro Nicolao et alla sua *presentia* in liri cinquantacinque per quello puol dimandar per li trei Cornisoni da meggio, atteso che del *primo* del *fundamento*, Cioue Cornisone e [= è] statto satisfatto, et de quello de Cima detto maestro Nicolao gia per auanti Si era gia rimesso in messer Bartolo marino

Il dato davvero interessante, più che l'attribuzione dell'ultima *tranche* delle perizie a Bartolo Marino (riferibile all'accordo del 15 luglio), o il

⁹³ Cfr. doc. 4.

prezzo pattuito in 55 lire bresciane per i lavori pregressi, è la suddivisione delle opere decorative del campanile in tre scaglioni distinti: il *cornisone* «primo del fundamento», «li trei cornisoni da meglio» e il cornisone «de Cima», tutti espressamente e senza alcuna riserva attribuiti all'Alberghino. La sezione di fusto più in basso, alta più di un terzo dell'intero edificio ma quasi del tutto priva di decorazioni⁹⁴, era già stata pagata all'architetto in precedenza («del primo del fundamento, Cioe Cornisone è statto satisfatto»); la fascia superiore corrispondente alla cella campanaria, era esplicitamente regolamentata dall'accordo del 15 luglio («de quello de Cima detto maestro Nicolao gia per auanti Si era gia rimesso in messer Bartolo marino»). Restavano in sospeso «li trei cornisoni da meglio», le tre fasce centrali abbondantemente decorate da lesene, capitelli tuscanici e ionici, archetti ciechi e complessi apparati di mensole, dentelli e modanature: è per questi tre registri che il nostro *maringone* comasco riceverà le 55 lire pattuite.

Nella parte finale del contratto, che attribuisce all'artista una somma complessiva di 139 lire *planet*, con esclusione del *cornisone* superiore, sono significative soprattutto le modalità di pagamento: quattro dei deputati presenti versano di tasca propria 14 lire a testa al maestro Nicolò (Francesco Basello solo 10 lire e mezza), cui viene aggiunta una quota di miglio a nome dell'intera deputazione («quarti vintiotto miglio à ragione de liri otto la soma qual monta liri desdotto soldi 14 denari 8»⁹⁵). Sembrerebbe dunque che la somma complessiva spettante all'Alberghino sia stata divisa per dieci, ossia nove componenti del consiglio più il consiglio stesso⁹⁶, e ciascuno si sia impegnato a versare la sua parte, chi seduta stante, chi entro il maggio 1604:

del restante che tutti paghino la sua *summa* alla ratta della *soprascritta summa* delli *soprascritti* liri cento trentanoue *computando* dentro tutte le spese fatta [!] in *detta* lite per detto maestro Nicolao et in caso che non

⁹⁴ Semplicemente un cordolo in botticino tra la scarpa di base e il fusto liscio, e una cornice in laterizio a due fasce di modanature per separare il fusto dal primo ordine decorato.

⁹⁵ 28 quarti sono più o meno 340 litri e mezzo.

⁹⁶ Dei quattro atti risalenti al 1603 (cfr. docc. 1-4), solo questo del 13 dicembre registra la presenza di tutti i nove reggenti della chiesa, che dovevano impegnarsi a pagare ciascuno la sua quota (il 15 luglio ne mancano due, mentre nelle citazioni giudiziarie del 2 e del 10 dicembre ne manca uno).

pagassero li *soprascritti* che detto maestro Nicolao haba regresso *contra* li agenti della detta chiesa facendoli comodita a pagar intra al mese de maggio *prossimo* uenturo.

Alquanto involuto nella formulazione, ma grosso modo intuibile. Si manifesta in questa peculiare procedura di ripartizione delle spese una delle finalità che connotavano le istituzioni dell'epoca: un atteggiamento che gli storici della tarda antichità chiamerebbero di sostanziale *evergetismo*, ossia una beneficenza ufficiale e istituzionalizzata, o – se vogliamo – in termini più moderni, una forma di sponsorizzazione dettata da eminenti scopi morali e sociali, piuttosto che semplicemente economici e organizzativi. In altre parole, le amministrazioni delle cose pubbliche (come all'epoca erano anche le chiese e altre istituzioni che oggi considereremmo ecclesiastiche) venivano affidate a consigli di facoltosi notabili residenti nel circondario (vicinia): ciò dava da un lato alle persone, e alle famiglie da cui provenivano, un vantaggio di evidenza e di autorevolezza sociale, dall'altro alle istituzioni offriva una serie cospicua di vantaggi economici, amministrativi e organizzativi, radicando in ogni caso il sentimento di appartenenza comune di ciò che dalla comunità veniva fruito. Quanto alla porzione di contributo in miglio, non è da credere che si tratti di un gesto di leggerezza, o peggio ancora uno svilimento della persona dell'artista (come una specie di elemosina a chi non avesse di che mangiare): era assai frequente all'epoca per le istituzioni ecclesiastiche e laiche, quando i loro patrimoni consistevano essenzialmente in possessi di terreni e le elemosine raccolte tra la gente comune erano per lo più in natura, avere, soprattutto in certi periodi dell'anno, la disponibilità di prodotti agricoli piuttosto che di denaro liquido; in questi casi lo scambio avveniva al prezzo di mercato (lo si vede bene nell'atto in questione), e poi il creditore provvedeva a sua discrezione a vendere il prodotto, oppure a consumarlo in tutto o in parte, o a farne a sua volta oggetto di scambio con i propri debitori.

La convenzione del 13 dicembre 1603 è seguita, nella pagina a fronte, da una ricevuta autografa dell'architetto⁹⁷:

⁹⁷ Analoga ricevuta autografa è contenuta nel libro cassa relativo alla torre di San Fausto (*Spesa de la torre*, p. 89; cfr. GANDAGLIA, *La torre*, p. 32, che però non ne indica la data).

a di 2 genaro 1604

confeso io nicolo contra scritto hauer riceuto li contra scriti lire quatordec.

qua<l> mi douea dar come apar nel presente scritto uidelicet – lir<e> 14

Io nicolao albrighini comassco

marangone ho scritto la presente

per fede de la uerita⁹⁸

E con questa dichiarazione pacificatrice, scritta in una grafia alquanto rude e sgraziata, e in un linguaggio stentato, così diverso dalla sicurezza e dall'eleganza della sua arte⁹⁹, si chiude definitivamente e amichevolmente la vertenza che aveva diviso il *latomo* Alberghino dai suoi committenti quinzesani. Un dissidio che, per quanto duro, non compromise il rapporto di stima fra la classe dirigente locale e l'artista, né l'alta immagine professionale che ci si era fatti di lui, visto che dopo solo pochi mesi il Comune gli affidò il non meno impegnativo compito di edificare la nuova torre municipale, che avrebbe sostituito quella ormai fatiscente del 1464, divenendo in certo senso il nuovo simbolo della comunità che la faceva innalzare.

Conclusioni

Abbiamo passato in rassegna, in questo contributo, tutta la documentazione reperibile oggi sull'attività quinzesana del *latomo* Nicolò Alberghino da Lavena, nel primo decennio del '600, attorno alla realizzazione dei campanili di San Rocco e San Faustino. Abbiamo proceduto a ritroso, perché volevamo partire da quanto sull'argomento e sul perso-

⁹⁸ Strano che ci sia solo una ricevuta di 14 lire, quando erano dieci le quote (*ratte*, rate) equivalenti che spettavano al costruttore secondo l'accordo. Considerato che il documento medesimo poteva valere come ricevuta delle 85 lire e rotti consegnate al creditore in sede di sottoscrizione, e che la data della ricevuta è di venti giorni successiva, si può pensare che sia inerente a una delle quattro quote che ancora gli spettavano, versata in sua mano dopo il suo ritorno dalle vacanze natalizie trascorse al suo paese. Perché proprio questa e solo questa ricevuta sia stata vergata sulla minuta del notaio, non saprei spiegarlo.

⁹⁹ GANDAGLIA, *La torre*, p. 30, desume che «non era un architetto e nemmeno un perito ma semplicemente un muratore e ciò lo dice la sua incolta calligrafia», ma l'argomento ha assai scarso valore, come del resto anche oggi, e tanto più allora.

naggio era già in qualche modo risaputo a proposito della torre civica di San Faustino (edificata tra il 1604 e la tarda primavera del 1607), per spostarci gradualmente al meno noto, ossia l'attribuzione al nostro della torre finora anonima di San Rocco (la cui costruzione si colloca tra l'estate del 1600 e il dicembre 1603).

È pur vero che le testimonianze esaminate non sono state troppo prodighe di informazioni, soprattutto sui tratti biografici e professionali del *marangone* comasco; eppure credo che a questo punto la documentazione non lasci adito a dubbi quanto meno sul fatto che entrambe le torri, le più belle del paese, siano state realizzate per intero, dalle fondamenta alla copertura, dall'Alberghino, sotto la sua assidua e preminente direzione; senza escludere peraltro, e anzi rendendo assai plausibile l'ipotesi che possano essere state anche ideate e progettate da lui.

Sotto questa luce, gli atti notarili che lo riguardano e le sue opere tuttora esistenti, conservate praticamente nella forma in cui furono da lui realizzate¹⁰⁰, si integrano fra loro nel tracciare un'immagine dell'uomo e dell'artista: ne viene infatti delineato un uomo dal carattere forte e deciso, che sa bene quello che vuole e non si perita di adire il tribunale per ottenere quanto gli spetta di diritto; e del resto abbastanza condiscendente da chiudere i conti col passato una volta soddisfatto nelle sue esigenze primarie, e da riprendere serenamente la collaborazione con i suoi committenti, produttiva per ambe le parti. Ma ne emerge anche un artista di notevole talento, dotato di alta competenza tecnica nelle opere edilizie, e di non comune cultura artistica in quelle decorative, consapevole delle acquisizioni estetiche del suo tempo, non limitate al campo delle arti figurative, di sicuro gusto stilistico, aperto a linguaggi differenti, e abile nel mettere in opera strategie comunicative di singolare impatto visivo¹⁰¹.

Mi sembra che, in questo senso, il tratto dominante della sua personalità artistica sia la sua capacità di armonizzare la funzionalità (e dura-

¹⁰⁰ Abbiamo visto che l'unico intervento di rilievo, nel corso del tempo, è stato l'innalzamento di due metri del tiburio ottagonale sulla torre di San Faustino nel 1898.

¹⁰¹ Rilevante a questo proposito è, ad es., la geniale gestione che egli fa dell'alternanza del modulo ribassato e doppio nella base del campanile di San Rocco, per conferire al manufatto un senso dinamico interno di notevole efficacia; o anche, nello stesso edificio, il minuzioso e consapevole impiego delle tecniche di iterazione e variazione, di impronta schiettamente ritmica e musicale.

bilità¹⁰²) del manufatto e la sua struttura estetica, come appare nella torre di San Rocco, essenzialmente un edificio di rappresentanza e di esibizione, che tuttavia non rinuncia al suo servizio di campanile della chiesa centrale della vicinia; e soprattutto nella torre di San Faustino, che manifesta a chiare lettere la sua funzione a guardia del Castello, senza però rinunciare a quella eleganza di rapporti e proporzioni che è richiesta dalla sua ampia visibilità nel circondario, e dal suo valore di monumento identificativo del Comune di cui è diventato certamente il simbolo.

Queste sono considerazioni di carattere artistico-estetico che competono a chi sia specialista della materia, più che a me; ma tuttavia sono convinto che, al di là delle considerazioni che si possono e si devono fare sul ruolo detenuto all'epoca dalle varie qualifiche professionali di *marengone*, *latomo*, *fabro murario* e simili, al nostro Alberghino spettino con pieno diritto il titolo di ingegnere come pure quello di architetto, nel senso più completo e moderno, e che la sua figura meriti che altri, con maggiore competenza, estenda le ricerche documentarie e artistiche, perché una simile personalità di costruttore non può non aver lasciato altre tracce concrete del suo passaggio e della sua professionalità.

¹⁰² Non si dimentichi che la vecchia torre di San Faustino (costruita nel 1464 e demolita nel 1607 perché ormai pericolante) era durata meno di 150 anni; mentre il precedente campanile di San Rocco (realizzato a metà del '500) non era rimasto in piedi che per 50. Del resto, fra le altre torri di Quinzano, la torre antica di San Giuseppe ebbe vita per circa 250 anni (tra il 1576 e il 1830); mentre la torre della Pieve, dal 1716, ne conta oggi quasi 300. Solo le due torri dell'Alberghino hanno compiuto e superato i 400 anni, praticamente senza alcun serio problema (a parte la cuspide in piombo di San Faustino che, come detto, fu rifatta nelle stesse forme originali almeno un paio di volte, nel 1786 a seguito di un incendio, e poi di nuovo nel 1898, cfr. A. FAPPANI, *Quinzano*, in *Enciclopedia Bresciana*, XIV, Brescia 1997, p. 233b).

DOCUMENTI

INDICE

1. 1603 luglio 15 - I reggenti della chiesa di S. Rocco a Quinzano si accordano con il *marginone* maestro Nicolò Alberghino per il completamento e il saldo della torre.
2. 1603 dicembre 2 - Lettera di citazione del podestà di Brescia Giovanni Cornaro ai reggenti della chiesa di S. Rocco a Quinzano, circa il credito acquisito dal *fabro murario* maestro Nicolò Alberghino per i suoi lavori presenti e passati relativi alla torre.
3. 1603 dicembre 10 - Lettera di intimazione del podestà di Brescia Giovanni Cornaro ai reggenti della chiesa di S. Rocco a Quinzano circa il credito di Nicolò Alberghino per la fabbrica della torre.
4. 1603 dicembre 13 - I reggenti della chiesa di S. Rocco a Quinzano si accordano con il *murador* maestro Nicolò Alberghino circa il saldo per la costruzione della torre e i relativi cornicioni.
5. 1606 ottobre 1 - I deputati alla fabbrica della torre di S. Faustino a Quinzano si accordano con il maestro Nicolò Alberghino per *infrascar* la torre.
6. 1606 ottobre 1 - I deputati alla fabbrica della torre di S. Faustino a Quinzano si accordano con il maestro Giovan Piero Vidali per la costruzione della *guzza* con *pomma* e croce.
7. 16 [...] dicembre 18 - Testimonianze di Nicolò Alberghino *latomus* di Lavena, e di Ambrogio Terazi, anch'egli *latomus* di Lavena e collaboratore dell'Alberghino, circa l'erezione di un muro di confine fra le proprietà di Nicandro Conforto e del Comune di Quinzano presso la Savarona Nuova in Quinzano.

CRITERI DI TRASCRIZIONE

- [] = integrazione del trascrittore
 < > = correzione del trascrittore
 { } = inizio e fine del testo aggiunto nel margine o nell'interlinea
 || = fine di pagina
 [!] = errore nel testo
 [?] = lettura incerta

Le abbreviazioni sono esplicitate in carattere corsivo.

L'ortografia originale non è stata modificata.

Della punteggiatura sono stati soppressi solo i punti delle abbreviazioni e delle cifre.

. 1 .

1603 luglio 15, Quinzano.

I reggenti della chiesa di San Rocco a Quinzano si accordano con il *maringone* maestro Nicolò Alberghino per il completamento e il saldo della torre.

ASBs, Notarile, filza 4640, notaio Scipione Gandino.

Ediz.: T. CASANOVA, *Quattro documenti del 1603 fanno luce sulla realizzazione del monumento architettonico più bello di Quinzano. Nicolò Alberghino e il campanile di S. Rocco*, «L'Araldo Nuovo di Quinzano», a. VI, nr. 52 (aprile 1998), pp. 7-8, doc. 1.

Laus Deo etc. Adi 15 luglio 1603 in *sancto* Rocho

Notto sia à cadauna persona leggera et sara *presentato* questo *presente* scritto de man de mi nodaro sottoscritto Come messer Paulo *quondam* messer Girolamo uertua, messer Iacomo mangione, messer Bartolo Marino messer Francesco Basso, et me Scipion Gandino¹⁰³ messer Bertolino Guadagno {et messer Bertolino sora}¹⁰⁴ agenti per la chiesa de *sancto* Rocho presenti che fanno à nome di detta chiesa si sonno accordati et *conuenuti* Cum maestro Niocolao [!] alberghino *maringone* de finir la torre di detta chiesa et copertarla et fargli li balconi iusta al modello di detta {torre}¹⁰⁵ cum il ciltro siue [u]olto {rimetendosi perho dela coperta et Ciltro al *giuditio* de uno *marengone* della *mercadura* [?] pratico in *simile negotio*}¹⁰⁶ balconeri et Cornisone et questo anno fatto per il pretio de liri dieci de *planet* à ragione de *migliara* de quadrelli che si spenderanno in detta torre eccetuando Il cornisone del qual *detti* agenti et maestro Nicolao si sonno rimessi al *Iuditio* del detto messer Bartolo marino, à conto del qual pretio et merzede *detti* agenti gli anno ceduto et obligato à pagar detto maestro Nicolao messer Horatio uertua figliolo de messer Bartholomeo et li *soprascritti* regenti, promettono et cossi anno *promesso* {*Insolidum etc*}¹⁰⁷ de mantener et *conseruar* detto maestro Horatio uertua massaro di detta chiesa Bono uero et *essigibile* || per quella *summa* guadagnara detto maestro Nicolao al suo tempo et per questo si obligano se *personalmente* et li beni di detta chiesa *promettentes etc obligantes etc* {*constituentes*}⁵ et *Renuntiantes etc* Et in fede del uero Io Scipion Gandino nodaro in Quinzano ho fatt' il *presente* scritto cossí richiesto dalli *soprascritti* parti et mi son sottoscritto {*de mia propria man*}⁵ adi mese et anno *soprascritti*, et questo fu alla *presentia* de Battista rotegno de maestro Francesco

¹⁰³ Segue «et», cancellato.

¹⁰⁴ Nel margine.

¹⁰⁵ Nell'interlinea, al posto di «chiesa et questo», cancellato.

¹⁰⁶ Nel margine. Segue «et», cancellato.

¹⁰⁷ Nell'interlinea.

uertua et de ser Giouanni battista uertua tutti de Quinzano et iui habitanti testimonij etc., salui perho li ragioni à detto maestro Nicolao delli al[tri] Cornisoni gia fatti de quali {sin hora}⁵ non sono altramente decisi della sua mercede etc tra de lui et li deputati uechij di detta chiesa

. 2 .

1603 dicembre 2, Brescia.

Lettera di citazione del podestà di Brescia Giovanni *Cornelio* ai reggenti della chiesa di San Rocco a Quinzano, circa il credito acquisito dal *fabro murario* maestro Nicolò Alberghino per i suoi lavori presenti e passati relativi alla torre.

ASBs, Notarile, filza 4640, notaio Scipione Gandino.

Ediz.: CASANOVA, *Quattro documenti del 1603*, doc. 2 (parziale).

{1603: 2: Xmbre}¹⁰⁸

Ioannes Cornelio Brixiensis Prætor.

Ita instante magistro Nicolao de Alberghinis fabro murario habitatore in quintiano Vrbanus agendo, Per presentes citentur ser Horatius Vertua filius ser Bartholomei, uti massarius, et infrascripti omnes uti syndici seu Deputati Ecclesie Sancti Rocchi dictę terre seu fabricę turre dictę Ecclesie habitatores omnes dictę terre quintiani predicti uelut ad coram nobis comparendum tertia die post harum presentationem in sero si etc sin minus etc ad opponendum et contra dicendum, si quid opponere et contra dicere intendunt, quare per Nos contra dictum massarium seu contra dictos infrascriptos omnes Deputatos et quemlibet eorum in solidum, etiam in proprijs bonis eorum concedi non debeat exequutio pro summa librarum octuaginta quatuor soldorum quinque denariorum quatuor planet pro summa liquida seu resolutio summe liquide; Idque uigore mercedis per ipsum magistrum Nicolaum promerite in fabricando seu complendo turrim predictam, et hoc ultra mercedem promeritam in faciendis cornisonis ueteribus et nouis liquidandam et taxandam, et ad uidendum ipsam exequutionem concedi et relaxari, aliter etc. Et insuper etiam citentur per dictam littera<m> in actis notarij infrascripti || ad elligendum unum eorum peritum et amicum comunem, qui una' cum elligendo per dictum magistrum Nicolaum habeant extimare et liquidare pretium cornisonorum ueterum factorum per ipsum magistrum

¹⁰⁸ Nel margine.

Nicolaum de anno *preterito* in ipsa turri, *aliter* in eorum contumaciam, omissionem, seu recusationem elligetur per Nos ex officio pro eorum parte unus extimator et amicus comunis, qui una' cum elligendo per dictum magistrum Nicolaum habeant *predicta* exequi et adimplere. In quorum fidem *etc.*

De quarum presentatione *rellation*<*i*> *etiam* cuius libet nuntij cum Iuramento *etc.* Et qui magister Nicolaus protestatur *etiam*, quod omne aliud suum Ius, actio, et remedium sint sibi salua.

Brixie die 2do Xbris 1603.

Verum si quis *etc.*

quorum nomina sunt *videlicet*

ser Paulus de Vertua

ser Bernardinus Zopettus

ser Iacobus Mangionus

ser Bartholus Marinus

ser Franciscus Basellus

ser Bertholinus Vadaneus

ser Bertholinus Sora. et

dominus Scipio Gandinus.

Hippolitus Marinus notarius

. 3 .

1603 dicembre 10, Brescia.

Lettera di intimazione del podestà di Brescia Giovanni *Cornelio* ai reggenti della chiesa di San Rocco a Quinzano circa il credito di Nicolò Alberghino per la fabbrica della torre.

ASBs, Notarile, filza 4640, notaio Scipione Gandino.

Ediz.: T. CASANOVA, *Si conclude la ricognizione degli atti che danno un nome all'autore del monumento più elegante di Quinzano. Nicolò Alberghino e il campanile di S. Rocco (2)*, «L'Araldo Nuovo di Quinzano», a. VI, nr. 53 (maggio 1998), pp. 7-8, doc. 1.

{Pro magistro Nicolao Alberghino

1603: 10: Xmbre}¹⁰⁹

Ioannes Cornelio Brixienis Pretor

Perche li sotto *scritti* deputati et massaro della fabrica della torre di Santo Rocco nella terra de Quinzano non si sonno curati de satisfar a maestro Nicolo di

¹⁰⁹ Nel margine.

Alberghini Comasco marengone *per* la sua mercede del restante della fabrica *per* lui fatta d'essa torre qual è de Liri ottanta quattro soldi cinque *planet per* saldo tra esse parti fatto oltra la mercede di Cornisoni d'essa torre parimente *per* lui fatti ancorche gia molti giorni et mesi sia sta compita il che è ceduto et cede à graue danno *preiudicio* et *inter* esse d'esso *maestro* Nicolo qual intende partirse da questo paese et andar a Casa sua di qua delle feste di Natale *prossimo futuro*. Per tanto ricercati d'opportuno suffragio Cometteremo alli detti *infrascritti* deputati et massari che *per* tutto il giorno *segunte* doppo la *presentatione* delle *presenti* debbano || hauer sotisfatto intieramente al *detto maestro* Nicolo *per* il *detto* suo credito altramente passato *detto* termino si mandaranno il Cauagliar Pretorio et doi huomini con il salario de doi scudi al cauagliar et un scudo *per* huomo et cadaun giorno quali habbano star sopra l'hosteria a spese di detti *infrascritti* deputati et massari sin che *detto maestro* Nicolo sarra intieramente sotisfatto *per* *detto* suo credito et spese sin hora fatte Intimandoli ancora de tutti le spese danni et *inter* essi sin hora fatti et patiti *per* *detto maestro* Nicolo et quelli che farra et patira et massime di stare sopra l'hosteria a spese luoro sin che sarra sotisfatto *utsupra*¹¹⁰.

Intimandoli ancora come hieri in luoro *contumatia* fu *per* noi elletto *messer* || Hieronimo Zabino perito in Brescia *per* luoro estimatore il quale insieme con *maestro* Stefano Comasco marengone estimatore elletto *per* *detto maestro* Nicolo habbano de stimare li detti Cornisoni fatti in essa torre et che percio debbano ridurre il terzo giorno doppo la *presentatione* delle *presenti* {a hore 17}¹¹¹ esso Zabino al loco d'essa torre *per* stimare li detti Cornisoni ouero anco un'altro luoro estimatore uolendone elleger altri perche ui sarra anco il *detto* estimatore del *detto maestro* Nicolo altramente si starra alla *rellatione* et estimo d'esser fatto *per* il *detto maestro* Stefano estimatore d'esso *maestro* Nicolo In fede *etc* Et della *presentatione* delle *presenti* si darra fede alla *rellatione* di cadaun nuntio con il *giuramento*. Et qual *maestro* Nicolo protesta ancora che cadauna altra sua ragione attione et remedio gli siano salui *etc* et si ellege l'*habitatione* a casa {del *signor* Giouanni Pietro trappa}⁹.

Brixie die 10 Xmbris 1603

verum si quis etc.

¹¹⁰ Segue un intero paragrafo cancellato: «in fede *etc* Et della *presentatione* delle *presenti* si darra fede alla *rellatione* di cadaun nuntio con il *giuramento*. Et qual *maestro* Nicolo protesta ancora che cadauna altra sua ragione attione et remedio gli siano salui et si ellege l'*habitatione* a casa del *signor* Giouanni Pietro trappa | Brixie die 10 Xmbris 1603».

¹¹¹ Nell'interlinea.

Quorum nomina sunt videlicet

ser Horatius Vertua filius ser Bartholomei uti massarius ||
 ser Paulus de Vertua
 ser Bernardinus Zopettus
 ser Iacobus Mangionus
 ser Bartholus Marinus
 ser Franciscus Basellus
 ser Bertholinus Vadaneus et
 ser Bertholinus Sora
 Fabius Luzagus notarius mandato etc.

. 4 .

1603 dicembre 13, Quinzano.

I reggenti della chiesa di San Rocco a Quinzano si accordano con il *murador* maestro Nicolò Alberghino circa il saldo per la costruzione della torre e i relativi cornicioni.

ASBs, Notarile, filza 4640, notaio Scipione Gandino.
 Ediz.: CASANOVA, *Si conclude la ricognizione*, doc. 2.

Laus Deo etc. Adi 13 Xmbrio 1603 in Sancto Rocho

Eessendo [!] à differentia maestro Nicolao Albergino murador per una parte, et messer Giacomo mangione Messer Bernardino Zopetto ser Paulo uertua, ser Bertolino sora et ser Bertolino guadagno et Parimente ser Francesco baselli et me Scipion gandino {messer Bartolo marino et ser Horatio uertua}¹¹² {per l'altra}¹¹³ sopra la diffinitione della sua mercede, cossi della fabrica della torre di detta chiesa, Come ancho delli Cornisoni di essa, delli quali pretendeua douer esser soddisfatto per la sua mercede promeritata. Et Sopra di ciò detto maestro Nicolao aueua Impetrata una Citatione et parimente una Intimatione da parte del Chiarissimo signor Potesta di Brescia della qual nelli atti di Don Fabio luzzago Nodaro all assistentia di detto Chiarissimo signor Potesta. Et uolendo detti parti conseruar l-amicitia concordia et buona Pace sono diuenuti alla Compositione {infrascritta}¹¹ al modo forma et conditione sottoscritta videlicet Che {detto mae-

¹¹² Nel margine.

¹¹³ Nell'interlinea.

stro Nicolao}¹¹ si[a] satis fatto per le liri {ottan}taquatro¹¹⁴ soldi cinque planet dimandaua per compito pagamento della sua mercede {di detta torre}¹¹⁵ quanto poi alla mercede delli Cornisoni detto maestro Nicolao si è rimesso nella persona del sudetto messer Bernardino Zopetti et me Scipion gandino cossi da noij pregato, della qual remissione L'habiamo acomodata cossi contentando detto maestro Nicolao et alla sua presentia in liri cinquantacinque per quello puol dimandar per li trei Cornisoni da meggio, atteso che del primo del fundamento, Cioe Cornisone e¹¹⁶ statto satisfatto, et de quello de Cima detto maestro Nicolao gia per auanti || Si era gia rimesso in messer Bartolo marino Come apar per un altro scritto de man de mi nodaro sottoscritto {del di 15 luglio 1603}¹¹⁷ al qual etc Le quali summi ascendono alla summa de liri cento trentanoue Cum questo che detto maestro Nicolao presente che fa per si etc per ogni melior modo etc à renuntiato et renuntia alli soprascritti Citatione et Intimatione {et alla lite etc.}¹¹⁸ Cum questo che sia satisfatto per la summa soprascritta; Et à conto della qual summa ser Francesco basello sudetto à contati actualmente liri dieci soldi dieci messer Iacomo mangione li à contati liri quatordec de planet, maestro Paulo uertua parimente li à contati liri quatordec de planet Insuper detti agenti soprascritti li anno datto quarti uintiotto miglio à ragione de liri otto la soma qual monta liri desdotto soldi 14 denari 8 et messer Bernardino Zopetto parimente gli à contati ancora lui liri quatordec de planet, et messer Bertolino guadagno gli à contati ancora lui liri quatordec seu detto maestro Nicolao confessa auerli auti et questi sono per la portione spetante alli soprascritti sopra la ratta della soprascritta summa et del restante che tutti paghino la sua summa alla ratta della soprascritta summa delli soprascritti liri cento trentanoue computando dentro tutte le spese fatta [!] in detta lite per detto maestro Nicolao {et in caso che non pagassero li soprascritti che detto maestro Nicolao haba regresso contra li agenti della detta chiesa facendoli comodita a pagar intra al mese de magio prossimo uenturo sotto pena etc}¹¹⁶ Promittentes etc obligantes etc. Vide licet predicti regentes sese personaliter et bona dicte Ecclesie et dictus magister Nicolaus sese personaliter et bona sua etc Constituentes etc et Renuntiantes etc Et in fede del uero lo scipio gandi nodaro in Quinzano ho fatt il presente scritto et mi son sottoscritto adi mese et anno soprascritti et questo fu alla presentia del magnifico signor Alouis Conforto del Reuerendo Don Domenico Boues capellano de detta chiesa et de maestro Christoforo uittali testimonij etc. ||

¹¹⁴ Nell'interlinea, al posto di «cinquan», cancellato.

¹¹⁵ Nell'interlinea.

¹¹⁶ Scil.: "è".

¹¹⁷ Nell'interlinea.

¹¹⁸ Nel margine.

¹¹⁹a di 2 genaro 1604

confeso io nicolo contra scritto hauer riceuto li contra scriti lire quatordecì. qua<L>
mi douea dar come apar nel presente scritto uidelicet – lir<e> 14 soldi ... |

Io nicolao albrighini comassco
marangone ho scritto la presente
per fede de la uerita.

. 5 .

1606 ottobre 1, Quinzano.

I deputati alla fabbrica della torre di San Faustino a Quinzano si accordano con il maestro Nicolò Alberghino per *infrascar* la torre.

ASBs, Notarile, filza 4640, notaio Scipione Gandino.

Ediz.: T. CASANOVA, *A Nicolò Alberghino da Lavena si deve, secondo Pizzoni, gran parte degli edifici quinzanesi del primo '600. L'architetto del campanile*, «L'Araldo Nuovo di Quinzano», a. VI, nr. 50 (febbraio 1998), pp. 7-8, doc. 1.

Adi primo 8brìo 1606. nel luogo del Consiglio.

Notto sia à cadauna persona legera questo presente scritto de man de mi nodaro sottoscritto Come L'Eccellente Signor Cipriano giardino, Don Gabriel Basello Don Iacomo Pauese, messer Bernardino Zopetto, ser Zoanantonio di apoloni, ser Francesco Bertoglio, ser Andrea Benedetto Don Antonio Pauese messer Francesco Basello, messer Matheo Pauese, messer Bartolo Marino, et ser Stephano Grena tutti Deputati eletti alla fabrica della torre de Quinzano et che fanno unitamente se sonno conuenuti cum maestro Nicolao alberghini et li hanno datta detta torre da Infrascar,¹²⁰ tutta de fuori uia Insciema cum le finestre quali hanno da esser Intonegati {ancora}¹²¹ de dentro uia, et questo hanno fatto per il pretio de liri cento de planet in tutto mentre sia {infrascata}¹²² in bona et laudabil forma à satisfactione di di [!] detti Spettabili Deputati, qual opera deba esser fatta et finita per tutt il mese soprascritto, Et parimente de Sfar {tutti}¹²³ li ponti fatti de mano in mano {infrascara et stopar le finestre ouer buse}¹²⁴ sotto pena etc Promittentes etc. obligantes etc. et Renuntiantes etc. et in fede del uero lo scipion

¹¹⁹ Da questo punto il testo è di mano di Nicolò Alberghino.

¹²⁰ Segue «ouer In[to]negar», cancellato.

¹²¹ Nell'interlinea.

¹²² Nell'interlinea, al posto di «Intonegata», cancellato.

¹²³ Nell'interlinea.

¹²⁴ Nell'interlinea, al posto di «intonegara», cancellato.

Gandino nodaro in Quinzano hò scritt il presente alla presentia de ser Iosef da Nember de ser Francesco Theani et de ser Mapheo de litteris testimonij etc. et mi son sottoscritto de mia propria mano adi mese et anno *soprascritti* etc.

Il medemo Scipion Gandino *soprascritto* à scritto etc.

. 6 .

1606 ottobre 1, Quinzano.

I deputati alla fabbrica della torre di San Faustino a Quinzano si accordano con il maestro Giovan Piero Vidali per la costruzione della *guzza* con *pomma* e croce sulla torre.

ASBs, Notarile, filza 4640, notaio Scipione Gandino.
Ediz.: CASANOVA, *A Nicolò Alberghino da Lavena*, doc. 2.

Adi primo Ottobre 1606 nel luogo del Consiglio de Quinzano

Si Notifica per la presente scrittura de man de mi nodaro sottoscritto come L'eccezzente Signor Cipriano giardino Don Gabriel basello Don Antonio Pauese Don Iacomo Pauese, messer Bernardino Zopetto, messer Giouan antonio apoloni, messer Bartolo Marino messer Matheo Pauese, messer Andrea benedetto, messer Francesco Bertoglio, messer Francesco basello, et messer stephano Grena Deputati eletti per la Comunita de Quinzano alla fabrica della torre de sancto Faustino hanno dato da far la guzza della detta torre de legnami de Castegna et de Arese à maestro Zoan piero *quondam* Piero uittale *quondam* Piero marengo[ne] de legnami cum questo che la deba dar posta in fabrica in cima della detta torre à sue spese cum la Pomma et Croce in laudabil forma in quella forma et modella andara fatta in laudabil forma *utsupra* {de altezza de braza quindese}¹²⁵ et questo hanno fatto li *spettabili* Deputati per il pretio de liri cento sessantacinque de planet da esser fatta et posta {sopra detta torre}¹²⁶ per tutto il *soprascritto* mese senza *exceptione* alcuna sotto pena etc Cum questo che li debano dar al presente al detto maestro Zoan piero in danari liri ottanta de planet dandoli ancora {detti agenti}²⁴ tutta la materia {andara per far detta guzza}²⁴ cossi de legnami come de ferarezza et latta de || {fara bisogno circa detta guzza}¹²⁷ et farla in laudabil forma sotto pena etc. *utsupra* ouero altra materia li andara al far

¹²⁵ Nel margine.

¹²⁶ Nell'interlinea.

¹²⁷ Nell'interlinea, al posto di «et che gela deba meter», cancellato.

la detta guzza {cioue detto uittale se *personalmente* et soi beni et detti magnifici Deputati li beni del detto Comune}¹²⁸ senz altra *exceptione Promittentes etc obligantes etc et Renuntiantes etc* et in fede del uero Io Scipion Gandino nodaro in Quinzano ho fatt il *presente* cossi richiesto dalli sudetti parti Presenti maestro Nicolao alberghino, messer Mapheo de litteris et ser Iosef da Nember testimonij tutti de Quinzano et iui abitanti et mi son sottoscritto de mia propria mano adi mese et anno *soprascritti*, Cum questo che andandogli stagno¹²⁹ che detti *spettabili* Deputati siano obligati solamente a {far}¹³⁰ stagnar¹³¹ et non altro.

Il sudetto Scipion Gandi à scritto come di sopra.

. 7 .

...¹³² dicembre 18, Quinzano.

Testimonianze di Nicolò Alberghino *latomus* di Lavena, e di Ambrogio Terazi, anch'egli *latomus* di Lavena e collaboratore dell'Alberghino, circa l'erezione di un muro di confine fra le proprietà di Nicandro Conforto e del Comune di Quinzano presso la Savarona Nuova in Quinzano.

ASBs, Notarile, filza 4640, notaio Scipione Gandino.

Ediz.: CASANOVA, *Il campanile è simbolo* (parziale).

Die Xmo octauo mensis Xmbris in mane in domo mei notarii *infrascripti*

Constitutus coram me notario *infrascripto etc.* et¹³³ circa, *magister* Nicolaus *filius quondam* *magistri* Ioannis marie de Alberginis *latomus* de Loco Lauene Diocesis *Mediol<an>ensis* ad *presens* se *reperiens* *Quintiani* *tanquam* ille qui *construxerit* et *fabricauerit* *parietem* *existentem* circa *Curtiuum Illustris Domini* *Nicandri filii quondam Excellentissimi Domini Hieronimi Conforti artis medicine* *Doctoris testis productus per predictum Illustrum Dominum Nicandrum* ad *perpetuam Memoriam etc* in causa *uertente inter dictum Illustrum Dominum Confortum* ex una et *agentes Comunitatis Quintiani* ex altera, *super eo quod dicti Domini regentes pretendebant quod dictus Illustris Dominus Confortus fecisset construere dictum murum existentem uersus mane penes flumen saua-*

¹²⁸ Nel margine.

¹²⁹ Segue «o altra cosa», cancellato.

¹³⁰ Nell'interlinea.

¹³¹ Segue «la», cancellato.

¹³² Nella minuta non è indicato il millesimo.

¹³³ Segue «testibus», cancellato.

rone Noue Iuris dicti Comunis que tendit et d[eu]e]nit ad molendina dicti Comunis, et dictum murum constructum fuisse super solo proprio dicti Comunis; Dictus uero Illustris Dominus Confortus pro maiori Iustificacione Iurium suorum, et probatione quod non acceperit de solo proprio dicti Comunis pro satisfactione dictorum agentium Comunis produxit et producit pro suis testibus predictum magistrum Nicolaum qui magister Nicolaus prius delato Iuramento per me Notarium infrascriptum de dicenda ueritate, qui iurauit in manibus mei notarii infrascripti et ei dicto se quando fabricate detto muro se detto maestro Nicolao si è dilatato et slargato uerso il fiume de sauarona et strada del Comune o altramente per usurpar quello del Comune Clandestinamente senza che il Comune se'n acorgesse Respondit¹³⁴ "Io ò fatto quello muro qual hora || mi diceti in Compagnia de altri miei Compagni, et eramo quando lo facessimo ora doi hora quatro secundo che si ritrouauamo; et quando lo uolsemo fara et fabricare, uì era una cese presizza nella qual uì erano dentro delli mori grossi olmi uechij sanibughi et altri sorti de fraschi, et Io non la uolsi nanche estirpare, ma uolsi che detto signor Nicandro la facesse strepar per che erano cose uechie et grosse, et a me non saria messo à conto a far simil opera de stripar, ma ben uì era presente per douer fabricar; et quando uolsi piantar et principiar al fundamento il detto muro; vi dico realmente et ueramente che Io piantai il detto muro per iusta et drita linea da doue erano piantati li fundamenti videlicet li zo[cc]honi delli arbori uechij doue era propriamente la detta cese presizza et non altramente, saluo che alcune fiade si andaua adosso al Comune alcune uolte andaua adosso al signor Nicandro uerso al suo nel tirar et drizar il muro ma se gli toleua poca cosa et quanto à me non cercaua da torne ne à l'uno ne al altro saluo che del indrizar il detto muro, et questa cosa¹³⁵ la teneua de poco anzi pochissimo momento, et quanto à me quello che faceua lo faceua solamente per drizar il muro iusto et non altramente mente al meglio che poteua, et questa cosa non era de Commissione del detto signor Nicandro altramente, ma era de mia uolunta¹³⁶ et per far la cosa || che stesse bene et che fusse laudata et non altramente" etc. et hec sunt etc ad generalia recte factis etc.

Dicta die mense et anno et loco *suprascripto*

Magister Ambrosius filius quondam magistri Ioannis marie de teratjis de loco *suprascripto* latomus ad presens se reperiens Quintiani testis productus Iuratus modo *suprascripto*, scriptus etc tanquam coadiutor qui adiu<u>it dictum ma-

¹³⁴ Le virgolette del discorso diretto sono redazionali.

¹³⁵ Breve spazio bianco nel ms.

¹³⁶ Breve spazio bianco nel ms.

gistrum Nicolaum in Constructione dicte parietis, et socius dicti magistri Nicolai, productus utsupra ad Instantiam dicti Illustris Domini Nicandri ad perpetuam Memoriam utsupra, et lecta suprascripta Depositione et attestazione facta per suprascriptum magistrum Nicolaum de uerbo ad uerbum in omnibus ut stat etc Iuramento suo per me notarium infrascriptum eidem delato etc illam approbavit et c[on]firmavit in omnibus ut stat etc dicens se esse meritatum [!] in omnibus prout attestatus est etc et hoc in causa uertente prout supra, et hec [sunt] etc. Ad generalia recte etc In quorum fidem etc.

BANCO DI BRESCIA

ANSELMO PALINI
SAGGISTA E DOCENTE DI MATERIE LETTERARIE

Don Primo Mazzolari, Brescia e i bresciani

Una ricostruzione storica nel cinquantenario della morte

Il territorio che ha visto in misura maggiore la presenza di don Mazzolari è stato, dopo il cremonese, certamente quello bresciano: don Primo è infatti intervenuto numerose volte nella nostra città e in vari paesi della provincia per esercizi, quarantore, predicazioni, interventi su tematiche politiche e di attualità. A Brescia don Mazzolari aveva alcuni dei suoi più cari amici e sicuramente molte persone che seguivano con interesse, partecipazione e trepidazione la sua attività. A Brescia ha potuto pubblicare le sue prime opere, grazie a un coraggioso libraio-editore indipendente¹.

Da Cremona a Verolanuova

Ernesto Primo Mazzolari nasce a Boschetto, località alla periferia di Cremona, nel cascinale denominato San Colombano, il 13 gennaio 1890. Quando Primo ha dieci anni, nel novembre 1900, la sua famiglia si trasferisce per motivi di lavoro a Verolanuova, dove prende in affitto un podere più ampio. terminate le elementari, durante le quali suo insegnante è il maestro Pochetti, Primo frequenta la classe complementare. In questi anni viene anche avviato allo studio del latino dal curato del paese, don Battista Lampugnani. Poi Primo decide di entrare in seminario. La scelta dei genitori cade sulla terra d'origine dei Mazzolari,

¹ L'articolo rappresenta una sintesi del libro A. PALINI, *Don Primo Mazzolari, Brescia e i bresciani*, Brescia 2009, introduzione di mons. Luciano Monari. Il testo è stato anche allegato alla rivista «Città e Dintorni» (aprile 2009). Al libro si rimanda per i documenti citati, ma non riportati per motivi di spazio.

Cremona, città dove vi sono ancora dei parenti che, in caso di necessità, possono aiutare e seguire Primo. Vescovo di Cremona è il bresciano mons. Geremia Bonomelli, una persona che risulterà fondamentale per la formazione del giovane Mazzolari.

Il seminario di Cremona, nelle intenzioni di mons. Bonomelli, deve preparare i giovani ospiti al confronto con le varie problematiche del tempo: la biblioteca è ben fornita e gli studi, accanto alle materie tradizionali, sono arricchiti da lezioni di agraria, economia, politica, igiene. Siamo in un periodo di grandi trasformazioni sociali: nelle campagne cremonesi iniziano a diffondersi le idee socialiste, mentre nel contempo stanno nascendo anche le leghe bianche di Guido Miglioli. I giovani seminaristi vengono chiamati a confrontarsi con tutti questi cambiamenti. Quelli del seminario sono per il giovane Mazzolari, però, anche anni di difficile convivenza e di uno studio che non lo soddisfa affatto. In questi anni Mazzolari legge moltissimo, come risulta dalle pagine del diario, ricche di riflessioni e di commenti riferiti ai testi che prende in esame. Durante gli studi teologici i suoi interessi si allargano all'ambito europeo: spazia da Rosmini a Manzoni, da Hugo a Blondel, da Pascal a Newman, da Tolstoj a Bernanos, da Peguy a Gratry, da Dante a Leopardi, da Cartesio a Dostoevskij, da Bossuet a Pirandello, da s. Agostino a Harnack, dai filosofi greci a s. Tommaso e a molti altri ancora. Soprattutto il cattolicesimo francese gli pare quello più vivace e più attento alle sfide della modernità.

Tra le persone che più hanno influito sulla sua crescita e sulle sue scelte vi è certamente il vescovo Bonomelli, che guidò la diocesi di Cremona per circa 45 anni.

Le sue lettere pastorali parlano di salvezza anche per i lontani, contestano alcuni aspetti del culto cattolico, invitano la Chiesa ad essere più aperta alla storia e al proprio tempo, sostengono un'onesta separazione fra Stato e Chiesa in un momento in cui le ferite causate dalla breccia di Porta Pia non si sono ancora rimarginate. In merito alla "questione romana", Bonomelli sottolinea in particolare la necessità di porre fine al potere temporale dei papi. In seminario – testimonia nel suo *Diario* il giovane Mazzolari – le posizioni del vescovo stimolano il confronto culturale e le discussioni. Da Roma iniziano invece gli interventi tesi a limitare gli atteggiamenti considerati troppo liberali di mons. Bono-

melli. Al termine della visita apostolica del 1905-06 il vescovo viene formalmente invitato «a tornare alla fede antica».

In vista dell'ordinazione sacerdotale, Mazzolari si reca per gli esercizi spirituali a Chiari, presso il convento di S. Bernardino, dove rimane dal 5 al 24 agosto 1912. Viene ordinato sacerdote il 25 agosto 1912 a Verolanuova, dove abita la sua famiglia, da mons. Giacinto Gaggia, vescovo ausiliare di Brescia, nativo proprio di Verolanuova. Il 26 agosto don Mazzolari celebra nella parrocchiale di Verolanuova la sua prima messa. A Verolanuova tornerà varie volte, anche dopo la morte dei genitori, nella casa della sorella Pierina. Nel 1916, i Mazzolari si spostano alla cascina Rezzato di Santa Maria, vicino a Pralboino, dove rimangono una decina d'anni, per ritornare poi nuovamente a Verolanuova. Qui continuerà a risiedere, anche dopo la morte dei genitori, la sorella Pierina, che sposa Giulio Bragadina. Uno dei figli di Pierina Mazzolari, Enrico, diventerà sindaco di Verolanuova. In questo paese della bassa bresciana tornerà anche Giuseppina, dopo la morte di don Primo. L'altra sorella, Colombina, sposa un agricoltore cremonese di Grumello e va ad abitare in quel paese.

Dopo la partecipazione alla prima guerra mondiale, inizialmente come soldato nella sanità, poi come cappellano militare, don Mazzolari viene destinato a una delle due parrocchie di Bozzolo, quella della Ss. Trinità. Qui don Primo si ferma poco più di un anno. Con la Messa di Capodanno 1922 vi è l'ingresso a Cicognara, dove rimane dieci anni. Nel luglio del 1932 viene nominato arciprete di Bozzolo, con un compito non semplice: unificare le due parrocchie presenti, quella di S. Pietro e quella della Ss. Trinità, che insieme contano circa quattromila abitanti. A Bozzolo resterà poi per 27 anni, fino alla morte.

L'amico più caro, don Guido Astori di Carpenedolo

Don Mazzolari nel corso della sua vita è entrato in contatto con numerosissime persone di ogni parte d'Italia, ma certamente uno dei suoi più cari amici è stato don Guido Astori, nato a Carpenedolo nel 1888. La loro amicizia, sorta ai tempi del liceo e proseguita in seminario a Cremona, è durata per tutta la vita. Ordinato sacerdote nel dicembre 1911 da

mons. Bonomelli, Astori durante la prima guerra mondiale è cappellano militare degli alpini. Al termine del conflitto si laurea in Lettere moderne a Milano e fino al 1936 è professore in seminario a Cremona. Su sua esplicita richiesta, viene poi assegnato come parroco prima a Bordolano, poi a Casalbuttano e infine a Cremona, nella parrocchia di S. Agata. Muore a Cremona nel 1982. Don Astori è autore di diverse pubblicazioni, in particolare sulla figura di mons. Bonomelli. È stato amico di mons. Giovan Battista Montini, di padre Giulio Bevilacqua, di padre Carlo Manziana. Tra don Astori e don Mazzolari il rapporto d'amicizia si sviluppa anche in un continuo scambio di lettere, che abbraccia cinquant'anni. In questo epistolario, che don Astori decide di pubblicare nel 1974, riecheggiano tutti gli avvenimenti più importanti della vita di don Mazzolari, i suoi scritti, i suoi impegni pastorali, i suoi giudizi sulle vicende storiche².

*L'Oratorio della Pace, padre Bevilacqua, padre Manziana,
padre Acchiappati, padre Caresana*

Nel 1925 don Primo inizia a frequentare con assiduità a Brescia l'Oratorio della Pace: da tale anno in poi numerose volte verrà chiamato a predicare dai padri filippini sia alla Pace che a Villa San Filippo, entrando così in contatto in particolare con padre Bevilacqua, padre Manziana, padre Caresana e padre Acchiappati. Nel novembre 1926 proprio l'Oratorio della Pace di Brescia viene preso di mira dai fascisti, che vi irrompono e tentano di aggredire padre Giulio Bevilacqua, futuro cardinale, conosciuto e apprezzato da don Primo, il quale viene a sapere tutto ciò da una lettera di padre Giuseppe Acchiappati³. Don Mazzolari ha una grande stima e considerazione per padre Bevilacqua: in una lettera ad un amico, lo definisce «un'anima straordinaria»⁴. Nel 1928 padre Bevilacqua è costretto dalle pressioni della questura bresciana e dei fa-

² P. MAZZOLARI, *Quasi una vita. Lettere a Guido Astori (1908-1958)*, Bologna 1979. Si veda anche G. ASTORI, *Il mio amico don Primo Mazzolari*, Vicenza 1971.

³ PALINI, *Don Primo*, p. 17.

⁴ P. MAZZOLARI, *Diario IV (1938 - 25 aprile 1945)*, nuova ed. a cura di A. Bergamaschi, Bologna 2006, p. 129.

scisti a lasciare Brescia e l'Oratorio della Pace per riparare a Roma, dove alloggerà nella stessa casa in cui vi è Giovan Battista Montini. Nel 1934 anche padre Paolo Caresana lascia l'Oratorio della Pace di Brescia, chiamato a Roma per assumere l'incarico di parroco a Santa Maria in Vallicella (detta la Chiesa Nuova). Padre Caresana aveva appoggiato padre Bevilacqua, pertanto era considerato a Brescia un oppositore del fascismo. Per evitare dunque ulteriori attriti e problemi con le autorità bresciane, gli era stato assegnato il nuovo incarico a Roma.

L'ammirazione per mons. Giacinto Gaggia

Alla morte di mons. Corna Pellegrini viene nominato vescovo di Brescia Giacinto Gaggia (Verolanuova 1847 - Brescia 1933), che reggerà la nostra diocesi dal 1913 fino al 15 aprile 1933. Nei confronti del fascismo mons. Gaggia è da subito intransigente, non sopportandone le violenze e lo spirito anticristiano. Agli inizi di dicembre 1922, quando delle squadre fasciste a Capriolo malmenano il parroco don Pietro Libretti e il curato don Gaudenzio Martinazzoli, mons. Gaggia scrive al prefetto, definendo i protagonisti di tale azione «orda di teppisti, feroce masnada, emuli di Unni e Vandali». Questa fiera protesta diviene di pubblico dominio e don Mazzolari esprime in una lettera a mons. Gaggia tutta la propria ammirazione⁵.

Nel 1929 si ha un altro momento significativo nel rapporto di don Mazzolari con mons. Gaggia. Subito dopo la firma dei Patti lateranensi, nei confronti dei quali don Primo è molto critico, vengono indette le elezioni politiche: il nuovo Parlamento sarebbe poi stato chiamato a ratificare gli accordi fra Stato e Chiesa. I vescovi e l'Azione cattolica, l'unica associazione riconosciuta con i Patti lateranensi, invitano i cattolici a votare. Mazzolari teme che questo voto possa essere interpretato come un'approvazione della politica del regime e pertanto decide di non recarsi a votare. Inoltre si rifiuta di sollecitare dal pulpito la propria gente a votare per il governo. Le reazioni rispetto a queste posizioni, che don Primo illustra anche pubblicamente ai propri parrocchiani,

⁵ PALINI, *Don Primo*, p. 14.

non si fanno attendere e il parroco di Bozzolo è subito preso di mira, come risulta da una lettera che viene inviata al vescovo dal segretario politico del Fascio di Viadana: in essa si chiede al vescovo un provvedimento severo nei confronti di don Mazzolari, colpevole di non avere votato e di non avere sollecitato a votare per il governo. Il vescovo Cazani risponde di ritenere don Primo uno dei propri migliori sacerdoti e dunque di non essere assolutamente intenzionato a prendere provvedimenti contro di lui.

Alle elezioni, che si svolgono il 24 marzo 1929, la votazione ha un carattere plebiscitario. Gli elettori possono votare, con voto non segreto ma palese, «sì» oppure «no», in calce alla lista dei candidati designati dal Gran consiglio del fascismo. La scheda con il «sì» è tricolore, quella con il «no» è bianca, per cui i presenti possono capire come ognuno vota. I «sì» ottengono il 98,33% dei voti, i «no» sono solamente 135 mila. In merito a queste elezioni, don Mazzolari ha un incontro a Verolanuova con il vescovo di Brescia, al quale esprime i propri dubbi e le proprie perplessità relativamente a tali votazioni, alle quali neppure mons. Gaggia aveva partecipato⁶.

Il primo editore: il bresciano Vittorio Gatti

Nei suoi sempre più numerosi contatti con Brescia, don Mazzolari nel 1928 inizia a frequentare anche una libreria del centro della città, punto di incontro di vari intellettuali, diretta da una singolare figura di editore-libraio, Vittorio Gatti⁷.

Nato a Brescia nel 1886 in una famiglia dai solidi principi religiosi, Vittorio Gatti, dopo le scuole elementari, deve abbandonare gli studi a causa delle disagiate condizioni economiche dei propri genitori. Trova un lavoro presso la tipografia "Alessandro Luzzago", dove si stampa anche «La Voce del Popolo». Frequenta le scuole serali e nel tempo libero stu-

⁶ PALINI, *Don Primo*, pp. 14-15.

⁷ Sui rapporti fra Mazzolari e l'editore Gatti si vedano: A. FAPPANI, *Il "suo" editore*, in *Ricordi e documenti mazzolariani*, «La Voce del Popolo», Brescia 1969, pp. 30-48; P. CORSINI, *Il "prete di campagna" e il suo editore*, in *Storia in Lombardia*, 2 (1990), pp. 75-126, e, in versione ridotta, «Città e Dintorni», 23 (1990), pp. 23-45.

dia canto, fa l'attore e il regista nella compagnia filodrammatica di S. Alessandro, con la quale vince anche un premio nazionale. Nel 1919 si dedica al cinema muto, come soggetto, attore e regista per la "Brixia film" e per la "Cidneo film". Ritorna poi alla carta stampata come direttore della libreria-editrice Queriniana e, in un secondo tempo, della Morcelliana. Nel 1926 inizia l'attività editoriale in proprio: pubblica libri di preghiere, vite di santi, opere a carattere apologetico, testi di meditazione, di spiritualità e di formazione culturale. Alcuni di questi libri verranno sequestrati dal Ministero per la stampa e la propaganda fascista. Nel 1928 Gatti apre a Brescia una piccola libreria prima in via Dante e poi in piazza del Duomo. Qui ben presto si ritrovano quanti non sopportano il clima di soffocante chiusura imposto dal fascismo: sugli scaffali si trovano infatti autori, come quelli del personalismo francese, che portano idee nuove e una ventata di aria fresca. Tra il parroco di Bozzolo e Gatti si crea ben presto una grande sintonia, che più tardi sfocerà in una fruttuosa e lunga collaborazione. Il primo libro di Mazzolari è pubblicato nel 1932 in 2.000 copie proprio da Gatti: *Il mio parroco. Confidenze di un povero prete di campagna*. Successivamente Vittorio Gatti pubblicherà anche numerosi altri testi di don Primo.

La più bella avventura (e le sue disavventure)

Nel 1934, ottenuto l'*imprimatur* dalla curia bresciana, Gatti pubblica in 3.000 copie il secondo libro di don Mazzolari: *La più bella avventura. Sulla traccia del Prodigo*. Il libro ha l'*imprimatur* della curia bresciana ad opera del revisore ecclesiastico mons. Giovanni Battista Bosio (Concesio 1892 - Chieti 1967), prevosto di S. Lorenzo in città, professore di teologia morale presso il seminario maggiore, futuro arcivescovo di Chieti. Da una lettera inviata da Gatti a don Primo, risulta che a Brescia il libro viene fatto avere in omaggio, tra gli altri, alle seguenti persone: padre Marcolini, don Giuseppe Tedeschi, dott. Zadei, G. Folonari, padre Acchiappati, prof. Novi, avv. Andrea Trebeschi, mons. Paolo Guerrini, mons. Giacinto Tredici, sac. Durosini, prof. Rigosa, padre Giulio Bevilacqua, ing. Ronchi, prof. Trainini. Il volume viene inviato anche ad importanti personalità della cultura italiana, con cui don Mazzolari è in contatto, come Grazia Deledda, Ada Negri e Mario Bendiscioli.

La parabola del figliol prodigo è assunta come immagine della Chiesa del tempo. Il figlio minore rappresenta i lontani, mentre il maggiore, invece di gioire per la conversione del fratello, «che era perduto ed è stato ritrovato», rappresenta chi si chiude in un atteggiamento teso a salvaguardare solo i propri privilegi. La polemica, seppur velata, è contro tutti coloro che non escono dal tempio e preferiscono rimanere tra le mura sicure e accomodanti della propria cittadella. La più bella avventura è proprio la conversione, che coinvolge tutti, chi è dentro e chi è fuori, chi vive nella Chiesa e chi se ne allontana. Per il parroco di Bozzolo tutti gli uomini sono come il figliol prodigo e aspettano di essere chiamati dal Padre. Ciò che conta è dunque la conversione del cuore, che deve essere profonda e autentica, non tanto il ritenersi «dentro» la Chiesa per un fatto esclusivamente di presenza fisica o di adesione alle sue associazioni. Mazzolari mette al centro l'immagine della casa del Padre, accogliente e aperta a tutti: invita così ad aprirsi ai «lontani» e ad abbandonare ogni atteggiamento di paura e di contrapposizione. Si tratta di tematiche, relative al difficile rapporto fra la Chiesa e un mondo sempre più lontano e indifferente, che il parroco di Bozzolo aveva già affrontato in una «missione» a Breno nel 1929 e a Genova in una predicazione del 1931.

Il giudizio di padre Bevilacqua, futuro cardinale, sul libro, è entusiasta, come anche quello di mons. Paolo Guerrini, storico e revisore ecclesiastico, di Mario Bendiscioli e di molti altri ancora⁸.

Di fronte ad alcune notazioni critiche provenienti da settori della Chiesa cremonese, don Mazzolari scrive al proprio vescovo, mons. Cazzani, facendo presente che il «libro porta l'imprimatur e un imprimatur ove, dietro il nome abbastanza autorevole di mons. Bosio, c'è anche quello di mons. Bongiorno, spirito acutissimo e ortodossissimo»⁹. Nonostante il testo del parroco di Bozzolo non metta in discussione delle verità di fede, il 5 febbraio 1935 viene considerato «erroneo» dal Sant'ufficio, che ne chiede l'immediato ritiro dal commercio¹⁰.

⁸ Si veda al riguardo *La più bella avventura e le sue "disavventure"*, a cura di F. Molinari, Bozzolo 1985.

⁹ L. BEDESCHI, *Obbedientissimo in Cristo... Lettere di don Primo Mazzolari al suo vescovo 1917-1959*, Milano 1974, pp. 101-102.

¹⁰ Il documento è riportato in BEDESCHI, *Obbedientissimo in Cristo*, p. 107.

Mons. Cazzani, ritenendo don Mazzolari uno dei propri migliori sacerdoti, prima di esprimere al Sant'uffizio una valutazione su don Primo, richiede come documentazione anche il giudizio del vescovo di Brescia mons. Tredici e del suo ausiliare mons. Bongiorno: il motivo è il fatto che don Primo a Brescia è come di casa e pertanto il suo pensiero è ben conosciuto. Mons. Tredici, nella sua risposta datata 15 febbraio, riferisce la valutazione positiva del suo vescovo ausiliare, per il quale don Primo era «molto buono, rispettoso e di facile contentatura. In chiesa si è sempre mostrato pronto a tutto, al confessionale principalmente, di guisa che ha lasciato anche nel clero ottima impressione. Sulla condotta sua non ho sentito mai la più piccola osservazione». Mons. Bongiorno aggiunge poi che «l'uditorio durante le prediche era sempre aumentato», che forse «la gente non sempre capiva quel modo un po' strano di parlare, mentre la classe colta ne era entusiasta» e che nella predicazione di Mazzolari «non c'era nulla di incriminabile, espressioni ardite, ma poi spiegate in modo che toglieva ogni cattiva interpretazione»¹¹.

A Gussago da mons. Giorgio Bazzani

In un tale difficile momento, don Mazzolari si reca per alcuni giorni di riposo e di riflessione a Gussago, dal suo caro amico mons. Giorgio Bazzani. Da qui, in data 18 febbraio 1935, scrive al card. Sbarretti, segretario del Sant'uffizio, per comunicargli che si sottomette all'ingiunzione ricevuta, ma anche per spiegare il senso del proprio lavoro e chiedere quali siano le parti del libro considerate erronee. La lettera rimarrà senza risposta. Sempre da Gussago, scrive anche al suo vescovo, mons. Cazzani, al quale conferma la propria sottomissione al provvedimento che lo ha colpito. Non evita tuttavia di manifestare una profonda amarezza¹². A proposito di mons. Giorgio Bazzani, parroco di Gussago, don Mazzolari scrive:

Quando penso a mons. Bazzani, me lo vedo comparire davanti, la faccia ben stampata come le spalle, tra le care immagini dei vescovi Bono-

¹¹ BEDESCHI, *Obbedientissimo in Cristo*, p. 109.

¹² PALINI, *Don Primo*, pp. 25-27.

melli e Gaggia. La presentazione avvenne infatti una decina di anni fa, in nome dei nostri due vescovi. Prima lo stimavo, adesso gli voglio bene. Gli voglio bene un po' a modo mio e per motivi che a contarli farei ridere la gente solida, quella che crede che il bene quaggiù abbia sempre le basi quadrate e ragionate d'un trattato teologico. Mentre talora basta il riflesso di un affetto comune che dice la comunanza del pensiero meglio di cento discorsi: basta una parola, un gesto, un muovere di cigli, un bagliore del cuore o dell'intelligenza... strade misteriose e larghe che avviano, spalancano e saldano gli incontri e i riposi dell'amicizia¹³.

Casa Tosana: un singolare cenacolo culturale e spirituale

Nel 1936 don Mazzolari, invitato come molte altre volte negli anni precedenti per un incontro in città, che si doveva tenere nel salone Da Cemmo presso il Conservatorio cittadino di piazza Tito Speri (oggi piazza Arturo Benedetti Michelangeli), conosce il dott. Paolo Tosana, sua moglie Rachele e la figlia Claudia. La famiglia Tosana, che gestisce una farmacia nel centro di Brescia, in via Moretto 67, chiede a don Mazzolari se può indicare loro una brava ragazza da assumere come cameriera. Così, grazie alla segnalazione di don Primo, per diversi anni una giovane di Bozzolo lavora in casa Tosana. Poche settimane dopo quel primo incontro, sempre nel 1936, ad una serata che vede don Mazzolari come relatore, per un disguido dovuto alla mancata diffusione degli avvisi, si presentano solo poche persone. Allora i coniugi Tosana invitano don Primo a casa loro a cena, allargando poi l'invito ai pochi presenti per una conversazione con il parroco di Bozzolo dopo cena.

Così, dal 1936-37, don Mazzolari inizia a frequentare la casa del farmacista dottor Paolo Tosana, la cui moglie, signora Rachele, è di origini cremonesi. Questo rapporto continuerà fino al 1959, anno della morte di don Primo, e si svilupperà anche in un ricco scambio epistolare¹⁴. Ben presto, nella casa bresciana di via Moretto 67, la presenza di

¹³ A. FAPPANI, *Ricordi e documenti mazzolariani*, Brescia 1969, p. 27.

¹⁴ Queste lettere furono donate dalla famiglia Tosana all'Università Cattolica di Brescia, affinché fossero a disposizione degli studenti che intendevano svolgere la tesi di laurea su don Mazzolari.

don Mazzolari richiama diverse persone. Non si tratta di assistere a conferenze del parroco di Bozzolo, bensì di partecipare a delle riflessioni e conversazioni sulla situazione del Paese e su problemi connessi con l'attualità. Questi incontri, nati dunque da circostanze del tutto fortuite e propiziati dall'amicizia e dalla stima che la famiglia Tosana nutre per Mazzolari, aiutano in quegli anni numerosi bresciani a resistere alla dittatura fascista e successivamente ad impegnarsi in prima persona, in campo politico o culturale, nella ricostruzione del Paese.

A questa sorta di cenacolo spirituale e culturale partecipano, chi già prima della guerra e durante gli anni del conflitto, chi invece, poiché più giovane, nel dopoguerra, Stefano e Ercoliano Bazoli, Fausto e Stefano Minelli, Camillo e Giulio Togni, Mario Cassa, Vittorio Sora, Fabiano De Zan, Leonzio Foresti, Annibale Fada, Romeo Crippa, Antonio Bellocchio, Edoardo Malagoli, Massimo Avanzini, Gianfranco De Bosio, Gaetano Masetti e signora, Francantonio Biaggi, mons. Giuseppe Almici, Pierfranco Biemmi, Giulio Onofri e diversi altri ancora. Si tratta di esponenti del mondo cattolico bresciano, ma anche di liberali e di zanardelliani. Le conversazioni vertono su tematiche di ordine religioso e sui più scottanti problemi del tempo. Tutti i convenuti sono alla ricerca di una parola chiara e aperta, che li aiuti a orientarsi in un tempo in cui, con la dittatura fascista, non vi è alcuna forma di libertà e giungono solo le informazioni manipolate e filtrate dal regime. Il mondo culturale del tempo è chiuso ad ogni confronto ed è assolutamente difficile e rischioso leggere autori stranieri. Don Mazzolari, che da anni invece studia e apprezza scrittori, come quelli francesi, proibiti dal regime, porta dunque aria nuova e fresca non solo in campo religioso, ma anche culturale. Allo stesso modo, per gli incontri che si svolgono negli anni successivi alla caduta del fascismo, la parola di don Mazzolari aiuta ad orientarsi in un contesto culturale, politico ed ecclesiale assai complesso e caratterizzato da forti rigidità. Le numerose lettere inviate da don Primo alla famiglia Tosana sono estremamente interessanti, in quanto in esse si rispecchiano gli stati d'animo del parroco di Bozzolo in rapporto alle vicende di cui è protagonista e testimone¹⁵.

¹⁵ Anche per queste lettere si rimanda a PALINI, *Don Primo*, pp. 31-35 e a FAPPANI, *Ricordi e documenti mazzolariani*, pp. 53 sgg.

La prudenza di mons. Giacinto Tredici

In occasione dell'intervento del Sant'Uffizio contro *La più bella avventura*, mons. Tredici difende don Mazzolari, mettendo in risalto i suoi grandi meriti ottenuti a Brescia e provincia con le predicazioni e la partecipazione ad altre iniziative sempre molto apprezzate.

Successivamente mons. Tredici, al pari dell'Episcopato Lombardo, prende le distanze dal parroco di Bozzolo, sottolineando la non opportunità di certi suoi interventi pubblici o delle sue prese di posizione in articoli giornalistici relativi alla necessità di un rinnovamento della Chiesa, al dialogo con i lontani, all'importanza di un più coraggioso impegno sui temi della pace, alla richiesta di un laicato più maturo, autonomo e responsabile. Così in una lettera al vescovo di Cremona, datata 5 febbraio 1937¹⁶, mons. Tredici critica apertamente gli interventi di don Mazzolari sul quotidiano «L'Italia» di Milano inerenti il rapporto fra la Chiesa e i poveri. Alcuni anni dopo, segnalando al vescovo di Cremona che il Santo Padre non aveva gradito l'opuscolo di don Mazzolari *Anch'io voglio bene al Papa*, mons. Tredici suggerisce al suo collega di obbligare don Mazzolari a «sottoporgli prima i suoi libri, anche se li stampa altrove»¹⁷.

La collaborazione con i guelfi bresciani e milanesi

Nel 1928 un giovane milanese, Piero Malvestiti, attivista di Azione cattolica, costituisce il "Movimento guelfo" insieme ad alcuni amici, come Gioacchino Malavasi e Armando Rodolfi, unitamente ai bresciani Andrea Cazzani, Angelo Pina e Pietro Cenini. Il nome si richiama al guelfismo dell'età comunale, un'età vista come simbolo di libertà e di democrazia. Il movimento intende opporsi al fascismo, diffondendo gli ideali di libertà e di democrazia; si sviluppa soprattutto a Milano, Brescia, Bergamo, nel Veneto, a Torino e a Roma. La sua prima grande ed eclatante manifestazione è la diffusione nel maggio del 1931 in piazza San Pietro, a Roma, in occasione delle celebrazioni per il quarantesimo anniversario della *Rerum novarum*, di un manifesto di denuncia del fasci-

¹⁶ La lettera è riportata in BEDESCHI, *Obbedientissimo in Cristo*, p. 138.

¹⁷ BEDESCHI, *Obbedientissimo in Cristo*, p. 139.

simo e della sua politica¹⁸, in cui si afferma che di fronte al «disordine costituito» e alla tirannide vi è il diritto alla resistenza e alla ribellione. L'iniziativa ha grande risalto, in quanto a Roma per l'occasione vi sono rappresentanti di numerosi Paesi del mondo, che si trovano così tra le mani quel documento. Il manifesto era stato stampato clandestinamente nella tipografia S. Agostino di Oliviero Ortodossi, a Sarezzo, e portato a Roma dai bresciani Pietro Cenini e Andrea Cazzani, che lo diffusero con l'aiuto anche di Angelo Pina; circola per molto tempo e viene portato anche all'estero. Dopo due anni di ricerche e di indagini, il 19 marzo 1933 i dirigenti del Movimento Guelfo, Malvestiti, Malavasi e Rodolfi, unitamente al tipografo bresciano Oliviero Ortodossi e a un suo giovane operaio di Villa Carcina, Ettore Bassani, sono arrestati. Dopo dieci mesi di carcere, il 30 gennaio 1934 vi è il processo, con la sentenza di condanna: cinque anni di reclusione per i due capi del movimento, Malvestiti e Malavasi; tre anni per Rodolfi; due anni per Oliviero Ortodossi; Ettore Bassani viene invece assolto. Dopo alcuni mesi di carcere, anche per l'interessamento della Segreteria di Stato vaticana, i quattro vengono scarcerati, ma sottoposti a libertà vigilata.

Nel 1937-38 i giovani neoguelfi riprendono i contatti, con l'obiettivo di attivarsi nuovamente contro il fascismo. Le riunioni si tengono a Milano, in case private. Al gruppo iniziale si uniscono altre persone, tra cui Achille Grandi, Luigi Meda, Stefano Jacini, Enrico Falk, Edoardo Clerici, Gaetano Carcano, Giulio Vaggi. Da Brescia partecipano a questi incontri clandestini Pietro Cenini, Pietro Bianchini e altri ancora. Da Cremona arriva don Primo Mazzolari, che diviene ben presto uno dei principali punti di riferimento dei giovani del Movimento guelfo¹⁹.

Quattro mesi nascosto a Gambara

La contrarietà di don Mazzolari al fascismo è stata netta fin dall'inizio: per il parroco di Bozzolo fra fede cristiana e ideologia fascista non vi era

¹⁸ Il testo completo del manifesto in P. SCOPPOLA, *La Chiesa e il fascismo. Documenti e interpretazioni*, Bari 1971, pp. 295-298.

¹⁹ Per approfondire i rapporti di don Mazzolari con i guelfi bresciani e milanesi si veda PALINI, *Don Primo*, pp. 36-41.



Comizio a Verolanuova nel 1956.

alcuna possibilità di accordo. Già il 29 ottobre 1922 era stato minacciato formalmente dai fascisti del suo paese. Successivamente era stato vittima di un attentato e fatto oggetto di diverse denunce e indagini ad opera delle autorità fasciste. Dopo l'8 settembre 1943 subito don Mazzolari si attiva per la Resistenza, favorendo prima il sorgere di un movimento partigiano, successivamente coordinando e sostenendo direttamente vari gruppi della zona di Cremona e Mantova, unitamente a due suoi parrocchiani, Sergio Arini e Pompeo Accorsi, che diverranno poi responsabili della brigata mantovana delle "Fiamme Verdi". Don Mazzolari si prodiga anche per dare assistenza, tramite la S. Vincenzo parrocchiale, ai fuggiaschi e ai profughi che arrivano a centinaia a Bozzolo e nei paesi vicini, oltre che per ospitare e salvare gli ebrei, nascondendoli anche nell'ospedale civile del paese. Viene inoltre organizzata una radio clandestina e si prendono contatti con gli alleati, per ricevere, con lanci paracadutati, del materiale utile alla Resistenza. Per tutte queste attività, don Mazzolari viene ben presto individuato e strettamente sorvegliato. Un paio di volte viene fermato, portato in caserma e sottoposto a stringenti interrogatori.

Dopo l'arresto e la fucilazione dei suoi due giovani parrocchiani Arini e Accorsi, avvenuta il 31 agosto 1944, il destino è segnato anche per don Primo, che già due volte era stato fermato e interrogato dai nazifascisti: la sua attività in favore della Resistenza è ormai provata. Il rischio non è solo quello di un arresto certo, bensì anche della probabilità di finire a sua volta davanti ad un plotone di esecuzione. Avvertito da un addetto al comando tedesco di Mantova dell'emissione di un nuovo mandato di cattura contro di lui, don Primo il 31 agosto, alle sei di sera, in bicicletta, se ne va da Bozzolo e si dirige nel bresciano, a Gambaara, dove giunge dopo un avventuroso e rischioso viaggio. Qui è parroco un suo vecchio amico, don Giovanni Barchi, che aveva conosciuto a Verolanuova, quando entrambi erano novelli sacerdoti.

Don Mazzolari rimane nascosto nella canonica di Gambaara per circa quattro mesi, dagli inizi di settembre del 1944 a fine dicembre: non esce quasi mai, solo alla sera qualche passo nell'orto o nel cortile in compagnia di don Barchi. Al mattino presto, alle quattro e mezza, talvolta si reca al convento delle suore, non lontano, a celebrarvi la Messa. Durante il giorno legge e scrive; quando può, soprattutto la sera tardi, ascol-

ta Radio Londra per avere notizie in merito all'andamento della guerra. L'attività di don Barchi, di aiuto anche ad altri ricercati dai tedeschi e dai fascisti, ben presto inizia a destare sospetti e in canonica più volte vi sono delle ispezioni, ad opera di soldati repubblicani o di SS., durante le quali don Mazzolari o si nasconde in uno sgabuzzino, o, vestito da operaio, svolge senza dare nell'occhio alcuni lavori. Solo dopo la guerra, a Gambara, la popolazione viene a sapere che in canonica per quattro mesi si era rifugiato don Mazzolari. Nel frattempo, torna alcune volte a Bozzolo, di nascosto e con gravi rischi, per avere notizie dei familiari e per i contatti con quanti sono impegnati nella Resistenza. Intanto, il rifugio di Gambara non è più sicuro; così il 31 dicembre 1944 don Mazzolari con la sua bicicletta ripara da un cugino, a Scandolara Ripa d'Oglio, per poi tornare in incognito a Bozzolo. Qui rimane in una stanzetta della canonica, al secondo piano, fino alla Liberazione, pronto in ogni momento a fuggire.

L'amicizia con Stefano Bazoli

Tra i protagonisti degli incontri in casa Tosana e tra gli animatori del movimento "Comunità Nuova" vi è Stefano Bazoli, che verrà eletto deputato alla Costituente e successivamente rieletto come parlamentare. Stefano Bazoli è figlio di Luigi Bazoli, uno dei maggiori esponenti del mondo cattolico bresciano tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento. Il primo incontro fra il parroco di Bozzolo e Stefano Bazoli avviene a seguito della lettura del libro *La più bella avventura* e probabilmente si verifica nella libreria di Vittorio Gatti in piazza del Duomo, un naturale luogo di incontro per gli antifascisti e gli intellettuali bresciani. Il rapporto fra don Mazzolari e Stefano Bazoli si sviluppa in diversi incontri a Brescia e a Bozzolo, oltre che in un ricco carteggio²⁰: dalle lettere di don Mazzolari emergono i problemi e le difficoltà che il parroco di Bozzolo sta incontrando con le sue iniziative.

Nel marzo 1952 Stefano Bazoli favorisce un incontro a Roma fra Primo Mazzolari e Concetto Marchesi, esponente di punta del Partito

²⁰ A. Fappani ha pubblicato nei suoi *Ricordi e Documenti Mazzolariani*, pp. 87-91, alcune delle lettere inviate da don Primo a Stefano Bazoli. Si veda anche PALINI, *Don Primo*, pp. 43-48.

Comunista. L'incontro, che, per non dare adito a polemiche, avviene in gran segreto, dura tutto il pomeriggio e per volere di entrambi è presente solamente l'on. Bazoli. Pur nella diversità delle posizioni, i due si trovano uniti nell'ideale della difesa della povera gente, nell'amore alla verità e alla giustizia. Stefano Bazoli ricorderà come «questo fu uno degli incontri più commoventi e più edificanti che io abbia avuto nella mia lunga vita»²¹.

In una vecchia bicocca della Valcamonica

In data 28 giugno 1954 viene comunicato dal Sant'ufficio al vescovo di Cremona un nuovo duro provvedimento riguardante don Mazzolari: «Sac. Primus Mazzolari, parochus dioecesis Cremonensis, suspendatur a verbo divino predicando extra suam paroeciam».

Si tratta del più duro dei numerosi provvedimenti che hanno riguardato don Mazzolari. In caso di inadempienza nei confronti di quanto prescritto nel decreto, si minaccia addirittura la rimozione dalla parrocchia. Don Mazzolari risponde con l'obbedienza all'autorità ecclesiastica, pur non condividendo assolutamente i motivi di tali provvedimenti e non comprendendo perché l'autorità venga esercitata senza alcun tipo di dialogo e di confronto con chi è accusato di sbagliare. L'obbedienza di don Mazzolari non è cieca e servile, bensì responsabile e vigilante: don Primo paga di persona per le proprie posizioni, ma non viene meno a quanto la sua coscienza gli suggerisce. Nelle situazioni contingenti e particolari, pur se aiutati dai pronunciamenti del Magistero, il luogo delle decisioni concrete è la coscienza morale individuale. «Nella Chiesa si ubbidisce in piedi, con pura parola e libero silenzio»²², scrive don Mazzolari, ad indicare che si ubbidisce con dignità, senza delegare ad altri ciò che appartiene alla propria coscienza.

Poche settimane dopo il decreto del Sant'ufficio, Don Mazzolari si reca a Garda di Sonico in Valcamonica, dove le suore canossiane di Cremona hanno una casa, per un periodo di riposo e di riflessione. Da qui in-

²¹ E. FRANCESCHINI, *Concetto Marchesi*, Padova 1978, p. 56. Don Mazzolari era in rapporti epistolari e di amicizia anche con Gian Andrea Trebeschi e Pietro Cenini.

²² «Adesso», 1° luglio 1955, p. 4.

via una lettera a Rienzo Colla, il suo fedele editore vicentino de La Locusta. È una lettera piena di amarezza:

Una settimana di eremo, in una vecchia bicocca della Valcamonica, mi ha restituito a me stesso e alla divina volontà. Preparai anche il testamento: il che vuol dire che sono pronto a salpare. A Roma non sanno che, per “certi ostacoli”, basta un po’ di pazienza e poi la morte provvede alla bisogna di sgombero? Devono essere ben poco sicuri se dà loro fastidio un povero vecchio parroco sul punto di andarsene a Dio²³.

“Tu non uccidere”: l’origine del libro dalla provocazione di un gruppo di giovani collaboratori dell’editrice La Scuola

In un contesto di durissima guerra fredda e di forte contrapposizione ideologica, mentre divampa la guerra di Corea e da più parti si teme un nuovo conflitto mondiale, nell’agosto 1950 arrivano a don Mazzolari, a Bozzolo, due lettere nella stessa busta. La prima è indirizzata alla redazione di «Adesso», mentre la seconda è rivolta personalmente a don Mazzolari²⁴.

Nelle due lettere, i giovani firmatari, che si definiscono tutti lettori e sostenitori di «Adesso», sottolineano i propri problemi di coscienza e chiedono risposte precise e non evasive o generiche. Questi i loro nomi: Giovanni Cristini²⁵, Lino Monchieri, Franco Nardini e Gabriele Calvi di Brescia; Marco Del Corno e Mauro Laeng di Milano; Giuseppe Gilardini di Pavia; Matteo Perrini di Taranto; Gaetano Santomauro di Bari. Tutti questi giovani gravitano attorno alla casa editrice La Scuola di Brescia e alle sue riviste. I loro “maestri” e punti di riferimento sono Vittorino Chizzolini e Marco Agosti, con i quali periodicamente si ritrovano ne-

²³ Lettera a Rienzo Colla del 9 agosto 1954, in P. MAZZOLARI, *Pensieri dalle lettere*, Vicenza 1964, p. 86.

²⁴ Al riguardo si veda PALINI, *Don Primo*, pp. 51-53.

²⁵ Su «Città e Dintorni», 23 (1990), pp. 59-65, Giovanni Cristini ha ricostruito la genesi di questa lettera e ha illustrato la risposta di don Mazzolari pubblicata su «Adesso». Il fascicolo riporta gli atti di un convegno, tenutosi l’11 novembre 1989, su *Don Mazzolari a trent’anni dalla morte: insegnamenti e provocazioni*, organizzato a Brescia dal Gruppo Aziendale della Banca San Paolo.



Con Giorgio La Pira ad un convegno di scrittori cattolici.

gli incontri per insegnanti organizzati dall'editrice La Scuola a Pietralba, una località poco distante da Bolzano.

Don Primo risponde su «Adesso» del 15 settembre 1950 agli interrogativi posti dal gruppo di giovani, ma le tematiche poste da tali lettere vengono poi riprese in una serie di scritti, suggeriti anche da altre occasioni. Il punto di approdo finale di tutta questa riflessione di don Mazzolari sul tema della pace è condensato nel libro *Tu non uccidere*, pubblicato anonimo nel 1955 dalla casa editrice La Locusta di Vicenza. I lettori di «Adesso» sanno benissimo chi è l'autore, ma la radicalità delle posizioni che vi sono espresse consiglia una certa prudenza per il rischio di un immediato intervento censorio. Così il testo, uscendo anonimo, può circolare e suscitare dibattito. Nel febbraio 1958 il Sant'ufficio ne ordina il ritiro, ma ormai il libro, uscito già in seconda edizione, è diffuso in tutto il Paese. Nel 1965, a sei anni dalla morte di don Primo, *Tu non uccidere* sarà pubblicato con il nome dell'autore.

*Lettera ai vescovi della val Padana: quattro
i sacerdoti bresciani firmatari*

Il 1° marzo 1958 su «Adesso» viene pubblicato un documento con il titolo *Lettera ai vescovi della val Padana*. Ispirata da don Mazzolari, la lettera è firmata anche da altri sette sacerdoti. Quattro di questi sono bresciani: don Giovanni Barchi e don Samuele Battaglia (rispettivamente parroco e curato di Gambara), don Giuseppe Chiodi (parroco di Fiesse), don Gino Porta (curato di Gottolengo).

L'obiettivo della lettera è quello di sollecitare i vescovi a intervenire con la loro parola e il loro magistero a favore dei braccianti, dei salariati agricoli e dei piccoli contadini, che si trovano in una triste e difficile situazione. La lettera ha vasta risonanza in tutta Italia: ne parlano vari quotidiani e riviste, tra cui «L'Unità», «L'Avanti», «La Stampa», «Il Messaggero», «L'Espresso». Viene pubblicata anche da «La Voce del popolo» dell'8 marzo 1958.

I vescovi interpretano l'iniziativa come una mancanza di fiducia nei loro confronti, come una sorta di richiamo mosso loro da alcuni sacerdoti. I vescovi lombardi discutono della questione "Mazzolari-Adesso" du-

rante l'Assemblea Plenaria che svolge a Brescia l'11-12 gennaio 1959, sotto la presidenza del card. Montini. Viene proposta una sconfessione ufficiale sia per «Adesso» che per il parroco di Bozzolo. Il card. Montini più prudentemente si assume l'incarico di un colloquio chiarificatore con don Mazzolari, rinviando a dopo gli eventuali provvedimenti. L'incontro avviene il 28 gennaio 1959 e don Mazzolari ne dà un resoconto nel suo *Diario*²⁶. Di fronte alle contestazioni del futuro Paolo VI, riferite ai suoi rapporti con «Adesso» e agli articoli pubblicati, don Mazzolari chiarisce il proprio punto di vista, manifestando sorpresa e amarezza per tanto accanimento nei suoi confronti. Montini, cardinale di Milano, in una lettera al vescovo di Cremona Bolognini, lo informa dell'incontro avuto con don Primo e conferma i precedenti provvedimenti presi dal Sant'uffizio, ma nel contempo non ne annuncia altri in quanto aveva avuto conferma che don Mazzolari sarebbe stato ricevuto da papa Giovanni XXIII. Dunque si restava in attesa dell'esito dell'udienza.

Ed infatti il 5 febbraio 1959, assieme ad un piccolo gruppo di sacerdoti guidati dal vescovo di Reggio Emilia, mons. Beniamino Socche²⁷, don Mazzolari viene ricevuto in udienza da papa Roncalli. Dopo tante amarezze, finalmente un momento di grande emozione e gioia, una sorta di riconciliazione con la Chiesa. Don Primo può consegnare al papa il suo libro *I preti sanno morire*. Giovanni XXIII lo accoglie con la famosa frase: «Ecco la tromba dello Spirito Santo in val Padana». Per poi aggiungere: «Non sono mai venuto a Bozzolo a trovarla, ma quando da Venezia mi recavo a Roma, in aereo, e mi dicevano "siamo sul mantovano", pensavo a lei e le mandavo una benedizione»²⁸. Per don Mazzolari l'incontro con Giovanni XXIII è motivo di una gioia grande: per la prima volta l'istituzione aveva posato sul parroco di Bozzolo un occhio dolce e benevolo.

Al ritorno da Roma, si aggravano i problemi di salute che don Mazzolari ha da tempo. Il 5 aprile, domenica in Albis, durante la Messa delle ore

²⁶ Questo resoconto è riportato anche in BEDESCHI, *Obbedientissimo in Cristo*, pp. 252-253.

²⁷ Si trattava del "Comitato onoranze nazionali clero italiano vittima", costituito per rendere onore ai sacerdoti uccisi prima e dopo la Liberazione. Don Mazzolari ne faceva parte in quanto autore del libro *I preti sanno morire* (Presbyterium, Padova 1958, Edb 1984), in cui ricordava il martirio di numerosi sacerdoti italiani negli anni che vanno dal 1943 al 1946, chiamati da don Primo gli «anni della caligine».

²⁸ G. MAZZOLARI, *Mio fratello don Primo*, Bozzolo 1990, p. 84.

11, si sente male: è colpito da un'emorragia cerebrale. Dopo sette giorni di agonia all'ospedale S. Camillo di Cremona, don Primo muore a 69 anni nella notte del 12 aprile 1959. Sul numero di «Adesso» del 15 aprile 1959 compare l'ultimo articolo di don Mazzolari, scritto alcuni giorni prima di essere colpito dal malore che lo ha portato alla morte. Il titolo è *La pace e le bombe*: si riferisce alla decisione del Parlamento italiano di autorizzare nuove installazioni di rampe missilistiche nel nostro Paese. Dopo la morte di don Primo, a Bozzolo si crea da subito un Comitato con il compito di far conoscere e diffondere gli scritti e l'opera del proprio parroco. Venuto a sapere ciò, il Sant'uffizio, con comunicazione del 23 luglio 1960, ricorda al vescovo di Cremona i provvedimenti ancora in essere a carico di don Mazzolari e lo invita a farli rispettare. Insomma, una censura postuma. Lo stesso Sant'uffizio comunica al vescovo ausiliare di Brescia, mons. Guglielmo Bosetti, che «*l'imprimatur* del 1934 concesso a *La più bella avventura* non ha più valore e quindi non deve essere più riprodotto»; lo incarica poi di far presente all'editore Gatti tale divieto²⁹.

I rapporti con Paolo VI

I primi incontri fra don Mazzolari e Giovan Battista Montini risalgono agli inizi degli anni Trenta e avvengono probabilmente presso l'Oratorio della Pace di Brescia, in quella sorta di cenacolo culturale e ecclesiale che ambedue frequentano assiduamente. I loro rapporti continuano anche quando Giovan Battista Montini viene chiamato per incarichi nazionali a Roma, come responsabile nazionale della Fuci. In tale veste, Montini organizza la "Pasqua Universitaria", un'iniziativa di formazione rivolta agli universitari, istituita nel 1930. Più volte a predicare viene chiamato anche don Primo Mazzolari: per la Pasqua del 1932 a Genova, per quella del 1933 a Pisa, poi nel 1934 a Milano, nel 1935 e nel 1937 a Padova, nel 1936 a Pavia e Verona, nel 1938 a Bologna e Perugia, nel 1939 e nel 1941 a Firenze, nel 1940 a Parma e Torino. Il cardinale di Milano con don Primo ha rapporti contrastanti. Da un lato lo invita a predicare nella grande "Missione" del 1957: don Mazzo-

²⁹ BEDESCHI, *Obbedientissimo in Cristo*, pp. 257 sgg.



Mazzolari nel suo studio di Bozzolo.



Don Mazzolari (primo a sinistra)
con Giovanni Battista Montini
(quarto da sinistra).

lari parla ai carcerati, ai tranvieri, agli intellettuali. Le sue omelie sono molto seguite e appassionate, come risulta da alcune registrazioni rimaste. Con lui a Milano predicano, tra gli altri, anche David Maria Turollo, Luigi Santucci, Ernesto Balducci, Camillo De Piaz, Umberto Vivarelli, Nazareno Fabbretti³⁰; con questo gruppo di amici in quelle giornate milanesi don Mazzolari si ritrova diverse volte, con grande gioia e consolazione, a casa dello scrittore Luigi Santucci.

Dall'altro lato il card. Montini, condividendo la diffidenza dell'episcopato lombardo per gli interventi di don Primo in materia di rinnovamento della Chiesa, di dialogo con i lontani, di ecumenismo, di impegno per la pace, aveva ripreso don Primo e gli aveva ricordato i divieti cui era sottoposto. Tuttavia, dopo la morte, Paolo VI riconoscerà la sua statura profetica: nel nuovo clima diffusosi con il Concilio Vaticano II, la validità delle posizioni assunte da don Primo emerge in tutta la sua evidenza, e Paolo VI lo riconosce chiaramente, ricevendo in S. Pietro il 1° maggio 1970 un gruppo di bozzolesi per la benedizione della lampada che sarebbe stata posta sulla tomba di don Mazzolari:

Coltivate la memoria di don Primo, imitate il suo amore e la sua fedeltà a Cristo e alla sua Chiesa. Per tanti anni, con fede generosa e dedizione piena, fu guida e padre delle vostre anime. [...] C'è chi va dicendo che io non ho voluto bene a don Primo. Non è vero: gli ho voluto bene. Certo, sapete anche voi: non era sempre possibile condividere le sue posizioni: camminava avanti con un passo troppo lungo e spesso noi non gli si poteva tener dietro! E così ha sofferto lui e abbiamo sofferto anche noi. È il destino dei profeti³¹.

È opportuno ricordare che in particolare Ludovico Montini, fratello di Paolo VI, nutriva grande stima e considerazione per don Primo, al pari della moglie, Giuseppina Folonari, che era seguita spiritualmente proprio dal parroco di Bozzolo.

³⁰ Alla Missione di Milano è chiamato a predicare anche padre Giulio Bevilacqua.

³¹ Si veda la presentazione di Loris Capovilla a P. MAZZOLARI, *Discorsi*, a cura di P. Piazza, Bologna 1978, p. 13.

*Gli articoli di don Mazzolari su riviste bresciane*³²

■ «LA VOCE CATTOLICA» – Il settimanale diocesano di Brescia, «La Voce del Popolo», nasce nel 1893. Tra i primi direttori vi sono i sacerdoti Giovanni Rampa e Faustino Bartoli. Nell'autunno del 1909 è chiamato alla direzione don Giuseppe Tedeschi, il quale nel 1916 lascia tale incarico poiché si arruola e parte per il fronte. La direzione del settimanale diocesano passa a don Severino Bettinazzi. Nel 1919 don Giuseppe Tedeschi riprende il proprio posto fino al 1926, quando è sostituito da padre Felice Beretta. Tra l'1 e il 2 novembre 1926 gli uffici di «Voce» sono devastati da una squadra fascista. Il giornale poi viene chiuso e non può continuare nelle pubblicazioni.

Nella seconda metà del 1936 si concretizza il disegno, mai completamente abbandonato, di ridare vita e voce al settimanale cattolico bresciano: grazie all'impegno apostolico del vescovo mons. Giacinto Tredici, il «settimanale cattolico diocesano» esce con il primo numero della nuova serie il 2 gennaio 1937, dovendo però attenersi a tre severe condizioni: il cambiamento dell'originale testata che diviene «La Voce Cattolica», in quanto «Voce del Popolo» dava troppo l'idea di interesse per le questioni sociali; l'esclusione della firma di don Peppino Tedeschi, notoriamente critico nei confronti del fascismo e dunque invisibile al regime; e infine la sottomissione alle disposizioni fasciste allora in vigore³³.

La ripresa delle pubblicazioni avviene sotto la direzione formale di don Ernesto Pasini, ma in realtà l'anima del settimanale è ancora don Giuseppe Tedeschi. Sin dal primo numero inizia la collaborazione di don Primo Mazzolari, che vi pubblica, tra gennaio e marzo del 1937, undici articoli sotto il titolo *Il Vangelo del contadino*. Un dodicesimo articolo ha come titolo *La Pasqua del contadino*. Tutti sono stati raccolti e pubblicati dall'editrice La Locusta di Vicenza nel 1968 in un libretto, ora non più in commercio, dal titolo *Il Vangelo del contadino*.

■ «LA FIONDA» – Il periodico «La Fionda» vede la luce il 15 giugno 1918 per iniziativa di Gian Andrea Trebeschi. La redazione è composta dal di-

³² Gli articoli di cui qui si parla sono riprodotti in PALINI, *Don Primo*, pp. 69-90.

³³ Al termine della guerra il settimanale diocesano riprenderà ad uscire come «La Voce del Popolo».

rettore e da un gruppo di giovani liceali e universitari, oltre che da alcuni sacerdoti. Fra i primi collaboratori possiamo ricordare Mario Apollonio, Giovan Battista Montini, don Pietro Rigosa, don Giuseppe Schena, Marino Martinelli, Giovanni Fasser. Il periodico tratta svariati argomenti di carattere formativo, ma anche di taglio storico, letterario, scientifico, sociale, religioso. Si indirizza in prevalenza al mondo giovanile. Di fronte alle prime violenze delle squadre fasciste, la denuncia de «La Fionda» è subito dura e precisa. Il 1° novembre 1922 gli uffici della Fionda, che hanno sede a Palazzo San Paolo, come successo per quelli del quotidiano «Il Cittadino di Brescia», sono invasi e devastati dalle squadre fasciste. Nel novembre 1926 «La Fionda», non essendo allineata sulle posizioni del regime, è costretta a cessare le pubblicazioni. Il fondatore, Andrea Trebeschi, dopo l'8 settembre 1943 pagherà la propria opposizione al fascismo e la partecipazione alla Resistenza con l'arresto e con la deportazione prima a Dachau, poi a Gusen, dove morirà. «La Fionda» riprende ad uscire il 9 agosto 1945 sotto la direzione di Francesco Brunelli, già commissario politico della brigata "Perlasca" delle Fiamme Verdi in Valsabbia e presidente provinciale della Gioventù Cattolica; il giornale indica però soltanto il nome del redattore responsabile, Cesare Trebeschi, figlio di Gian Andrea Trebeschi. «La Fionda» continua a uscire, a cadenza prima quindicinale e poi settimanale, fino alla primavera del 1947. È sul numero del 16 febbraio 1946 che compare un articolo di Primo Mazzolari, dal titolo *Discorso sottovoce ai giovani*.

■ «LA MADRE CATTOLICA» - La rivista «Madre» nasce nel 1888 a Brescia, per volontà di Marietta Bianchini, maestra di professione, fortemente impegnata nel sociale, che la dirigerà fino al 1914. La rivista, all'inizio di sedici pagine, porta come titolo «La Madre Cattolica». Fin dagli inizi la rivista è unica nel suo genere ed è la prima in ambito nazionale a trattare tematiche che riguardano la donna nei suoi vari ambienti di vita: la famiglia, la professione, la società, la Chiesa. Nel 1946 assume il nuovo titolo di «La Madre», per divenire dal 1960 solamente «Madre». Dopo Marietta Bianchini, la rivista viene diretta da Angela Bianchini, Adele Gabelloni Fasser, Vittoria De Toni Trebeschi, Mario Pasini, Angelo Onger e Massimo Maggio. L'articolo di don Mazzolari, preceduto da una breve introduzione, appare sul n. 1 del 1942, con il titolo *La visita al Pontefice*.

Gli interventi di don Mazzolari a Brescia e in provincia

Numerosissimi sono stati gli interventi di don Mazzolari nel bresciano per predicazioni, ritiri, esercizi ecc. In città più volte venne chiamato dalle suore canossiane per predicare gli esercizi alle signore, alle signorine, alle maestre. Similmente, su invito dei Padri della Pace, in diverse occasioni guidò gli esercizi per i sacerdoti a Villa S. Filippo. Intervenne alcune volte anche ad incontri che si tennero presso il palazzo vescovile e il seminario diocesano. Tra le parrocchie cittadine, diversi sono stati gli interventi a S. Nazaro e Celso, S. Lorenzo, S. Faustino, ecc. In provincia, i paesi che hanno visto più volte la presenza di don Mazzolari sono stati Verolanuova, Gambara, Ponteviso, Palazzolo sull'Oglio, Bagnolo Mella, Edolo, Manerbio, Montichiari, Breno, Verolavecchia³⁴.

³⁴ Per l'elenco completo e dettagliato dei vari interventi, si veda PALINI, *Don Primo*, pp. 62-67.

CIVILTÀ
BRESCIANA

Schede, rassegne e dibattiti



GIUSEPPE NOVA
FONDAZIONE CIVILTÀ BRESCIANA

Romualdo Codignola

tipografo attivo a Brescia nel XIX secolo

Romualdo Codignola¹, figlio di Carlo e della nobildonna Irene Maffei, nacque nel 1850 a Pompiano², nella Bassa Bresciana. Primo di sedici fratelli, il giovane Romualdo dimostrò, fin dalla più tenera età, una fervida intelligenza ed una naturale predisposizione per la poesia dialettale e la satira popolare, generi letterari che coltivò sempre con grande passione, in modo particolare durante il periodo scolastico. Terminati gli studi si sposò con Vittoria Ferraglio, proprietaria a Brescia di una piccola officina di stampa, specializzata nel settore pubblicitario e, più dettagliatamente, nella pubblicazione di avvisi economici, biglietti da visita, annunci promozionali e manifesti propagandistici.

Durante i primi anni di matrimonio il Codignola affiancò la moglie nella conduzione dell'azienda, ma in seguito ne prese personalmente le redini cercando in maniera particolare di sviluppare l'officina di stampa, dotandola di nuovi e moderni torchi e diversificando la produzione della tipografia in modo da guadagnare nuove porzioni di mercato. A questo proposito è significativo un annuncio pubblicitario a pagamento apparso nel 1879 su alcuni quotidiani locali tramite il quale il Codignola reclamizzava le nuove potenzialità dell'azienda: «Tipografia Codignola Romualdo. Brescia. Concorrenza dal 1 Dicembre 79 a tutto Gennaio 80: 100 biglietti visita in cartoncino Bristol; 100 enveloppes ed un Almanacco Bresciano commerciale forma americana (per sole lire due); Grande novità in biglietti da visita bianchi lisci e colorati, rigati a rilie-

¹ G. NOVA, *Stampatori, librai ed editori a Brescia nell'Ottocento*, Brescia 2008.

² Importante centro agricolo della pianura sud-occidentale sulla sinistra del fiume Oglio a pochi chilometri da Orzinuovi ed a circa 35 km da Brescia.

TIPOGRAFIA CODIGNOLA ROMUALDO

VIGLIETTI DA VISITA
MAGNIFICI LIBRI
E CARICATI
Bignoli e Ritratti
a Price Fix

CONCORRENZA
al 1° Numero 71 e via Sirope 11
100
VIGLIETTI VISITA
IN CARICATO E STAMPOL
GRANDI
ENVELOPPERS
di un
ALMANACCO BRESCIANO
completato
Forma Anonima
PER SOLE LIRE 100

MILLE
ENVELOPPERS GIALLI
PERMANENTI
intestati al nome
L. S.

CARTA
COMMERCIALE
INTERVATA
N. 2 in bianco
(1 1/2 fogli)

La concorrenza si spinge sulla stampa. — Per la ristampa
delle VIGLIETTI VISITA da fare Codignola Romualdo.
— alla Piazza Palazzo Broletto — appropinquato San. GIO per l'Edificatorio.

**LA TIPOGRAFIA
CODIGNOLA ROMUALDO
IN BRESCIA**

*Con pronta e perfetta esecuziona eseguisce: Giornali,
Opuscoli, Randiconti, Avvisi
Registri, Circolari, Fatture,
Indirizzi, Poete, Partecipazioni
per Nozze e Mortuarie
ed altri stampati diversi a
prezzi modicissimi.*

MUTTI SANTO
(CORSO ORFICO)
BRESCIA

INCISORE IN OGNI METALLO
eseguisce timiri ad olio ed
a secco, nonché Alfabeti e
Fonzoni il tutto colla massima
esattezza ed a modici prezzi.

Brescia 1879. Tip. R. Codignola Palazzo Broletto.

Dall'alto
in basso:

Il giorno 4 Novembre
si aprirà
in contrada Mercanzia N. 2175
1° ANICA
SCUOLA DA BALLO
diretta dal Maestro
CANCLINI ALESSANDRO

Il quale ha introdotto nel 1870 - 80 un Waltzer e una Polka
figurata della graziosa Operetta Madama Angot ed il balabile
Tramways.

Il giorno dà lezioni private a domicilio.

Brescia, 1879 — Tip. R. Codignola

Annuncio
pubblicitario edito
nel 1879.

Volantino
propagandistico
pubblicato
nel 1879.

Avviso
pubblicitario
realizzato
per il maestro
Canclini (1879).

vo (prezzi vari); mille envelopes gialli pesanti intestati al nome (L. 8); Specialità nuovissima in Biglietti colorati: linguaggio dei fiori, flora, imitazione legno, scozzesi, marmorizzati (prezzi modicissimi); Carta commerciale intestata (lire 7 la risma di 400 fogli)». L'annuncio terminava precisando che «Le commissioni si eseguono anche in giornata. Per le ordinazioni inviare Vaglia Postale alla Ditta Codignola Romualdo in Brescia, Palazzo Broletto, aggiungendo Cent. 20 per l'affrancazione». Attorno alla fine degli anni Settanta del XIX secolo il Codignola, pur mantenendo la storica e redditizia "produzione minuta"³, iniziò un processo di specializzazione dell'attività tipografica, dirottando parte degli interessi della ditta nel settore relativo alla pubblicazione ed alla commercializzazione degli stampati cosiddetti "cancellereschi" che, in pratica, interessavano tutte le edizioni burocratiche di pertinenza delle numerose istituzioni pubbliche cittadine.

Ottenuto il "privilegio di stampa" in questo peculiare campo dell'attività editoriale, il Codignola provvide subito a cambiare intestazione all'azienda, che registrò come "Tipografia Giudiziaria", per evidenziare il fatto che il lavoro della sua officina era destinato soprattutto ad evadere particolari commissioni, con preciso riferimento a due specifiche sezioni pubbliche: quella amministrativa e quella processuale⁴.

La produzione editoriale della "Tipografia Giudiziaria" che, come si evince da parecchie sottoscrizioni, aveva sede in "Piazza del Duomo, nel Palazzo Broletto", non è attualmente molto conosciuta, sia perché non esiste ancora uno studio specifico sull'argomento, sia perché l'aridità degli stampati burocratici che uscivano per i suoi tipi non rappresentava certo motivo d'interesse o di un qualsivoglia collezionismo, anzi, le basse tirature che caratterizzavano le edizioni del Codignola hanno reso oggi questo tipo di stampati di difficile reperimento e, di conseguenza, di un elevato grado di rarità.

³ Ricordiamo che in un suo volantino propagandistico del 1879 si poteva testualmente leggere: «La Tipografia Codignola Romualdo in Brescia, con pronta e perfetta esecuzione eseguisce: Giornali, Opuscoli, Rendiconti, Avvisi, Registri. Circolari, Fatture, Indirizzi, Poesie, Partecipazioni per Nozze e Mortuarie ed altri stampati diversi a prezzi modicissimi».

⁴ Le ordinazioni provenivano sia da particolari enti statali (Tribunale, Questura, Prefettura, ecc.), sia da specifiche sezioni ed uffici comunali (Cancelleria, Collegio dei Procuratori, ecc.), anche se la sua sfera di competenza riguardava inoltre diverse altre importanti istituzioni pubbliche, come Ospedale, Orfanatrofi, Croce Rossa, ecc.

Più comuni sono, invece, quelle pubblicazioni che furono stampate al di fuori di questo determinato contesto; si tratta soprattutto, con sporadiche eccezioni, di libelli a contenuto prevalentemente popolare e d'esclusivo interesse locale, realizzati in massima parte da autori bresciani⁵ o in qualche modo interessati al territorio bresciano⁶.

Tra le opere uscite dai torchi del Codignola nella prima parte della sua attività (decennio 1874-1884) dobbiamo comunque citare il saggio (47 pp. in-8°) *S. Vigilio vescovo di Brescia: ricerche storiche* di Gabriele Rosa (1874), il trattato (107 pp. in-4°) intitolato *Causa Martinengo-Salvadego: in punto rilascio di immobili in Pavone a titolo di feuda* (1878), l'avviso pubblicitario (foglio sciolto mm. 70x50 c.) realizzato per il maestro Alessandro Canclini⁷ (1879), lo stampato cancelleresco (6 pp. in-4°) dal titolo *Albo per ordine alfabetico dei Procuratori presso la Corte d'Appello e Tribunale di Brescia e presso il Tribunale di Breno* a cura del Collegio dei Procuratori (1880 e ss.), la raccolta poetica (8 pp. in-16°) *Versi all'amico Alghisi Battista, sindaco di Verolavecchia, nel giorno delle sue nozze con Francesca Pasini* di Giuseppe Cazzoletti (1881), il libello (29 pp. in-8°) *Eurialo e Niso: episodio del lib. IX (v. 176-449) dell'Eneide di Publio Virgilio Marone* tradotto da Giuseppe Cazzoletti (1881), il volumetto (30 pp. in-16°) *Palazzolo sull'Oglio: la parrocchia. Note ed appunti con cenni biografici* di Mazza-Brescianini (1882), l'opuscolo (15 pp. in-16°) dal titolo *I monumenti: carme* di Demetrio Ondei (1882) e lo stampato cancelleresco⁸ (74 pp. in-8°) *Relazione statistica dei lavori compiuti nel distretto della Corte d'appello di Brescia nell'anno 1882 esposta nell'Assemblea generale del 2 gennajo 1883 dal procuratore Alberto Malaspina* a cura della Corte di Appello di Brescia (1883).

⁵ Tra i quali ci furono Gabriele Rosa (noto letterato iseano), Giuseppe Bocchio (erudito e poeta gardesano), Cesare Deretti (ingegnere e matematico d'avanguardia), Demetrio Ondei (insegnante di italiano e latino, oltre che poeta e verseggiatore) e Angelo Rubagotti (funzionario pubblico, giornalista e noto vernacoliere).

⁶ Carlo Manfroni de' Monfort e Vincenzo Biloni.

⁷ Nel quale si poteva leggere: «Il giorno 4 novembre si aprirà in contrada Mercanzia N. 2175 l'antica Scuola di Ballo diretta dal Maestro Canclini Alessandro, il quale ha introdotto pel 1879-80 un Waltzer e una Polka figurata della graziosa Operetta Madama Angot ed il ballabile Tramways. Di giorno dà lezioni private a domicilio» (1879).

⁸ Pubblicato anche l'anno successivo (62 pp. in-8°) con il titolo *Relazione statistica dei lavori compiuti nel distretto della Corte d'appello di Brescia nell'anno 1883 esposta nell'Assemblea generale del 2 gennajo 1883 dal procuratore Alberto Malaspina* (1884).

Per quanto riguarda invece la produzione della Tipografia Codignola uscita nella seconda parte della sua d'attività (periodo 1884-1900), dobbiamo senz'altro segnalare l'opera (205 pp. in-16°) dal titolo *Sull'eloquenza e sui mezzi per acquistarla* di G. Veronesi (1887), l'opuscolo (24 pp. in-8°) *Associazione della Croce Rossa italiana. Relatore Francesco Tosoni* a cura della Croce Rossa Italiana sotto comitato di sezione di Brescia (1893), il libello (24 pp. in-24°) *S. Maria del giogo: itinerario e note* (s.d.t.) (1894), il saggio (70 pp. in-8°) *Vino, vigneti della Riviera bresciana del Lago di Garda* di Giuseppe Bocchio (1898), il volumetto (38 pp. in-8°) *Gli spari contro la grandine: studi ed esperimenti* di Giuseppe Bocchio (1900) e l'opuscoletto⁹ (16 pp. in-16°) intitolato *Proverbi rustici meteorologici, agricoli e generali in dialetto bresciano* dello stesso Romualdo Codignola (1900).

Durante il XIX secolo il Codignola, seguendo le mode dell'epoca, stampò anche diversi periodici d'interesse locale, i quali ebbero alterna fortuna: il primo tentativo fu il foglio dal titolo *Misto con Panera*, pubblicato il 17 agosto 1878, numero unico introvabile il cui sottotitolo riportava "*Giornale che si pubblica a sbalzi*"; seguirono poi *Il Farfarello*¹⁰, uscito in prima edizione il 21 giugno 1879, che fu uno dei migliori periodici satirici di Brescia. Il giornale era di tendenza repubblicana, talvolta radicaleggiante e pesantemente anticlericale, nel cui programma c'era «Guerra ad oltranza all'ipocrisia mascherata a virtù, ai conigli colla pelle di leone, agli ambiziosi che per salire in alto si fanno sgabello di ogni suzzura e viltà, a tutti coloro che si coprono col manto della libertà, per farlo a brani alla prima occasione»; *La Donna del Latte*, settimanale¹¹ umoristico diretto dal Chiappa che esordì nel 1880, ma che

⁹ Si trattava di una raccolta di pensieri intrisi di umorismo leggermente pessimista e di poesie bernesche, sempre dialettali, che erano lo sfizio letterario dell'autore fin dalla sua più giovane età.

¹⁰ Nel sottotitolo recava la dicitura *Giornale popolare* ed il motto «Rido e flagello». La tipografia Codignola stampò il *Farfarello* per circa un paio d'anni, dopo di che le pubblicazioni furono proseguite prima dalla Tipografia Sociale Operaia, poi dalla Tipografia Rivetti e Scalvini ed infine dalla Tipografia Commerciale, sotto la cui sottoscrizione continuarono fino all'ultimo numero, che vide la luce il 29 aprile 1892.

¹¹ Di cui non è disponibile nessun esemplare. Il suo nome, comunque, risulta citato da Nicola Bernardini nella sua *Guida della stampa periodica italiana* (Lecce 1890) e ripreso successivamente da Costanzo Gatta nelle *Annotazioni sulla stampa bresciana (Bresciana... mente, Brescia 2004)*.



Frontespizio della rivista
“Farfarello Primo”
(15 maggio 1880).

Ultima pagina del “Farfarello Primo”
e sottoscrizione
“Codignola Romualdo Editore
proprietario” (1880).

Frontespizio del volumetto
“Associazione della Croce Rossa Italiana
Sotto Comitato di Brescia” (1893).



durò soltanto quattro mesi; *Il Galletto*, gazzettino settimanale umoristico-letterario che il Codignola ereditò dalla Tipografia Novelli, orientato a sinistra, che durò circa un biennio, dall'aprile 1880 al 1882, anno in cui chiuse i battenti per lasciar posto a *Brescia Nuova*, il quale però, fin dal suo numero d'esordio, non incontrò i favori del pubblico, tanto che vennero sospese le pubblicazioni, per riprenderle quattro anni più tardi per i tipi della Tipografia Commerciale e con il sottotitolo "*Giornale settimanale socialista*"¹²; e, infine, il settimanale *Il Trombone* che iniziò le pubblicazioni nel 1881, ma che ebbe breve durata¹³.

L'attività tipografica dell'officina bresciana continuò anche nel Novecento, con una produzione sempre in linea con le scelte editoriali che avevano contraddistinto, fin dai suoi esordi, l'azienda fondata dal Codignola. Tra le pubblicazioni uscite nel XX secolo, dobbiamo almeno ricordare il saggio (26 pp. in-8°) *La donna nei Promessi Sposi e, specialmente, Lucia* di Luigina Filippini (1903), lo studio tecnico (21 pp. in-8°) intitolato *La ferrovia camuna di Brescia-Edolo: un progetto finanziario* di Cesare Deretti (1904), la ristampa aggiornata (239 pp. in-24°) sugli *Studi sull'eloquenza e sui mezzi per acquistarla* di G. Veronesi (1904), il foglio volante *Nelle faustissime Nozze del Nob. Signor Giuseppe Vergine colla Nobile Signorina Giacomina Morari* (1905), il volumetto (in-18°) *Il mezzo per volare* di Giuseppe Bocchio (1909), l'opuscolo (9 pp. in-8°) *Dai profondi dell'epopea* di Giovanni Bertacchi (1916), il libretto in vernacolo (25 pp. in-16°) *En trincea: altèr vèrs popolar en dialèt bréssà* di Angilì Pelada (Angelo Rubagotti) caporal dei bersagliér (1916), la raccolta (20 pp. in-16°) *Pensieri* di Giuseppe Brocchio (1917), il saggio storico (84 pp. in-8°) *Rovereto dal 1850 al 1870* di Carlo Manfroni De' Monfort (1929) ed il testo politico (175 pp. in-18°) *Lo Stato fascista: lezioni per Balilla, Avanguardisti, Piccole e Giovani italiane* di Vincenzo Biloni (1930).

¹² Più tardi il giornale divenne organo ufficiale della Federazione provinciale socialista bresciana e, successivamente, della Federazione provinciale bresciana del Partito Socialista di unità proletaria, quindi divenne (fino al 23 dicembre 1950, anno della definitiva chiusura), settimanale della Federazione provinciale bresciana del Partito Socialista Italiano.

¹³ Un numero unico, a contenuto satirico, uscì per i tipi della Tipografia Commerciale il 29 luglio 1893, come "voce postelettorale", per rammaricarsi della vittoria conseguita dai clericali nelle elezioni amministrative.

Nelle faustissime Nozze
del Nob. Signor
GIUSEPPE VERGINE
colla Nobile Signorina
GIACOMINA MORARI

AI GENITORI DELLA SPOSA

Sparsa d' affanni e d' ansie,
 Di gaudio e di contento
 È questa vita labile ;
 Nè invano io lo rammento
 In questo dì, che fausto
 Ai vostri cuori appar.

~~Di casa fiorentina e tenera,~~
 Voi coltivaste al mondo,
 Ma dessa ormai trapiantasi
 In suolo più fecondo :
 Aprite l' alma al giubilo,
 E cessi il lagrimar.

Ah, perchè sì dolenti ravviso
 I parenti e l' intera famiglia ?
 Ah, perchè duol cotanto ? e il bel viso
 Della Sposa perchè s' inverniglia,
 Come rosa che spicca fiorente
 Del suo vel sul candor verginal ?

Baguolo, 23 Gennaio 1905.

Date tregua a quest' ansia importuna
 Alla gioia, che intorno risuona
 E qui tutti festosi v' aduna :
 La diletta, la saggia, la buona
 Vostra figlia or vedete sì cinge
 Sorridendo del serto nuzial.

~~O dunque e nappi e cefere,~~
 Come già qui discerno,
 I invitati allegrino
 Col suoni e col falerno ;
 E s' alzi un caldo brindisi
 Degli Sposi all' amor.

Ed auguriam che fulgida
 Splenda la diva stella,
 Invulnerabil egida
 Di coppia così bella,
 E ravviviam la prounha
 Ardente face ancor.

C. M. F.

BRESCIA—TIP. EGIOZ. R. CODIGNOLA

Foglio volante "Nelle faustissime Nozze del Nob. Signor Giuseppe Vergine colla Nobile Signorina Giacomina Morari" (1905).

Tra le ultime pubblicazioni uscite per i tipi della Tipografia Codignola ricordiamo, infine, lo stampato cancelleresco (12 pp. in-8°) riguardante il *Regolamento adottato dalla Commissione reale per il Collegio degli Avvocati di Brescia inerente alla liquidazione degli onorari di avvocato: triennio 1932-34*, a cura del Collegio degli Avvocati di Brescia (1932), lo stampato cancelleresco (7 pp. in-8°) relativo al *Regolamento per l'erogazione delle borse universitarie Gian Battista Beroni* (1932), a cura della Congrega della carità apostolica di Brescia (1932) e l'opuscolo dimostrativo (5 pp. in-8°) dal titolo *Mitrailleuse lourde Brixia 930P pour cartouches helléniques calibre 7.92* a cura della Metallurgia bresciana già Tempini (1932).

Non conosciamo con esattezza quando la Tipografia Giudiziaria cessò definitivamente le pubblicazioni, ma tra le officine tipografiche operanti a Brescia nella seconda metà del Novecento, dell'attività del Codignola non v'è traccia.

La società degli “Uragani”

Un notevole manufatto in ceramica, decorato a rilievo, dipinto e smaltato, datato 1885, è a mia conoscenza l'unico tangibile, superstite documento dell'esistenza presso Urago di una “Società degli Uragani”, cioè dei residenti o dei frequentatori di Urago Mella, o meglio di quei distinti cittadini di Brescia che avevano una proprietà in campagna nell'immediato suburbio, dove passavano l'estate o parte di essa – come si comprende da quello che stiamo per riferire – in allegra compagnia. Se avesse anche fini culturali o benefici, dato i personaggi che la componevano, non ci è dato sapere.

Il manufatto – che è un grande piatto di ceramica bianca decorato a rilievo con una stella gialla, un ramo con una sola rosa gialla, un rametto di ipomee (così sembra di interpretarle) e tre foglie verdi sfumate in giallo – veniva offerto in dono per la gentile ospitalità ai fratelli Angelo e Giacomo Passerini.

Al *recto*, in alto, la scritta dedicatoria: “Ad Angelo e Giacomo fratelli Passerini per gentilezza ed ospitalità meritamente distinti / Gli amici [...] della Società Uragana con cordiale affetto dedicano / Bovezzo 16 aprile MDCCCLXXXV”. Sul labbro inferiore del piatto: “Brescia Giuseppe Dall'Era / Suburbio Fiumicello Urago”. Al *verso*: “Da Giuseppe Dall'Era ad Angelo Passerini con amicizia 1885”.

Secondo l'*Enciclopedia Bresciana* di mons. Fappani (vol. III, 1978, p. 98) quella dei Dall'Era fu per molti anni l'unica fabbrica di terraglia bianca dolce a Brescia. Era stata fondata nel 1830 da Giovanni fu Enrico, e fu l'unica a Brescia fino ai primi decenni del sec. XX, impiegando per due terzi materiali estratti in provincia, e più precisamente in Valtrompia, quarzo e fiorite di Rezzato, carbonato di calcio e terra refrattaria di Ca-



Il piatto degli "Uragani" del 1885,
collezione privata.

priolo, importando invece le sostanze per lo smalto dall'estero. L'ubicazione geografica della ditta (i cui discendenti sono attualmente ancora attivi con un'azienda in via Rose di Sotto, non più come una fabbrica con torni e forni, bensì con un'azienda denominata "Dall'Era Enrico Forniture Alberghiere") viene confermata nella frazione suburbana di Fiumicello-Urago non solo dall'iscrizione sul piatto, che ho già riferito, ma anche da un fugace accenno bibliografico del Benedini (1882)¹.

Il Dall'Era Giuseppe (che non risulta, tuttavia, storicamente tra i titolari della fabbrica, a quanto ne sappiamo, anche se la scritta sul labbro inferiore del piatto farebbe pensare diversamente) firma la dedica ai fratelli Passerini, con il ringraziamento per la gentile ospitalità (tutto lascia pensare ad un ritrovo di colti buontemponi – e tra di essi ci sono personaggi di calibro – riuniti a Bovezzo in Villa Passerini per uno di quei *certamen* culinari spesso effigiati dall'Inganni nella sua tarda maturità) (ne inserisco un'immagine tipica, anzi tipicissima, che rende l'idea di un'atmosfera) insieme a parecchi altri "soci" Uragani: M. Baresani, Don Giovanni Mori, D. Benedini, Oreste Rosa, Glazel (?), Francesco Keller, Romolo Lonardini, E. Mazzolini, Ottorino Ramorino, Achille Lonati, Paolo Cassa², Quazetti (?), Emanuele Barboglio³, Glisenti, Francesco Rampinelli⁴, Davide Clinker, Giuseppe Bertelli, Pietro Ge[...] (?), Arnaldo Avanzini Lenci, "Notaio" (sic!) G. Fornasini.

Messo in fondo, e con l'aggiunta di "notaio", il dottissimo Gaetano Fornasini sembra comparire un po' come il segretario "accademico" del

¹ Ne ringrazio Pierfranco Blesio. Cfr. B. BENEDINI, *Sulle industrie e sui commerci bresciani*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia per il 1882», p. 178, che cita la «fabbrica di stoviglie Dall'Era», collocandola non nel «suburbio» – come scrive il Dall'Era stesso – ma nella «frazione Fiumicello - Urago».

² Non si tratta evidentemente del pittore omonimo, nato nel 1888 e morto a Brescia 1983, ma forse di altro personaggio della stessa famiglia.

³ Emanuele Barboglio (1857-1919).

⁴ Francesco Rampinelli (1859-1937), che fu tra i fondatori, e poi presidente, della Banca San Paolo, aveva all'epoca 26 anni. Ma non è detto che i partecipanti fossero necessariamente coetanei: probabilmente li univa di più – come ho già ipotizzato – l'appartenenza per qualche motivo (di proprietà, di vacanze estive, etc.) a Urago Mella. Noto appena perché di alcuni non so ricostruire le date – che Gaetano Fornasini (1852-1928) avendo all'epoca 33 anni, senza esserne proprio coetaneo, apparteneva comunque più o meno alla stessa generazione del Rampinelli.



Angelo Inganni,
"Festa paesana intorno ad un desco imbandito",
Brescia, Civici Musei di arte e storia.

Nella pagina a fianco:
Carlo Manziiana, "Il brolo di casa Legnazzi ad Urago Mella",
Sori (Genova), collezione privata.

gruppo dei buontemponi "Uragani" (di cui è qui inutile fornire notizie nome per nome, per il semplice motivo che di alcuni si sa tutto – basta l'*Enciclopedia Bresciana* – mentre di parecchi altri si è smarrito il ricordo) che fa solo rimpiangere certi atteggiamenti di relazioni sociali e di fraterni rapporti personali, in un contesto oggi non più immaginabile. Che cosa facessero, che cosa si prefiggessero di preciso gli Uragani raccogliendosi in un informale sodalizio tenuto insieme dall'esile pretesto di un toponimo geografico non di prima grandezza, non sapremmo dire, semplicemente perché del gruppo si è persa la memoria storica, e questi esili accenni sono i primi che vedono la luce.



Ma da quanto mi sembra di poter capire, la funzione del sodalizio doveva solo essere quella di ritrovarsi insieme, tra persone di ceti e di cultura, per trascorrere piacevoli serate estive (e primaverili, perché il piatto è datato "16 aprile") attorno ad una tavola imbandita, con la gradita compagnia di una conversazione di buon livello.

Risulta semmai strana l'assenza nel gruppo – o specie di "accademia spontanea" – di personaggi fortemente radicati in Urago (almeno nei mesi estivi) come i Legnazzi, gli Abba, i Manziana, tanto per fare qualche nome.

In particolare un pittore buontempono come Carlo Manziana – che, per essere nato nel 1849, nel gruppo poteva rientrare benissimo – traeva

spesso proprio da Urago e dintorni i soggetti per i suoi quadri di paesaggio (anzi, il suo capolavoro è proprio “Spigolatrici al Monte di Urago” del 1890, preceduto da significative riprese fotografiche che ancora si conservano presso gli eredi), ed attorno al 1902 (aveva cominciato qualche anno prima) stava decorando con quelle curiose fantasie di gazebo, di rane enormi, di grilli, etc. la casa Legnazzi quando nell'estate gli nacque il nipote Carlo (“m'è nasit el fiöl” sembra esclamasse abbandonando i pennelli per tornare a casa sua: era il 26 luglio di quell'anno ed era nato il futuro vescovo di Crema) proprio a Urago, dove i Manziana avevano la loro casa di famiglia già dall'inizio dell'Ottocento, per essersi trasferiti a Brescia provenendo da Ghedi per il commercio delle sete grezze.

Successivamente si stabilirono in città, sempre conservando la casa avita di Urago, dove appunto trascorrevano lunghi mesi: si veda la bella fotografia della famiglia riunita nel giardino di Urago (1855 ca.) pubblicata nel catalogo della mostra dedicata a Carlo Manziana (AAB, 2002, p. 156) a cura dello scrivente.

Piuttosto mi viene da pensare che a questa data – 1885 – un intraprendente bontempone (aveva cominciato con *pièces* e scherzi teatrali, prima che con la pittura: si vedano le foto che ho pubblicato nel 2002, p. 9 e p. 19) come Carlo fosse troppo seriamente occupato ad organizzare e a promuovere l'altro ed assai più studiato, e più importante sodalizio (non per questo necessariamente in contrapposizione con gli “Uragani”) de “L'Arte in Famiglia”, fondato nel dicembre del 1876 con Francesco Rovetta, Pietro Da Ponte, Antonio Tagliaferri, Roberto Venturi, Andrea Cassa.

GIOVANNI GREGORINI
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL S. CUORE, BRESCIA

Tracce e fonti di storia economica *Gargnano e la Società del lago di Garda**

*Economia locale, patrimonio imprenditoriale ereditario,
archivi d'impresa*

Lo sviluppo economico e sociale dell'età contemporanea, che non è solo industrializzazione quanto piuttosto – soprattutto oggi – metamorfosi terziaria globalizzata, è un fenomeno complesso e pervasivo, che nella sua evoluzione storica combina fattori di carattere fisico ed ambientale, tecnico ed economico, culturale ed istituzionale, religioso e sociologico. Di conseguenza, le componenti del patrimonio imprenditoriale ereditario, strumentale ed archivistico, sono molteplici e di differente natura, materiale ed immateriale, comprendendo documenti cartacei ed informatizzati, saperi tecnico-produttivi taciti e codificati, disegni, modelli e prodotti, macchine, impianti ed attrezzature, reti energetiche e comunicative, edifici, siti e complessi produttivi, infrastrutture residenziali, formative, assistenziali e religiose, aree dismesse e paesaggi variamente plasmati dall'uomo.

Come ha sostenuto Giovanni Luigi Fontana, i rapporti tra tutto questo e l'indagine storica, soprattutto con riferimento alla specializzazione economica e sociale, si sono andati potenziando e ridefinendo negli ultimi anni mediante «uno spostamento rilevante nel modo in cui la società contemporanea si rapporta al patrimonio ereditario. In sintesi, si tratta di uno spostamento d'attenzione dai singoli oggetti (siano essi 'beni' culturali o naturali o singole risorse) ai sistemi in cui essi si contestua-

* Testo dell'intervento tenuto nella circostanza del convegno svoltosi a Gargnano il 28 dicembre 2007, dal titolo *Dal chiostro all'oleificio. Una perla a Gargnano*.

lizzano, interagendo e qualificandosi a vicenda»¹. È in questa nuova e più ampia prospettiva che si posiziona la questione del patrimonio ereditario, specie imprenditoriale, quale parte integrante del patrimonio culturale complessivamente inteso, ma con sue proprie specificità di cui è necessario tenere conto, in virtù del citato legame distintivo ed inscindibile con il sistema in cui si inserisce e con cui si relaziona.

Il lago di Garda e la realtà di Gargnano rappresentano senza dubbio un sistema di questo tipo, con il suo patrimonio imprenditoriale tramandato nel tempo.

L'economia del lago: autonomia, poliedricità, relazionalità

Sin dall'età comunale alcune comunità che facevano parte della riva occidentale del Garda operavano per ottenere margini crescenti di autonomia, rispetto al potere centrale dell'epoca come pure dal riferimento rappresentato dalla realtà cittadina più vicina, vale a dire Brescia. Tale predisposizione si accentuava in età veneta, allorquando queste stesse comunità costituivano una sorta di cerniera nel territorio della Serenissima, tra est e ovest di due comunità di riviera (Brescia e Verona) come pure tra nord e sud (collegando due città estere quali Trento e Mantova). Come ha infatti documentato in particolare di recente Ivan Paris, la cosiddetta Magnifica Patria «godeva di una certa autonomia rispetto al territorio bresciano. I comuni interessi economici e la particolare morfologia del territorio (che faceva del lago la principale via di collegamento tra nord e sud), concorsero così a formare un organismo tendenzialmente autonomo e autosufficiente, con proprie caratteristiche statutarie e amministrative e tanto geloso dei privilegi faticosamente conquistati (...) da tenere presso Venezia un nunzio che lo rappresentava e ne difendeva le ragioni»².

¹ G. L. FONTANA, *Patrimonio industriale ed economia*, abstract della relazione presentata al convegno nazionale della Società italiana degli storici dell'economia, dal titolo *Nuove frontiere della storia economica*, svoltosi a Brescia il 16 e 17 novembre 2007.

² I. PARIS, *Economia e mercato nell'area gardesana negli ultimi cinque secoli. Il caso di Desenzano*, in *Il mercato del lago. Desenzano del Garda in età moderna e contemporanea*, a cura di S. Onger, Brescia 2007, pp. 14-15.

L'economia di un'area così configurata amministrativamente si evolveva raggiungendo nella contemporaneità una originale poliedricità, costituita da una storica ed articolata agricoltura (olio, vino, limoni), da una manifattura (ferro, carta, refe, seta) che sarebbe diventata solo in parte industria, da un terziario che al commercio avrebbe aggiunto la cosiddetta "industria dello straniero".

In particolare si evidenziava, nell'area rivierasca bresciana, la cosiddetta "agricoltura industriale dei limoni", introdotti presumibilmente nel basso Medioevo dai religiosi Francescani e valorizzati successivamente anche in relazione ai profitti conseguiti dal ceto mercantile impegnato nella commercializzazione del prodotto, in mercati anche molto lontani. I prodotti dell'agricoltura specializzata benacense «rappresentavano quindi un aspetto molto importante per la sussistenza degli abitanti, in modo particolare nella parte settentrionale della Riviera più vicina alla costa. E in questo contesto erano i limoni a farla da padroni, tanto per le competenze avanzate richieste (sia nella costruzione delle serre che nella coltivazione), quanto per l'ingente quantità di capitali impiegata e per le conseguenze economico-sociali del loro smercio. Tutte mansioni che, svolte a tempo pieno, oltre ad aver modificato radicalmente il paesaggio diventandone elemento costitutivo, impegnavano attori diversi per ogni fase del processo produttivo, dalla realizzazione delle campate fino allo smercio del prodotto finito, passando per la coltivazione e la manutenzione di piante e serre (dette anche limonaie). È in tutto questo, dunque, che si deve andare a leggere la maggiore differenza con le attività di coltivazione degli ulivi e di produzione dell'olio (o di vino), per le quali le strutture richieste non erano così complesse e, tanto meno, l'impegno dei contadini era costante, essendo concentrato soprattutto in alcuni periodi dell'anno»³.

Determinanti risultavano poi le strategie commerciali garantite da quel ceto mercantile al quale si è fatto cenno, il cui successo oltre i confini della Riviera era facilitato da «una struttura daziaria dalle maglie piuttosto larghe, operando soprattutto nei centri di Salò, Maderno e Gargnano», alla ricerca continua di nuovi mercati di riferimento, per cui davvero è possibile «affermare come l'agrumicoltura gardesana rap-

³ PARIS, *Economia*, p. 23.

presentasse una vera e propria 'industria', che abbisognava di capitali, competenze avanzate, abilità negli affari e intraprendenza, impegnando una lunga serie di figure professionali tanto a tempo pieno quanto stagionalmente. Importante poi era la presenza di famiglie che si dedicavano con successo quasi esclusivamente a questa attività»⁴.

L'agrumicoltura, dunque, si imponeva come attività evolutiva – per taluni versi atipica rispetto alle altre presenti sul territorio – proprio perché riusciva a spingere nella direzione di una gestione capitalistica delle imprese.

I fondamenti evolutivi in età contemporanea: il caso di Gargnano

Le conoscenze storico-economiche sino ad ora acquisite attinenti alle trasformazioni avvenute nell'area di Gargnano sono sia di carattere generale che specifico⁵.

Nel primo caso gli studi di Luca Mocarrelli hanno mostrato ad esempio come la realtà economica gardesana, tra fine Settecento e primo Ottocento, si mostrava in via di ridefinizione nei suoi equilibri sostanziali, grazie alle sollecitazioni di mercato che venivano soprattutto assorbite dalle produzioni derivanti da una indiscussa prevalenza agricola, per cui mentre la viticoltura stentava ancora ad affermarsi in maniera decisiva, «una loro rilevanza autonoma continuavano a conservare le produzioni arboree della riviera e in particolare quella degli agrumi, tra cui spiccavano i limoni, anche se diventava sempre più difficile sostenere la concorrenza degli analoghi prodotti di provenienza mediterranea. Tant'è che le grandi famiglie rivierasche, Bettoni in testa, arricchitesi con queste coltivazioni, venivano sempre più ripiegando sull'attività di intermediazione commerciale degli agrumi provenienti da Genova»⁶.

⁴ PARIS, *Economia*, pp. 23-24.

⁵ Per alcune informazioni generali si può vedere anzitutto U. PERINI, *La riviera del Garda: Gargnano nella storia e nell'arte*, Bornato s.d.

⁶ L. MOCARELLI, *Una realtà in via di ridefinizione: l'economia bresciana tra metà Settecento e Restaurazione*, in *Brescia e il suo territorio*, a cura di G. Rumi, G. Mezzanotte, A. Cova, Brescia 1996, p. 347.

Nel secondo ambito – quello degli studi specifici – è possibile riferirsi alle recenti ricerche di Paolo Tedeschi o alle più datate ricostruzioni di Alberta Cazzani. In un'ampia monografia dedicata alla storia dell'agricoltura bresciana nell'età della Restaurazione, Tedeschi individua come situazione «assolutamente particolare» quella rappresentata «dalla coltivazione degli agrumi effettuata nei 'giardini d'agrumi' della riviera benacense dove si trovavano 'mitezza di clima, acqua perenne per la irrigazione e un terreno singolarmente ottimo e ferace'. Impiantati in aprile e maggio nei 'terrazzamenti' loro riservati, i limoni del Garda erano sottoposti a potatura almeno ogni due anni, non superavano i 10 metri d'altezza ed essendo una specie rifiorente i frutti maturavano in tutte le stagioni. [...] Proprio nell'età della Restaurazione le limonaie del Garda ebbero il loro massimo sviluppo e si arrivò alla costruzione di circa 25.000 'campate di giardino' distribuite in gran parte nel distretto di Gargnano»⁷.

I saggi di Alberta Cazzani, invece, cercano come noto di documentare la storia della Società lago di Garda inserendola nel contesto locale, per cui la realtà di Gargnano viene descritta sottolineandone il ruolo delle limonaie, il conseguente influsso sul paesaggio costiero, le inevitabili interrelazioni economiche, istituzionali e sociali con le vicende significative della Società lago di Garda, attingendo agli studi consolidati di Samuelli ed Erculiani.

La Società lago di Garda

Si giunge così alla questione storiografica della Società lago di Garda, fondata come ha sostenuto Ferruccio Peroni «con atto ufficiale a Gargnano il 9 gennaio 1841, come organismo per la tutela dei produttori di limoni e per la commercializzazione dei prodotti. La costituzione legale seguì un esperimento, durato un anno, con il quale i responsabili vollero accertare la fattibilità del progetto. L'idea di riunire i produttori in un'associazione fu di Giuseppe Pederzani, consigliere comunale di Gargnano, che la propugnò nel 1839 'allo scopo di vendere con reciproca uguaglianza i limoni'. Gli operatori agricoli incontravano infatti no-

⁷ P. TEDESCHI, *I frutti negati. Assetti fondiari, modelli organizzativi, produzioni e mercati agricoli nel Bresciano durante l'età della Restaurazione (1814-1859)*, Brescia 2006, pp. 289-294.

tevoli difficoltà nella vendita degli agrumi e l'estrema frammentazione della categoria lasciava spazio agli interventi speculativi»⁸. Lo stesso Pederzani avrebbe guidato la società dalla nascita sino al 1851. In particolare, sotto il profilo societario, «la scrittura legale venne firmata da 254 proprietari di limonaie e fu approvata l'8 marzo 1842 dal regio Governo austriaco [...]. Gli effetti della costituzione della società non tardarono a manifestarsi. In breve tempo fu stroncata la speculazione e i produttori locali riuscirono a conquistare i maggiori mercati dell'Europa centrale (Austria, Germania, Polonia)»⁹.

Per quanto concerneva le produzioni qualificanti dell'impresa, «accanto alla vendita degli agrumi si deliberò ben presto di ampliare il campo d'intervento con l'estrazione dell'olio dalle bacche di lauro, una sostanza usata in farmacia e in cosmesi. Prima di allora i proprietari degli allori provvedevano, dopo la bacchiatura, al trattamento casalingo delle bacche con l'ebollizione dei frutti in grossi paioli. Si pensò che i canali di vendita dei limoni potessero essere utilizzati anche per lo smercio dell'olio di lauro e, in un secondo tempo, di quello d'oliva. Fu fondato così un opificio in cui fu messa in funzione la caldera. L'oleificio fu costruito nel 1903 in previsione di un rapido incremento della produzione, che si verificò l'anno successivo, con il passaggio da 225 a 430 tonnellate»¹⁰. In una prospettiva sociale locale, ma pure in senso evolutivo imprenditoriale, «l'associazione si adoperò anche per gli acquisti collettivi di granoturco e la distribuzione della farina ai soci. Nel frattempo, con gli introiti derivanti dalle trattenute (previste dalla forma associativa adottata), acquistò dal Comune il convento di S. Francesco, che fu trasformato in magazzino per la cernita e l'imballaggio dei prodotti e in stabilimento per l'estrazione dell'olio di lauro»¹¹.

⁸ F. PERONI, 1841: a Gargnano, 254 proprietari di "giardini" danno vita alla "Società del lago di Garda", la più antica associazione fra produttori di limoni, olio d'oliva e di lauro, in *La Banca Credito agrario bresciano e un secolo di sviluppo. Uomini, vicende, imprese nell'economia bresciana*, II, Brescia 1983, pp. 280-281.

⁹ PERONI, 1841, p. 280; A. FAPPANI, *Società Lago di Garda*, in *Enciclopedia bresciana*, XVII, Brescia 2001, p. 348.

¹⁰ PERONI, 1841, p. 280.

¹¹ PERONI, 1841, p. 281; A. CAZZANI, *La "Società Lago di Garda"*, in A. CAZZANI, L. SARTI, *Le limonaie di Gargnano. Una vicenda, un paesaggio*, Brescia 1992, pp. 121-122.

Operativamente, nella prima stagione di presenza sul territorio, «la società raccoglieva e cerniva nei magazzini i limoni dei soci. Gli agrumi venivano tenuti distinti e dopo la scelta si accreditava al socio il numero di limoni considerati commerciabili. [...] In tal modo veniva determinato il numero di limoni sui quali il socio avrebbe percepito dalla società una cifra che risultava dalla sottrazione delle spese miste – imballaggio, cernita, amministrazione generale – al ricavo. Analogo procedimento fu esteso all'olio di lauro e d'oliva. Il vantaggio che derivò ai produttori d'olive associati nella Lago di Garda, rispetto a coloro che si occupavano singolarmente del lavoro di spremitura, era connesso al facile smercio del prodotto, con un ricavo sempre superiore e con la possibilità di ritirare, al momento della consegna stessa, un sostanzioso anticipo»¹².

Sotto il profilo delle scelte strategiche in termini di posizionamento dei prodotti sui mercati, «la Società dette vita ad una efficace organizzazione commerciale, che si estendeva a nord nel cuore dei paesi dell'Europa orientale, spingendosi fino ai mercati russi della Crimea. (Per queste ragioni si giunse) nel 1846 alla istituzione in Vienna di una agenzia estiva più tardi tramutata in permanente; nel 1848 fu decisa l'apertura di una filiale a Milano e nel medesimo anno venne aperto in Verona un magazzino estivo, che però ebbe pochi anni di vita. Il 1857 vide l'attivazione di altre due case filiali: l'una a Trieste, alla quale oltre allo smercio dei limoni gardesani sarebbe spettato il compito di estendere il commercio ad altri rami congeneri [...], l'altro a Praga. Il diffondersi dal 1855 della 'malattia della gomma' con la conseguente diminuzione della produzione e il contenimento dell'attività costrinse la Società a ridimensionare le proprie strutture»¹³.

Anche per questo nel 1877 si decideva quindi «di accogliere nella Società lago di Garda anche tutti coloro che, non possedendo limonaie, fossero proprietari di piante di lauro e di costruire un apposito stabilimento per estrarre dalle bacche l'olio e venderlo in comunione. [...] Venne così aperta la sottoscrizione ai nuovi soci e nel 1879 si costruì lo stabilimento, dotato di sei grosse caldaie a fuoco diretto, per la produzione dell'olio di lauro, molto richiesto in Francia e Germania [...]. La società

¹² PERONI, 1841, p. 281.

¹³ FAPPANI, *Società Lago di Garda*, pp. 348-349.

non raccoglieva solo le bacche di lauro per estrarne l'olio, ma anche le foglie, che venivano essiccate e poi vendute in balle pressate, e le rubaghe, bacche di lauro cotte (cioè i residui della fabbricazione dell'olio), che venivano commercializzate come foraggio¹⁴. Di poi, «con delibera del 30 giugno 1902 venne nominata una commissione di cinque membri allo scopo di estendere l'attività della società anche alla raccolta e alla macinazione delle olive che già veniva eseguita in forma artigianale»¹⁵. Non si dimentichi che l'impresa conservava nel tempo la citata dimensione sociale, sia per quanto concerneva la divulgazione di strumenti scientifici per il miglioramento delle produzioni, sia per quanto riguardava lo spaccio aziendale istituito a partire dal 1920, con finalità di distribuzione delle materie prime e dei macchinari necessari alle produzioni caratteristiche.

Durante il XX secolo avvenivano alcune fondamentali mutazioni istituzionali, per cui «nel 1921 il vecchio consorzio tra gli agricoltori della riviera del Garda fu sostituito da una società anonima che nacque dopo forti contrasti dei produttori che propendevano per la forma cooperativa. Anche nel 1947 un'assemblea straordinaria particolarmente numerosa e vivace ribadì e confermò la forma societaria precedente, cioè la società anonima»¹⁶.

Soprattutto, nel secondo dopoguerra cessava la commercializzazione dei limoni, mentre proseguiva – anche se in maniera comunque ridotta – quella dell'olio di lauro, mentre si consolidava quella di olio extra vergine di oliva, di ottima ed apprezzata qualità. Tutto ciò a sua volta si concludeva nel 1986, insieme alla sospensione dello spaccio di generi alimentari e di prodotti strumentali per l'agricoltura locale¹⁷.

¹⁴ A. CAZZANI, *La Società Lago di Garda: uno storico fulcro dell'economia gardesana*, in *La Chiesa di San Francesco e la Società Lago di Garda*, Brescia 1997, pp. 75-76.

¹⁵ CAZZANI, *La "Società Lago di Garda"*, pp. 119-120.

¹⁶ FAPPANI, *Società Lago di Garda*, p. 349.

¹⁷ CAZZANI, *La Società Lago di Garda*, p. 91.

Le carte della Società

Un cenno fugace e conclusivo merita di essere riservato all'archivio storico della Società lago di Garda, autentico gioiello per la storia non solo dell'impresa in senso stretto, ma del territorio intero di Gargnano e della riviera gardesana tra XIX e XX secolo.

Come noto il censimento descrittivo degli archivi d'impresa della nostra regione, elaborato dal Centro per la cultura d'impresa, dalla Soprintendenza archivistica per la Lombardia e dalla stessa Regione Lombardia¹⁸, individua attualmente 50 archivi d'impresa per la provincia di Brescia, nessuno dei quali riferibile ad una vicenda istituzionale come quella della Società lago di Garda. In questo senso assume una ulteriore valenza originale ed inedita l'archivio di cui si sta trattando.

Per tutta una serie di altri importanti motivi le carte di questo giacimento meritano poi di essere indicate per la loro prospettiva di valorizzazione scientifica e museale:

- è un archivio con documenti ampi e circostanziati sia relativi all'Ottocento che al Novecento;
- le informazioni sono sia quantitative (partitari, bilanci annuali, resoconti periodici) che qualitative (numerossimi volumi che raccolgono i cosiddetti copialettere, per un arco cronologico molto esteso);
- gli aspetti ricompresi sono sia di natura produttiva, che tecnica che commerciale;
- le stesse dinamiche societarie, e quindi istituzionali, sino ad ora note possono essere ulteriormente descritte e quindi più adeguatamente rappresentate;
- le carte si prestano ad una organizzazione dinamica per una rappresentazione plastica della storia dell'impresa, che sappia unire gli spazi, i macchinari e le voci del tempo (secondo modalità anche intercambiabili);
- la notevole significatività scientifica rende tale archivio appetibile per la ricerca storica, e quindi anche per la consultazione pilotata dei contenuti delle carte.

¹⁸ Insieme anche all'Unioncamere lombarda, alla Camera di commercio di Brescia e alla Fondazione Cariplo.

In base a tali considerazioni, ancora per molti versi preliminari visto lo stato di conservazione dei materiali nella prospettiva del necessario ed auspicato intervento di recupero del complesso archivistico, è possibile sin da ora affermare che Gargnano ha oggi una ricchezza in più su cui poter contare, una ricchezza storica, culturale, identitaria e comunitaria: l'archivio storico della Società lago di Garda.

FIGURELLA FRISONI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

La corte del mito

Note in margine ad un recente testo di storia gambarese

Sono molti gli autorevoli studiosi che hanno collaborato al pregevole volume dedicato a Gambara¹, antica cittadina e feudo dell'omonima famiglia, in un arco temporale che va dalla preistoria alla metà del Novecento. Nel saggio che apre la raccolta (*Dalla preistoria alla storia: le testimonianze dell'antichità*) Riccardo Vesco ripercorre le varie tappe storiche della zona nell'antichità, utilizzando diversi strumenti metodologici che vanno dai ritrovamenti paleobotanici (che consentono di ricostruire il paesaggio e le presenze arboree nell'antichità) a quelli archeologici (soprattutto attraverso l'analisi delle necropoli e dei manufatti), dalla lettura delle fonti letterarie all'interpretazione di quelle epigrafiche, non rare nella Bassa Bresciana. Ne emerge un quadro di ricchezza produttiva, che va però declinando fino alla fase di impaludamento conseguente alla fine dell'Impero. Questa verrà sanata solo a partire dall'VIII secolo d.C., grazie all'intervento di bonifica della zona voluto dai monasteri di San Salvatore in Brescia e di San Benedetto a Leno, entrati in possesso di estese porzioni dell'area. Anche la toponomastica concorre all'interessante ricostruzione proposta dallo studioso; le desinenze e i nomi attuali di paesi e di località, ma anche quelli ricavati dal catasto napoleonico, indicano la presenza, per citarne solo alcuni, di selve e di zone boschive, di acquitrini e di colline, di corti e castelli, e i termini derivano, in proporzione quasi uguale, dalle lingue latina, gallica o longobarda.

Angelo Baronio dedica il suo contributo a *Gambara: la corte del mito*, analizzando anch'egli la situazione di degrado in cui viene a trovarsi il

¹ *La corte del mito. Gambara, antico feudo della bassa*, a cura di Gabriele Archetti e Angelo Baronio, Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia 2009 ("Terre bresciane"), pp. 333, ill.

territorio della Bassa, ridotto ad area quasi incolta anche nel corso della conquista longobarda, e la successiva, lenta ripresa del processo insediativo e produttivo, attraverso la costruzione di nuove sedi di abitazione strutturate secondo la tipologia del casale che porterà, tra il VII e l'VIII secolo, all'organizzazione della *curtis*. La corte di Gambara, secondo l'atto più antico che la riguarda, del 958, viene lasciata per testamento dal conte Suppone IV ai monaci benedettini di Leno, che a loro volta concederanno in seguito alla famiglia Gambara sempre maggiori diritti sul beneficio. Il castello risulta già costruito nel 1026, il potere della famiglia si accresce e, pur se nel 1195 si riconosce ancora che il feudo appartiene in realtà al dominato leonense, il ruolo dei Gambara si va rafforzando, fino a trovare riscontro anche in campo internazionale. A conclusione del saggio viene ricordata l'operazione che vede, nel XII secolo, alcuni storici e glossatori elaborare, allo scopo di nobilitare l'origine della "corte", un mito affascinante (da qui il titolo del volume) che vede la principessa guerriera Gambara entrare in Italia con l'esercito longobardo affidatole dal padre, e, qui fermatasi, fondare l'omonimo castello. Un mito che trova affinità con quello che lega la figura di Alboino al vicino paese di Pralboino.

Lo studio di Gabriele Archetti, relativo a *Chiese, pievi e fedeli a Gambara*, riprende, con molte nuove osservazioni, ricerche avviate da tempo da diversi studiosi fra cui lo stesso Archetti e Angelo Baronio, ricerche che hanno tratto vantaggio da una serie di documenti relativi al monastero benedettino di Leno, messi in luce a partire dal 1984. Una novità consiste nella rivalutazione del ruolo della pieve di San Faustino "de Busco", eretta probabilmente nella prima metà del secolo IX, della quale non si era compreso fin ora il ruolo dominante, giacché da lei dipendono entrambi le chiese cittadine di Gambara, rispettivamente intitolate a Santa Maria e San Pietro, ed altre dislocate nel circondario, oltre a quelle dell'intera area di Gottolengo. Parte del territorio dipende, però dalla pieve delle XI basiliche di Corvione, della quale i conti di Gambara finiranno progressivamente per impadronirsi. Buona parte del saggio riguarda, infatti, la complessa questione dei diritti e dei beni ecclesiastici della zona, e dei loro passaggi di proprietà. Questione annosa, che porta fra il 1194 e 1195 ad uno scontro che vede opposti l'abate di Leno e il vescovo di Brescia, Giovanni da Fiumicello, circa i diritti sulle due chiese di

Gambara. Le testimonianze raccolte in occasione di questo processo risultano preziose anche per la restituzione della vita religiosa e laica negli stessi anni. San Pietro e Santa Maria vedranno in tempi successivi rivalutato il loro ruolo, rispetto a San Faustino, e la loro amministrazione sarà divisa, sulla metà del Quattrocento, in quattro cappellanie.

Su *La parrocchia e le istituzioni religiose*, dal Cinquecento all'Ottocento, interviene Vesna Cunja, prendendo le mosse dal ripristino delle visite pastorali a seguito del Concilio di Trento, per un più stretto controllo sulla vita religiosa delle parrocchie, dei fedeli e delle "schole", una delle quali, dedicata al *Corpus Domini*, era stata fondata a Gambara nel 1514 per favorire il culto eucaristico. La studiosa concede ampio spazio all'attenzione dedicata dai vescovi e, in genere, dai visitatori, non solo alla pratica religiosa delle comunità e allo stato degli edifici ecclesiastici, ma anche alla cura dei beni e al controllo delle entrate, i cui introiti vengono distribuiti nelle diverse "cappellanie". Alla prima di queste visite, quella del vescovo Bollani, in data 5 maggio 1566, segue quella di Carlo Borromeo (1580), la cui più rilevante conseguenza sembra lo spostamento del fonte battesimale da Santa Maria, più decentrata e scomoda, a San Pietro, visto che l'antica chiesa pievana di San Faustino risulta già scomparsa al tempo della stessa visita. Dalla somma di queste visite e di quelle successive (ricordiamo almeno quelle del vescovo Zorzi, 1597, del Morosini, 1647, del Gradenigo, 1684) risulta una situazione, tutto sommato, dignitosa, malgrado qualche carenza nell'attività assistenziale che caratterizza, invece, nello stesso periodo gran parte del territorio bresciano, comprese le valli. Appare decoroso, se pur con qualche pecca nell'assiduità ai propri doveri, anche il comportamento della classe sacerdotale. Questa vedrà nel Settecento una crescita numerica rilevante, il che porterà ad affiancare al parroco molti più coadiutori, con conseguenti ulteriori necessità economiche; è forse da trovare in quest'ambito la motivazione di qualche contrasto nella gestione patrimoniale fra le confraternite e la parrocchia, rintracciato dalla studiosa nelle carte esaminate.

Sul versante del patrimonio pittorico gambarese interviene Mario Marubbi, segnalando come le ristrutturazioni delle strutture architettoniche successive al Cinquecento abbiano causato la perdita delle decorazioni murali, ad eccezione della cosiddetta *Madonna della neve*, affresco

tardocinquecentesco (riprodotto a p. 283), nel cui secondo piano è narrato il miracolo che portò alla costruzione di Santa Maria Maggiore a Roma. Si sono conservate, in compenso, numerose pale, delle quali lo studioso ricostruisce i vari spostamenti da altare ad altare e da chiesa a chiesa. *La Madonna con Bambino e san Gottardo*, proveniente dall'oratorio dedicato a quel santo, viene avvicinata al pittore palmesco bresciano Camillo Rama con giusta prudenza, considerato lo stato di conservazione del dipinto. Assolutamente da condividere è il riferimento a Tommaso Bona per la bella *Madonna del Rosario*, anche per i convincenti confronti con due pale di analogo soggetto, rispettivamente a Bovegno e a Gavardo, ormai acquisite al catalogo del manierista bresciano. Non meno interessante è la pala di Francesco Giugno con san Carlo Borromeo colto in atteggiamento estatico nella contemplazione della sacra famiglia fra santi, dipinto (sicuramente dopo il 1610, anno di canonizzazione del santo) per San Pietro ed oggi in Santa Maria della Neve. Perduta, purtroppo, è la pala, commissionata, dopo la risistemazione nel 1684 della cappella del Rosario, sempre in San Pietro, ad un interessante pittore che sta riemergendo da qualche anno in territorio bresciano, il pesarese, ma emiliano per cultura, Giulio Vannucci, cui spettano due tele a Bovegno (1682) e a San Giovanni di Polaveno (post 1684). Le segnalazioni di un nudo sconveniente, registrate nelle visite pastorali Dolfin (1704) e Badoer (1711) possono forse giustificare la sostituzione e l'alienazione. Vale forse la pena di ricordare che Valentino Volta ha già segnalato nel 1985 (in *Bovegno di Valle Trompia. Fonti per una storia*, Brescia) l'attività del pittore al servizio del conte Alemanno Gambara nel 1679 e ancora nel 1688.

Il recupero più significativo è la smagliante pala firmata da Pietro Marone (densa di figure e di panni preziosi e in origine nel convento dei cappuccini in Salvelongo) che Marubbi data all'inizio degli anni Novanta del Cinquecento, individuandovi un collegamento, per la fascia superiore, con la pala eseguita da Moretto per Santa Maria della Ghiaia a Verona e andata perduta a causa di eventi bellici a Berlino. E non da meno è l'intensa e patetica *Pietà* in ovato di Antonio Paglia, del 1735, il cui scabro naturalismo può spiegare il fatto che alcune opere del figlio di Francesco siano talora credute di Giacomo Ceruti.

Qualche dubbio suscita, invece, l'attribuzione a Grazio Cossali per il pialotto in San Giuseppe con *Angeli in adorazione dell'Ostensorio*, e anche

quella suggerita per la Pala del Suffragio nella chiesa di San Rocco, che qui è assegnata al Dusi per confronto con la pala del 1751 in San Giuseppe a Brescia, ma presenta tali affinità con opere di Giacomo Zanetti, in particolare con la pala di *Sant'Omobono che distribuisce l'elemosina ai poveri* (1737), anch'essa in San Giuseppe, da giustificare, a mio parere, un riferimento diretto al pittore di Ghedi, allievo di Sebastiano Ricci.

Simona Negruzzo e Piercarlo Morandi dedicano i loro contributi alla storia della famiglia Gambara. La prima ne esamina il ruolo di dinastia episcopale attraverso le figure di tre membri della famiglia, Uberto, Cesare e Maffeo, che nel Cinquecento ressero in successione, senza soluzione di contiguità, la diocesi di Tortona, scontrandosi, al pari di Carlo e Federico Borromeo, anch'essi cugini e a capo essi pure in tempi successivi della Provincia ecclesiastica milanese, con il governo spagnolo, che allora teneva gran parte della Lombardia. Dei tre vescovi, i cui legami con la terra d'origine non furono mai recisi, vengono esaminati i differenti caratteri e orientamenti, nonché il ruolo da loro rivestito nelle questioni religiose ma anche in quelle politiche e diplomatiche.

Morandi si occupa, invece, delle vicende del feudo, fra le date, cruciali per la storia della dinastia, del 20 gennaio 1354, quando l'imperatore e re di Boemia Carlo IV investì Maffeo «delle terre di Gambara, Pralboino, Remedello Inferiore, Pavone, Ostiano, Volongo, Verola Alghise», e del 31 gennaio 1817, quando Ottavia, figlia ed erede, con la sorella, di Giovan Battista Gambara, fu nominata "primo deputato" del comune. Della famiglia lo studioso ricostruisce il ruolo non marginale nel panorama italiano e, nella fattispecie, bresciano, l'atteggiamento indipendente e irrispettoso di fronte alle regole imposte da Brescia, il costante tentativo, non di rado andato a buon fine, di ampliare i propri possedimenti a danno dei potenti monasteri di Leno e Sant'Eufemia e dello stesso Vescovado. In particolare, ne vengono evidenziati l'orientamento ghibellino e il legame con i Visconti, che la pone sovente in contrapposizione con i guelfi Avogadro e Martinengo, fino alla sottomissione, nel 1427, alla Repubblica di Venezia e alle conseguenti e ripetute prove di fedeltà alla Dominante, salvo un allontanamento filofrancese in corrispondenza del sacco di Brescia, che ritardò il riconoscimento dei loro diritti comitali fino al 1652. Troppo lungo sarebbe entrare nel dettaglio degli eventi, narrati con dovizia di particolari e con un linguaggio di fa-

cile comprensione. Basterà qui ricordare che nell'Ottocento, con Otavia e la sorella Maria Teresa, la discendenza patrilineare si estingue, e i beni, che ancora risultavano cospicui nel 1817, nel 1834 passeranno, molto ridotti a causa dei debiti lasciati alle figlie da Giovan Battista Gambara, morto prematuramente, ad Antonio Calini, vedovo di Maria Teresa, e ai loro due figli.

La cesura costituita dall'estinzione della famiglia Gambara viene ricucita da Elisabetta Conti, che ripercorre il XIX secolo puntando l'attenzione su molte eminenti personalità del luogo, sia religiose che civili, e annotando singoli episodi (*Una storia ancora viva: appunti di cronaca del Novecento*, infatti) sul versante economico, sociale ed edilizio, sulle vicende legate all'ascesa del fascismo, sui militari al fronte e sui caduti della prima e della seconda guerra mondiale, sulle tradizioni ancor vive e sul recupero della cultura locale, e, infine, sul volontariato sociale e culturale.

Al rapporto fra territorio e architettura, e in particolare fra l'emergenza urbanistica del castello e il suo rapporto con i circostanti insediamenti, è dedicata la prima parte dell'approfondita analisi di Valentino Volta che, auspicando una futura campagna di scavi, che sola potrà chiarire quella relazione, parte dal documento grafico più antico, le carte del catasto napoleonico, per ricostruire la portata dei sedimi e degli abitati rurali, più fitti nella località definita "il Borghetto". Lo studioso rileva la distinta ubicazione delle due chiese di Santa Maria e di San Pietro, dislocate rispettivamente nell'area castellana e nella parte più antica del borgo, quasi a supportare due diversi poteri. I due edifici sono oggetto di un'indagine accurata ed esaustiva che ne ricostruisce la pianta originaria e le successive fasi edilizie. Altri paragrafi riguardano il santuario di santa Maria della Neve e i suoi apparati, la figura di Giuseppe Scalvini, "marangone da muro" e perito di fabbriche, la cui attività, fra Milano, il Tirolo e Brescia è attentamente ricostruita, le ristrutturazioni dei secoli XVII e XVIII, che vedono protagonista, per la cappella del Rosario, Giacomo Mirani, attivo anche a Isorella e Carpendolo, e, infine, la soppressione del convento dei cappuccini.

Conclude il volume un intervento di Massimo De Paoli relativo all'architettura e all'urbanistica a Gambara dall'età neoclassica al Novecento, legate alla fine del Settecento alle committenze di due importanti

personaggi, il prevosto don Carlo Chinelli e il conte Giovan Battista Gambarà, ultimo esponente della famiglia feudataria. Questi affida a Giovanni Donegani il vecchio un progetto di risistemazione di parte del giardino del castello (per la quale l'architetto ha lasciato alcune affascinanti tavole grafiche acquerellate) ed è fautore della sistemazione di alcune vie di scorrimento e della costruzione di alcuni ponti. Il parroco, a sua volta, avvia una ristrutturazione degli spazi adiacenti al presbiterio della chiesa, che sarà interamente ristrutturata nel secolo successivo secondo il gusto neoclassico, a partire dal rifacimento del portale su disegno del giovane architetto Rodolfo Vantini.

Largo spazio è concesso nel testo, e giustamente, al progetto di "ristauro" del Vantini per l'interno (di grande interesse la lettera in merito, datata 1 settembre 1829 e inserita in appendice), che venne solo in parte realizzato, anche per le modeste condizioni finanziarie della committenza, alla quale l'architetto cercò di andare incontro dividendo in quattro fasi il progetto, la prima delle quali riguardava il presbiterio. Lo studioso analizza poi dettagliatamente gli altari della chiesa, alcuni dei quali di recupero dall'edificio barocco, altri costruiti ex-novo, altri, infine, formati da una commistione di elementi di varie epoche.

Completa il saggio uno sguardo sulla situazione urbanistica di Gambarà tra Ottocento e Novecento e sullo sviluppo del paese, frenato dalla decisione di far passare la linea ferrata Brescia-Parma (1907) per un'altra direttrice che privilegiava Ghedi. Un limite che non impedì, all'inizio del Novecento, l'avvio di nuove costruzioni, di destinazione sociale o privata, fra i quali si segnalano l'Asilo nella frazione Corvione e la residenza Gambarà, aggiornati, almeno nei progetti iniziali, sull'utilizzo di nuovi materiali, il vetro e il metallo, secondo i dettami del gusto *Liberty*.

In conclusione, siamo davanti ad un libro ad ampio raggio sia tematico che cronologico, e pressoché esaustivo. Anche se la ricerca non potrà fermarsi e dovrà cercare nuove strade, il ricco volume dedicato a Gambarà resterà un punto fermo e irrinunciabile per la storia bresciana.

FONDAZIONE CIVILTÀ BRESCIANA

STORIA DELL'AGRICOLTURA BRESCIANA



Un'opera fondamentale
per la storia
dell'agricoltura
e del territorio bresciano

fcb
Fondazione
civiltà bresciana
1971

Per informazioni e acquisti:

FONDAZIONE CIVILTÀ BRESCIANA

Chiostri Vicolo S. Giuseppe, 5 - 25122 BRESCIA - tel. 0303757267 - fax 0303774365

www.civiltabresciana.it - e-mail: info@civiltabresciana.it

Novità

GABRIELE ARCHETTI
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL S. CUORE, MILANO

Falsi e falsari

Storia della diplomatica e esegesi dei documenti

Il libro, il primo di una collana che Ezio Barbieri, professore di Diplomatica dell'Università di Pavia, dirige con Marzio dall'Acqua, Sovrintendente archivistico dell'Emilia Romagna, è stato presentato alla Fiera del Libro di Torino il 15 maggio 2009 da Aldo A. Settia, già titolare per un ventennio della cattedra di Storia medievale a Pavia.

La Diplomatica, ovvero lo studio critico dei documenti per vagliarne l'autenticità e l'affidabilità prima di utilizzarli in opere storiche, nasce come disciplina scientifica nella Francia di fine Seicento, precisamente nel monastero (allora suburbano) di S. Germain des Prés, allora sede della Congregazione benedettina di S. Mauro, di cui faceva parte il massimo esperto di documenti medievali dell'epoca, dom Jean Mabillon. Soppressa l'abbazia con la Rivoluzione, il patrimonio di conoscenze e la tradizione di studi riemerse e tornò a nuova rigogliosa vita dopo la fine del periodo rivoluzionario e dopo la caduta di Napoleone, a poca distanza dalla diroccata abbazia, proprio nella sede della Sorbona, dove nel 1821 fu istituita l'*École des Chartes*, una prestigiosa istituzione culturale tuttora molto attiva.

Appunto un professore di Diplomatica dell'*École des Chartes*, Arthur Giry, nel 1894 pubblicò un ponderoso *Manuale di Diplomatica*, ancor oggi su alcuni punti utilizzabile. È questo del resto il sottotitolo del volume: *La storia della Diplomatica e i Falsi di Arthur Giry* che figura nel frontespizio. Proprio la *Storia della Diplomatica* dello studioso francese e il capitolo conclusivo sui *Falsi* sono infatti le parti tradotte da Ezio

* Si dà conto di seguito, brevemente, del volume: A. GIRY, *Falsi e Falsari. Documenti dai Merovingi all'Ottocento*, Traduzione, introduzione, note al testo e saggio conclusivo di Ezio Barbieri, Bonanno Editore, Acireale-Roma 2009 (Memorie d'inchiostro, 1), pp. 130.

Barbieri, formatosi nell'ateneo pavese, professore di Paleografia e Diplomatica nelle Università di Palermo e di Verona prima di ritornare nella sede di Pavia, e, nel 2005, *professeur invité* di Diplomatica proprio all'*École des Chartes*. A Barbieri, nell'ambito delle ricerche bresciane, si deve l'edizione, in collaborazione con Ettore Cau, delle carte di S. Pietro in Monte di Serle nel 2000 e di quelle di S. Faustino di Brescia nel 2006: attualmente sta ultimando, in collaborazione con Gabriele Archetti e con altri, l'edizione delle pergamene di S. Giulia di Brescia dal secolo VIII all'anno 1200 relative alla corte emiliana di Migliarina, mentre continuano le indagini sul cartulario di Leno.

I capitoli parlano di come si sia giunti a uno studio critico dei documenti grazie anche a esigenze pratiche di verifica dei titoli di proprietà delle grandi abbazie francesi e tedesche, e dei titoli di nobiltà delle grandi casate francesi che aspiravano al trono nel Cinque e Seicento. Uno studio critico sempre più affinato lo si ebbe anche nell'ambito dei corsi di diritto nelle università tedesche del Settecento e dell'Ottocento, e soprattutto in Germania, dopo la nascita nel 1818 della *Società per lo studio*



Presentazione del libro da parte del prof. Aldo A. Settia al salone del libro di Torino il 15 maggio 2009 (al centro con le braccia incrociate il prof. Ezio Barbieri).

dell'antica storia tedesca, istituzione scientifica a cui si deve la pubblicazione dei *Monumenta Germaniae Historica*.

La ricca serie di esempi, a volte curiosi, di come furono creati e smascherati i falsi (a cominciare per esempio dalla falsa donazione di Costantino ad opera di Lorenzo Valla) è stata resa più accessibile da centoquaranta note a piè di pagina e da una ventina di carte geografiche semplificate con cui si identificano personaggi, eventi e luoghi famosi nel medioevo (e forse ancora noti agli eruditi di fine Ottocento), ma ora sconosciuti anche a persone di cultura medio alta. A queste persone, oltre agli studenti dei corsi universitari di Lettere e di Beni culturali, è rivolto il libro.

L'argomento, a prima vista strettamente specialistico, è stato visto in un ambito più ampiamente culturale, inquadrato nella storia del pensiero dal Seicento al Novecento. *L'Introduzione* porta inoltre almeno due esempi di come l'ampia trattazione di Giry possa ancora essere integrata. In primo luogo le vicende dell'abate Vella, il falsario di cui parla Sciascia nel *Consiglio d'Egitto*, protagonista di una vicenda di risonanza europea di cui qui vengono mostrati nuovi aspetti storici; in secondo luogo la vicenda dei *Protocolli dei savi di Sion*, un falso creato a Parigi proprio negli ultimi anni di vita dello studioso transalpino.

Ma il testo di Giry non è soltanto presentato e reso gradevolmente accessibile: è anche in alcuni punti integrato. Per esempio si valorizza l'apporto dei Bollandisti, una Congregazione sorta ad Anversa nel 1607 e, dopo alcuni decenni di interruzione quando la Compagnia fu soppressa, ancor oggi operante a Bruxelles. Proprio a un Bollandista, Daniel Papenbroeck, nel 1675 si deve lo studio critico dell'Obituario di S. Giulia – studiato poi da Andrea Valentini e recentemente pubblicato tra le fonti necrologiche dei *Monumenta Germaniae Historica* di Monaco – che egli esaminò durante un lungo e avventuroso viaggio in Germania, Italia (Roma e Napoli soprattutto, con incontri e colloqui col papa Alessandro VII) e Francia alla metà del Seicento, che Barbieri, qui scostandosi dall'opinione di Giry, valorizza in ampie note.

Nell'*Introduzione* si parla anche dell'autore stesso, oltre che professore anche noto articolista sui giornali parigini e morto a Parigi poco più che cinquantenne in tragiche circostanze nel 1899: esattamente il contrario dell'umbratile studioso che ci si aspetterebbe.

Nelle *Conclusioni* infine si parla di come i documenti possano essere ulteriormente studiati e approfonditi; di come la disciplina sia progredita nel corso del Novecento, e, da ultimo, di come, grazie agli strumenti della Diplomatica, si sia giunti a dimostrare totalmente falsa la tavoletta plumbea di Casale Monferrato attribuita a Liutprando e riguardante s. Evasio (di cui, oltre che a Casale, sono conservate reliquie anche a Brescia), dopo che Mabillon stesso, e con lui Fumagalli ancora ai primi dell'Ottocento – oltre che il *Dizionario* del Casalis a metà Ottocento – non nutrono dubbi sull'autenticità.

Un problema, quello della produzione di documenti “falsi”, che non ha risparmiato il territorio bresciano, come già in precedenti occasioni – studiando gli archivi monastici – lo stesso Barbieri ha dimostrato in modo inoppugnabile. Basterà ricordare le carte di Serle e il tentativo fatto dall'abate di San Pietro in Monte di provare l'esistenza di privilegi accidentalmente andati perduti, in realtà necessari ad avvalorare i diritti giurisdizionali esercitati dal monastero. Ma sulle carte di Serle, e degli altri cenobi bresciani, sono in avanzata fase di elaborazione nuovi contributi destinati a far luce anche sull'uso o l'invenzione proprio di documenti falsi.



CIVILTÀ
BRESCIANA

Segnalazioni bibliografiche



■ *Del fondere campane. Dall'archeologia alla produzione*, a cura di Silvia Lusuardi Siena e Elisabetta Neri, con la collaborazione di Filippo Airoidi. Atti del Convegno, Milano, Università Cattolica del S. Cuore, 23-25 febbraio 2006, Ed. All'Insegna del Giglio, Borgo S. Lorenzo (Fi) 2007, pp. 480, ill.

La campana come strumento di comunicazione e come centro della vita religiosa e sociale nel Medioevo. Il suo valore tecnico e simbolico è ampiamente descritto nel volume *Del fondere campane. Dall'archeologia alla produzione*, che contiene gli atti del convegno organizzato dall'Istituto di Archeologia dell'Università Cattolica.

Del fondere campane riporta alle radici di un sapere artigianale antico, offrendo spunti per un'adeguata conservazione e documentazione dei manufatti e dei resti archeologici. Le voci di archeologi, storici dell'arte, liturgisti, musicologi e archeometri rivelano un complesso e sfaccettato quadro di insieme sulla produzione di campane nel medioevo e in età moderna in Italia settentrionale, aprendo significativi squarci sulla società medievale che rispondeva ai rintocchi variati delle campane, sul ruolo, il nome e il sapere degli artigiani protagonisti della fusione, e su chi partecipava alla realizzazione del manufatto come a un rito collettivo magico, come spiegano le curatrici del volume. Un ruolo fondamentale hanno naturalmente le poche imprese che ancora oggi, con materiali e tecniche invariate, custodiscono i segreti di questo sapere o, non praticandolo, si impegnano a trasmetterlo ai posteri.

La prima sezione del volume è dedicata alla ricerca dell'origine delle campane, alla decodificazione del loro ruolo di *medium* nella società medievale (richiamo alla liturgia, scansione del tempo, segnalazione del pericolo) e della loro simbologia cristiana. La seconda sezione raccoglie i dati di scavo delle officine temporanee per campane messe in luce in Italia Settentrionale e nel Canton Ticino. La terza parte affronta poi questioni di metodo relative ai criteri di catalogazione degli impianti e dei manufatti e all'apporto che le indagini scientifiche possono offrire per conoscere l'identità e l'abilità tecnica di chi operava. Un'ulteriore sezione dà spazio alle fonderie tradizionali che perpetuano il complesso sapere artigianale dell'arte campanaria e alle imprese che ne valorizzano la conoscenza. Chiude il volume un contributo sul valore terapeutico del suono, che apre nuovi orizzonti di indagine sul significato della campana nella cultura orientale. [Antonella Olivari]

■ *Una famiglia nobile di Terraferma: i Martinengo da Barco*, a cura di Pierantonio Lanzoni e Sergio Onger, La Compagnia della Stampa Massetti Rodella Editori, Roccafranca 2009, pp. 200, ill.

Barco, Brescia e Venezia: sono questi i tre poli attorno cui ruota e si dipana la storia di uno dei rami della nobile famiglia Martinengo, una storia che questo volume ripercorre dalle origini medievali fino alla sua eclissi in età napoleonica. È ormai assodato quanto sia impossibile comprendere la nascita e l'evoluzione dello Stato moderno marginalizzando lo studio delle *élites*, di quella classe di-

rigente che ha giocato un ruolo non esclusivo, ma decisivo, nelle trasformazioni delle istituzioni e della società. Certo, l'approccio della storiografia contemporanea, rispetto alla lettura positivista ottocentesca, appare del tutto rinnovato grazie alla ventata d'aria nuova giunta d'Oltralpe, animata, dopo la prima guerra mondiale, dai padri della rivista *Annales* e propugnatori della *nouvelle histoire*.

Storia dell'aristocrazia e dei percorsi nobiliari che si presenti, però, non come il risultato di un'indagine erudita, di una ricostruzione biografica a metà strada tra il genealogico e l'araldico, ma che sia il frutto di una ricerca fortemente supportata dall'analisi delle fonti, scientificamente strutturata e aperta al confronto pluridisciplinare.

Questa convinzione fu alla base, più di venticinque anni or sono, della nascita del Centro Studi Europa delle corti che, per così dire, sdoganò anche in Italia questa tipologia di studi. La storia degli antichi stati italiani veniva rivisitata secondo prospettive nuove, esaminando processi sociali e culturali, la formazione e il ruolo delle *élites*, l'importanza delle regole di comportamento per la convivenza sociale e l'interesse per la "forma del vivere". Accanto a studiosi come Cesare Mozzarelli, Amedeo Quondam, Angelantonio Spagnoletti, ve ne sono stati alcuni, come Roberto Bizzocchi, Renata Ago o Raffaella Sarti, che hanno saputo dar voce a una serie di nuove fonti (testamenti, lasciti...) riuscendo a ricomporre la scena materiale entro cui si svolgeva la vita delle classi agiate, colte e facoltose spesso non in egual misura.

Questo volume può ben inserirsi in questo solco storiografico: da un lato vengono descritte le vicende che portarono i Martinengo da Barco da proprietari terrieri ad aggregati al patriziato

veneziano; dall'altro si descrivono i luoghi (tenute, ville, palazzi) e gli oggetti posseduti e usati, quei beni materiali il cui valore simbolico crebbe in proporzione all'importanza della famiglia nobiliare.

La scalata sociale, che dalle rive del fiume Oglio portò i Martinengo da Barco ad affacciarsi sul mare Adriatico dai balconi veneziani, passò anzitutto da Brescia. Nel corso dei secoli, la città lombarda ha costituito un punto di forza per le potenze che ne hanno potuto sfruttare la regione e le rispettive risorse. Brescia, grazie alla varietà della sua morfologia territoriale, ha disposto in antico regime di notevoli ricchezze e queste hanno attratto le famiglie nobili, che ne hanno approfittato per risiedervi ed edificare le loro dimore. Il delicato e prezioso equilibrio raggiunto dalla Repubblica di Venezia, nel rapporto fra Dominante e Brescia, ha consentito alla Serenissima di usufruire di una regione estremamente florida e fondamentale per posizione strategica, una condizione che poneva la città lombarda come ultimo baluardo e salvaguardia del dominio veneto.

Le famiglie aristocratiche nella città di Brescia hanno giocato un ruolo di spicco nella vita politica locale, occupando e cristallizzando le cariche amministrative più prestigiose. La nobiltà bresciana, oltre che rivestire i ruoli politici e amministrativi della regione, ha convogliato i propri interessi verso le svariate potenzialità offerte dal prospero territorio.

Le lussuose dimore e gli sfarzosi palazzi costituirono motivo di vanto e di grande esaltazione per la nobiltà, che li sparse lungo tutto il perimetro cittadino e provinciale utilizzando l'architettura come strumento per ottenere il massimo autocompiamento e l'imposizione

di una forte impronta dinastica sul panorama bresciano. Maestose residenze, giardini di svago e terreni fertili assicuravano rappresentanza, agi e coltivazioni lussureggianti; dall'analisi delle abitazioni e degli oggetti in esse contenuti si è consci dell'importanza attribuita dalla nobiltà a un emblema di potere e di prestigio quale erano palazzi e ville, agli *status symbol* dell'epoca.

Il libro qui presentato si propone come una sequenza equilibrata di cinque saggi, armonizzati dalla densa e critica introduzione dei curatori che hanno saputo far emergere, oltre che l'imprescindibile ossatura cronologica, anche i diversi nuclei tematici.

A Barbara Bettoni, già autrice della monografia *I beni dell'agiatezza. Stili di vita nelle famiglie bresciane dell'età moderna* (Milano 2005), è affidato il saggio di inquadramento generale che ripercorre le vicende dei Martinengo da Barco divisi soprattutto tra Brescia e Venezia. Ecco che, dalla verifica delle fonti documentarie, emergono i loro stili di vita, i modelli di consumo e la politica matrimoniale. Dopo avere ricostruito l'origine e stilata la genealogia della famiglia, l'osservazione degli estimi e delle mappe catastali permette di collocare con precisione l'ubicazione dei possedimenti. Ecco che si susseguono dimore di campagna e dimore di città, diversificate nella forma, nella gestione e nella finalità, informazioni suggestive relative alla suddivisione e sulla condivisione degli spazi domestici attraverso la lettura delle polizze d'estimo. Altre fonti, i testamenti, sanno chiarirci i meccanismi e le dinamiche di trasmissione del patrimonio, giungendo fino all'analisi dei modelli di consumo personali e famigliari.

Le origini medievali del borgo di Barco prima dei Martinengo sono trattate da

Floriana Maffeis, che si dedica a inseguire i "de Martinengo" negli snodi seguenti all'anno Mille. In particolare, viene messa in luce la loro politica fondiaria e le strategie di difesa del territorio nella bassa pianura dell'Oglio nel medioevo, spicchio di terra che metteva in contatto i territori bresciani, bergamaschi e cremonesi. La genesi di Barco e la sua vicinanza a Orzinuovi non sono eventi scollati, ma accompagnano le sorti dell'illustre famiglia.

Dell'infedazione della contea di Barco si occupa Giuseppe Fusari. Nel mettere a fuoco la stretta relazione tra luogo e famiglia, si rintracciano le investiture, i privilegi e le esenzioni in una "terra separata" lungo il corso dell'Oglio. L'aver scelto di aprire il saggio con un brano tratto da *Le venti giornate dell'agricoltura e de' piaceri della villa* (Brescia 1569), nota opera di Agostino Gallo, lascia trasparire quanto la riflessione teorica sulla nobiltà, tratta anche dall'osservazione pratica, nutrisse, a sua volta, la quotidianità, in una sorta di circolarità in cui teoria e prassi si legittimano mutualmente. Tutto ciò si evince dalla costituzione del feudo di Barco, dalla definizione dei confini, specie da quelli tracciati dai corsi d'acqua e influenzati dai diritti proprio sulle acque. E infine il tema della fedeltà: ai principi nobiliari, certo, ma soprattutto rivolta a Venezia, una dedizione sempre evocata e volutamente rinnovata.

Per definire l'amministrazione del patrimonio della contea di Barco dal XV al XVIII secolo, Bernardo Scaglia si sofferma soprattutto sull'opera di Gian Francesco Martinengo che, nel Cinquecento, avviò la fortuna di quel territorio. I Martinengo erano nobili, ma principalmente imprenditori agricoli, un ruolo giocato sul rispetto delle competenze e su una rodata rete di rappor-

ti con i fittabili e i mezzadri. Fu proprio in questa veste che gli esponenti dei Martinengo, attraverso l'imposizione dei dazi ai comproprietari dei fondi di Barco, determinarono nel Settecento il tramonto della fortuna del casato.

Il saggio di Maura Poli scandaglia la relazione tra aristocrazia e cultura della nobiltà nel Seicento a partire dal *Discorso sopra la nobiltà e sua diffusione* di Francesco Leopard Martinengo da Barco. Motivato da un forte interesse per la genealogia familiare, il conte Francesco Leopard descrive dal di dentro il mondo e la condizione in cui vive, proponendo nei suoi scritti un'acuta disamina dell'ideologia e del concetto di nobiltà. Un secolo dopo, nel fervido clima culturale bresciano di metà Settecento, si iscriverà la scelta di un omonimo discendente di Francesco Leopard che, chiamando l'erudito Camillo Baldassarre Zamboni a organizzare la sua collezione libraria, seminò i presupposti perché la libreria Martinengo, comprensiva una articolata trattatistica sulla nobiltà, confluisse un giorno nella Biblioteca Civica Queriniana di Brescia.

In conclusione, oltre al censimento delle carte Martinengo da Barco conservate presso l'Archivio del Museo Correr di Venezia e all'inserito fotografico, avrebbe compiutamente coronato l'opera l'aggiunta di una cartina geografica e l'indice dei nomi.

Nonostante qualche refuso di stampa, questo lavoro crea i presupposti per ulteriori approfondimenti, come le abitudini di divertimento e di evasione delle casate aristocratiche cittadine, le discordie familiari fra i diversi rami dell'ampio clan Martinengo, le forme di sopruso e malgoverno utilizzate verso i ceti più umili. Questo studio consente di immettere nuova linfa in alcuni segmenti della

storia nobiliare bresciana, secondo uno stile che non isola le famiglie, ma le intreccia in una serie di legami di parentela, così da stimolare una ricerca futura sui tanti aspetti che coinvolsero il mondo aristocratico e parteciparono delle sue sorti. [Simona Negruzzo]

■ STEFANIA BUGANZA, MARCO ROSSI, *Il Compianto su Cristo morto nella chiesa del Carmine in Brescia*, postfazione di Luciano Anelli, Associazione Amici della Chiesa del Carmine, Brescia 2009, pp. 77, ill.

Il secondo volume della serie dei «Quaderni degli Amici della chiesa del Carmine», agli volumetti promossi dall'omonima associazione e mirati ad indagare singoli aspetti od opere dell'importante complesso chiesastico bresciano, è dedicato al celebre *Compianto* in terracotta conservato attualmente nella cappella De Rosis, in capo alla navata sinistra.

La pubblicazione, come quella che l'ha preceduta (FLAVIO DASSENNO, *L'organo Tommaso Menarini (1630) della chiesa del Carmine di Brescia*, Brescia 2007), è di grande spessore, ricca di nuove idee critiche, e si articola in quattro capitoli, divisi esattamente a metà fra i due autori. L'importante gruppo fittile è stato oggetto di numerosi contributi critici, ed è stato per lungo tempo giudicato opera di ambito emiliano, da leggersi nel contesto della produzione del modenese Guido Mazzoni; gli studi più recenti sono però orientati ad interpretarla nel filone della produzione lombarda dei *Compianti* lignei o in terracotta, di cui non mancano rilevanti esempi. Su questa traccia si muove Marco Rossi,

esaminando nel primo capitolo i rapporti fra i gruppi plastici e la pratica devozionale fra Quattrocento e Cinquecento.

Il secondo capitolo, dello stesso autore, ricostruisce l'aspetto della chiesa fra la fine del Quattrocento e l'aprirsi del secolo successivo, e pone il quesito della collocazione originaria del gruppo, non ricordato nella visita apostolica di Carlo Borromeo (1580) e menzionato solo a partire dal 1618 nell'ambiente che ancor oggi lo ospita. Così attestano, infatti, i documenti trascritti da padre carmelitano Guarguanti in una miscelanea (*Collectanea rerum memorabilia...*, oggi depositata a Roma presso l'Archivio Generale della Curia dell'Ordine), dal cui esame l'architetto Valentino Volta aveva ricavato rilevanti novità per il lussuoso volume sul complesso conventuale, edito nel 1991 a cura della Banca San Paolo di Brescia. Nel suo *excursus*, Rossi ricorda la fondazione nei primi decenni del Quattrocento del nuovo edificio che andava a sostituire una precedente struttura, e avanza l'ipotesi che nel personaggio inginocchiato d'aspetto giovanile che fa parte del *Compianto*, ma sembra un laico in abito contemporaneo, possa individuarsi il committente: forse, malgrado non indossi la veste dei disciplini, un membro della confraternita del Carmine fondata nel 1453 da «Jhanelus de Capriolo». Elenca gli ampliamenti edilizi finanziati dalla famiglia che esercitava probabilmente una sorta di giuspatronato sulla chiesa, gli Averoldi, al cui mecenatismo si deve, oltre che la ristrutturazione della loro cappella gentilizia, destinata ad ospitare i dipinti murali di Vincenzo Foppa, l'allungamento della «cappella magna», vale a dire il coro, e l'esecuzione degli stalli lignei che ancora la adornano. Ricorda ancora la pala

del Foppa, oggi perduta, per la cappella di sant'Eligio degli Orefici (1483) e quella della cappella Paitone, firmata dal Ferramola e datata 1513, che a lungo fu creduta distrutta per eventi bellici ed è, invece, ancora presente nei depositi dei Musei di Berlino. Altrettanto importanti sono le segnalazioni della decorazione pittorica della stessa «cappella magna», decorata, a sentire il Guarguanti, nel 1487, della costruzione della cosiddetta «cappella parva» esterna alla chiesa, dipinta con affreschi che oggi vengono assegnati al Ferramola, degli interventi del carmelitano Giovanni Maria da Brescia, meglio noto come argentiere ed incisore, ma qui operoso come pittore nelle *Storie di Elia ed Eliseo* (1507) in uno dei chiostri, e dell'architetto Bernardino da Martignano. Iniziative tutte debitorie allo stimolante contesto religioso carmelitano nel quale riveste un ruolo predominante il bresciano Cristoforo Martignoni, nominato nel 1472 vicario generale dell'Ordine.

Quasi a corredo della ricostruzione proposta da Marco Rossi, Stefania Buganza (*Un inciso per la storia del Carmine: il coro ligneo*) rende noto un documento, datato 15 luglio 1505 e da lei rinvenuto nell'Archivio di Stato di Milano, che consente di individuare con precisione le vicende della commissione e realizzazione del coro, il nome del responsabile del lascito destinato alla decorazione della cappella maggiore del Carmine, Giovanni Averoldi, e quello di Giovanni da Ardesio, l'intagliatore e intarsiatore cui i padri carmelitani e l'esecutore testamentario affidano l'esecuzione degli stalli lignei.

Il misurato titolo scelto da Stefania Buganza per il suo contributo più corposo (*Il "Compianto su Cristo morto" del Carmine: materiali di studio*) non rende

merito alla ricchezza dei confronti e delle argomentazioni presentate, ma dichiara l'intento della studiosa di elaborare una traccia che «più che risolvere» apra a nuovi «problemi e discussioni» sull'importante «mortorio», un poco trascurato dagli specialisti di scultura lombarda. Ad una descrizione del gruppo e all'osservazione che esso è composto di ben dieci statue (alle otto della consuetudine si aggiungono il giovane devoto in abito elegante di cui si è detto e una terza Maria che sorregge il braccio di Cristo, anch'essa singolarmente in abbigliamento "laico" e non dotata di velo ma di un civettuolo copricapo), segue un riepilogo dei restauri trascorsi e recenti.

Buganza ripercorre poi la vicenda critica del *Compianto*, partendo dalle fonti bresciane per arrivare ai primi decenni del Novecento, quando le statue vengono lette in chiave emiliana, sulla scia di Nicolò dell'Arca, di Guido Mazzoni e di Vincenzo Onofri, e ai contributi degli anni Sessanta e oltre (*in primis* quello di Adriano Peroni, del 1963), che le restituiscono all'ambito lombardo, individuandovi, come Vezzoli (1975), l'intervento di più scultori. Pone poi il problema dell'originaria ubicazione del *Mortorio*, che a suo argomentato giudizio difficilmente poteva essere destinato fin dall'origine alla cappella De Rosis, decorata con affreschi che nulla hanno a che fare con il tema del *Compianto*. Escluso che esso fosse ospitato nella sede della Disciplina del Carmine o nella «cappella parva», troppo piccola per contenerlo con il necessario agio, la studiosa suggerisce come possibile prima collocazione l'altare della Pietà o della Madonnina, probabilmente il terzo dall'ingresso sul lato sinistro. L'altare era molto venerato dai bresciani, a quanto risulta dalla visita apostolica

del 1580, a seguito della quale si raccomandava di restringerne l'ingombro e di cingerlo con una cancellata di ferro. Il che potrebbe indurre il sospetto che l'ingombro potesse essere causato dal gruppo statuario, anche se, di solito, a questi complessi erano destinati spazi appositi e riservati.

Il paragrafo conclusivo avanza qualche ipotesi sull'interpretazione stilistica: per Stefania Buganza si tratta sicuramente di un artista lombardo, il cui linguaggio è, però, venato di echi della tradizione bolognese dei *Compianti* fitili, dai quali derivano il grido e la tensione emotiva della Maddalena e la commistione fra elementi di naturalismo e di classicismo. La studiosa non manca di ricordare la presenza, in San Vittore al Corpo a Milano, di un *Cristo deposto* in terracotta, forse residuo di un insieme, firmato e datato dal bolognese Vincenzo Onofri. Sul versante lombardo vengono ricordati, per confronto, i De Fondulis, i De Donati e anche Gasparo Coirano, attivo nella decorazione esterna della Loggia, il cui catalogo si è andato notevolmente arricchendo in tempi recenti grazie alle ricerche di Vito Zani. Ma è soprattutto con il *Compianto su Cristo morto* in San Giacomo maggiore a Soncino che la Buganza individua i più forti riscontri, suggerendo, con molta prudenza, che i gruppi scultorei possano appartenere entrambi allo stesso autore.

A completamento del quadro fornito dai due studiosi, la postfazione di Luciano Anelli avanza, infine, diversi spunti di riflessione sul *Compianto* (dal restauro del 1970 al giudizio critico sull'opera di Gaetano Panazza, propenso ad escludere la paternità del Mazzoni), sulla cancellata della cappella De Rosis e sugli affreschi settecenteschi che decoravano un tramezzo ad arco ogi-

vale inserito sopra la stessa cappella e che furono "strappati" nel 1969; ed infine sulle statue dei *Santi Elia ed Eliseo*, un tempo all'esterno della chiesa, sulle balaustre delimitanti il sagrato, ed oggi esposte all'ingresso del Museo di Santa Giulia: spigolature aneddotiche, come le definisce lo stesso autore, ma che concorrono ad una più approfondita conoscenza dell'insigne monumento bresciano. [Fiorella Frisoni]

■ *La sponsalità dai monasteri al secolo. La diffusione del carisma di Sant'Angela nel mondo*, a cura di Gianpietro Belotti e Xenio Toscani, Atti del Convegno internazionale di studi, 22-25 novembre 2007, Brescia-Desenzano, Centro Mericiano, Brescia 2009, pp. 636, tavv.

Sono trascorsi cinquecento anni da quando Angela Merici diede vita alla Compagnia di S. Orsola, un'esperienza innovativa di donne che si consacravano a Dio e vivevano la propria vocazione non più nell'*hortus conclusus* di un chiostro, bensì nel lavoro, nella famiglia, in parrocchia. Una modalità nuova di essere spose di Cristo, profetica e anticipatrice di nuove tendenze che, di lì a poco, avrebbero visto il fiorire di nuove congregazioni femminili non solo nella Penisola, ma in Europa prima e fuori dai confini del Vecchio continente poi.

Alla figura della santa desenzanese è dedicato un volume che raccoglie gli Atti del convegno *La sponsalità dai monasteri al secolo. La diffusione del carisma di Sant'Angela nel mondo*, tenutosi a Desenzano nel novembre 2007, in oc-

casione del bicentenario di canonizzazione di Angela Merici.

L'assise è stata l'occasione per fare il punto sugli studi intorno alla santa e alla storia della congregazione lungo i secoli, e rilanciare le ricerche. La prospettiva metodologica adottata, infatti, intende essere un impulso per andare oltre la mera agiografia e, attraverso l'apporto di studiosi di varie discipline e il contributo di ricercatori stranieri, tessere uno spettro di ricognizione ad ampio raggio, che superi gli angusti confini provinciali e/o nazionali.

Tre sono gli aspetti nuovi che sono emersi durante i lavori.

Il primo concerne l'attenzione che è stata data a orientamenti spirituali e a forme di impegno che possono presentare analogie con il messaggio di S. Angela: alcuni contributi approfondiscono il fenomeno dei "beghinaggi" e delle *mulieres religiosae* (donne che potevano vivere anche da sole, non in comunità, ma che si ritrovavano periodicamente in chiesa per l'orazione oppure potevano vivere in alloggi, obbedendo ad una superiora), le quali, a partire dal Nord Europa, si diffusero via via in tutto il continente, divenendo modello per la forma di vita religiosa poi adottata dalle Orsoline. Così come non sono da trascurare gli influssi su terz'ordini e la peculiare spiritualità, di cui la santa di Desenzano ha fornito una specifica terza via.

Un secondo aspetto euristico messo in luce è quello legato al tempo e alla società, culturale e religiosa, in cui Angela Merici visse, ossia gli sviluppi della Compagnia a Brescia e nel nord Italia del XVI secolo. Numerosi qui i contributi proposti, tutti volti a delineare un sostrato propizio al sorgere di vocazioni femminili che si delinea in diocesi tra metà del Quattrocento e seconda metà del secolo successivo. Molteplici i saggi

dedicati a studiare la diffusione, dopo la morte della fondatrice e le prime difficoltà, del carisma merciano in diverse città dell'area lombarda e romagnola. Infine un terzo aspetto di novità merita di essere evidenziato. È il quadro tendenzialmente sistematico della diffusione nell'Europa e nel mondo delle comunità orsoline, con l'insediamento in Francia, Paesi Bassi, ed America del nord. Auspicio dei curatori è quello di stendere un Atlante storico delle comunità religiose orsoline in età moderna e contemporanea, avendo come sfondo un quadro chiaro e nitido, grazie anche alle recenti acquisizioni. [Umberto Scotuzzi]

■ *Gian Giacomo Barbelli. L'opera di Gian Giacomo Barbelli a Calcinato: i Mercanda e le altre famiglie calcinatesi a metà del Seicento*, a cura di Annunziata Miscioscia e Mario Marubbi, Atti della giornata di studi, Calcinato, 5 maggio 2007, Comune di Calcinato, Calcinato (Bs) 2009, pp. 93, ill.

Nella volta del salone centrale del palazzo già dei Mercanda a Calcinato si apre uno sfondato con alcune figure mitologiche, colte di sottinsù, del cremasco – ma lungamente attivo nel Bresciano – Gian Giacomo Barbelli. Già noto agli studi grazie alla tesi di laurea di Margherita Zanardi (1971-1972) e alla successiva pubblicazione della monografia dedicata al Barbelli da Ugo Ruggeri e dalla stessa Zanardi (1974), il dipinto murale è stato restaurato dalla ditta Chiappa & Didoné e, a conclusione del restauro, l'antica sede della Disciplina ha ospitato, nel maggio del 2007, un'interessante

giornata di studio dedicata al pittore, alla cultura figurativa che ruota intorno a lui e all'analisi dei committenti. A distanza di quasi due anni vede la luce il volume che raccoglie, notevolmente ampliate, le osservazioni presentate in quell'occasione, volume al quale concorrono diversi studiosi con nuovi e originali contributi per la ricostruzione del molto studiato, ma ancora sotto parecchi aspetti misterioso, pittore di Crema. La raccolta gioca su due registri: uno propriamente storico, sul territorio di Calcinato e sulle principali famiglie della zona; l'altro, specifico, sul percorso, le relazioni artistiche e la tecnica del Barbello, sui suoi rapporti con la famiglia Mercanda e sull'iconografia del dipinto calcinatese.

Nella prima sezione, il contributo di Luciano Faverezani riguarda *Calcinato e il territorio bresciano nella prima metà del XVII secolo*. Vengono analizzati i rapporti fra la Serenissima e la città, le conseguenze su quest'ultima delle difficili relazioni fra Venezia e il Papato, i vari momenti di crisi politica affrontati dal governo veneziano all'inizio del Seicento, con la guerra di successione al Ducato di Mantova e del Monferrato, nelle due fasi del contrasto (1612-17 e 1626-31), e con la necessità di proteggere alla frontiera la Valcamonica dagli scontri religiosi verificatisi in Valtellina nel 1620, e, infine, il progressivo affermarsi del fenomeno del banditismo.

Oggetto del saggio successivo, di Giusi Villari, sono le vicende edilizie e urbanistiche seicentesche di Calcinato, composto di insediamenti sparsi ma caratterizzato, secondo quanto attesta il catastico del Da Lezze, dalla presenza del castello e dall'ampia piazza adiacente su cui si affacciano botteghe. Prospiciente alla piazza è anche la dimora dei Mercanda, in possesso della famiglia da

prima del 1588 e almeno fino al 1661, per poi subire diversi passaggi di proprietà. Il ruolo della famiglia, le sue attività e le sue relazioni con le altre famiglie calcinate si vengono approfondite da Marina Michela Tonelli.

Al secondo versante appartiene il contributo di Mariella Annibale Marchina. Dopo aver ragionato sull'attività professionale del notaio nel Seicento e sulle norme relative, e aver segnalato l'importanza degli atti notarili per la ricostruzione delle vicende non solo storiche ed economiche, ma anche di ambito storico artistico, la studiosa prende ad esempio alcuni testamenti redatti in corrispondenza della cosiddetta peste manzoniana (o in tempi leggermente successivi, come quello del prevosto Giovan Battista Gatti, dell'11 gennaio 1635), che registrano lasciti all'altare di San Nicola da Tolentino nella pieve di Gussago, nel quale interviene il Barbelli, dipingendo storie del santo titolare nell'ampia cornice che racchiude l'antica immagine.

A Mario Marubbi spetta la revisione della rilevante attività del pittore per l'area bresciana, il cui avvio è documentato al 1631 per i perduti affreschi con *Storie di santa Caterina* per l'eponima chiesa bresciana di monache domenicane, ed è scandito nel quarto decennio dall'intervento già ricordato nella pieve di Gussago, dalla tela con *San Pietro* in San Faustino (firmata e datata 1634), dalla *Crocefissione* per Ono Degno, in Val Sabbia (1633-34 circa), dove affiorano suggestioni palmesche e veneteggianti. Interessante è la proposta dello studioso di anticipare al 1634-35, per affinità con quest'ultima, la pala della parrocchiale di Erbanno, già ritenuta del 1651. Nel decennio successivo si segnalano opere a Paitone, Bagnolino ed Erbusco, in confronto serrato con la coeva attività nel Bresciano del

lucchese Pietro Ricchi, per la materia ricca pittorica ricca e lievitante.

Alla seconda metà degli anni Quaranta appartengono anche i perduti affreschi nella volta di San Francesco a Brescia, importanti cicli murali, come le decorazioni della sacrestia del monastero olivetano di Rodengo (1645 circa) e del coro (1647) in Santa Maria in Valvendra a Lovere, in terra bergamasca ma appartenente alla diocesi bresciana, dove il pittore lascia anche due grandi tele. Rilevanti novità vengono proposte da Marubbi in merito alle quattro tele con *Storie della Croce*, opportunamente assegnate al cremasco da Luciano Anelli nel 1993, residuo di una più ampia decorazione che ornava la cappella della Santa Croce nella parrocchiale di Travagliato. Ricerche archivistiche consentono allo studioso di individuare nella figura di don Contardo Severgnini da Crema il tramite della committenza al Barbelli, di precisare al 18 novembre 1647 la commissione dei dipinti, per i quali il pittore aveva approntato i relativi modelli, e di attestare che il contratto comprendeva anche l'esecuzione di affreschi nella stessa cappella.

Vincenzo Gheroldi esamina la tecnica adottata dal pittore nel riquadro, da lui definito di "conservazione quasi ottimale". L'osservazione ravvicinata gli ha consentito di individuare diverse peculiarità. La prima consiste nel fatto che la stesura dell'intonaco è esattamente divisa a metà in senso verticale; il pittore sceglie però, successivamente, per le varianti in corso d'opera, non la soluzione dei ripassi a secco, ma quella di stendere nuovo intonaco, prestando però attenzione a far coincidere il profilo della nuova stesura con quello delle figure e dei panneggi, in modo da evitare differenze cromatiche dovute a diverse fasi di

carbonatazione. Altre osservazioni riguardano il disegno, tracciato a pennello in terra verde e ocre gialla; l'utilizzo della compressione dell'intonaco con la cazzuola, per far emergere l'acqua di calce da utilizzare per le rifiniture; l'uso della tempera grassa per la realizzazione di dettagli neri più corposi e di colla per le velature brune più leggere nei panneggi.

Dell'analisi stilistica del dipinto, generalmente indicato come *L'Olimpo*, si occupa in modo specifico Annunziata Miscioscia, che vi individua il momento in cui Giove affida le tre dee coinvolte nella contesa a Mercurio, affinché le conduca a Paride per l'assegnazione alla più bella del pomo d'oro. Pomo nel quale è iscritto il nome del committente: Vincenzo Mercanda. Riscontrando forti somiglianze con altre opere tarde, come i cicli freschivi di Villa già Benzoni a Vaiano Cremasco o quelli di Palazzo Moroni a Bergamo, dei quali Barbelli riutilizza diverse soluzioni, la studiosa, seguendo l'orientamento di gran parte della critica e contrapponendosi a qualche tentativo di anticiparla al quarto decennio, giudica l'incantevole scena, che era forse in origine inquadrata in una prospettiva architettonica, opera della maturità dell'artista.

Proprio in casa Mercanda, infatti, nel 1456 il pittore trova rifugio e viene curato per la ferita, causata da un'archibugiata, che lo porterà alla morte; e questo sembrerebbe confermare che proprio in quegli anni si trovava sul luogo a lavorare per quella famiglia. Qui stila il suo testamento, nel quale ricorda le «pitture... fatte alli giorni passati» nel convento francescano di Santa Maria in Calcinatello, probabilmente affreschi, oggi non più individuabili. Su questo ancor misterioso in-

carico interviene Giuseppe Fusari, pubblicando le prime pagine di un manoscritto (Milano, Archivio di Stato), la cui lettura è importante per ripercorrere le fasi della ristrutturazione edilizia del convento nel Seicento e per ricostruire il ruolo del "Padre Maestro" dell'ordine francescano, Daniele Vailati da Crema, forse responsabile dell'arrivo a Calcinato del pittore conterraneo, ma non ci aiuta, purtroppo, nella restituzione di questa traccia perduta del Barbelli, del quale unica testimonianza conservata nell'area calcinatense resta per ora l'affascinante affresco mitologico di Casa Mercanda. [Fiorella Frisoni]

■ *Religiose, religiosi, economia e società nell'Italia contemporanea*, a cura di Giovanni Gregorini, Vita e Pensiero, Milano 2008, pp. 254.

Nell'ottobre del 2006 si svolse a Brescia un colloquio di studi nazionale dal titolo «Religiose, religiosi, economia e società nell'Italia contemporanea», promosso dall'Archivio per la storia del movimento cattolico in Italia "Mario Romani". Ora di quell'assise sono stati pubblicati gli *Atti*, che consentono al lettore di avere un quadro ampio e variegato del contributo dato dalle comunità religiose, maschili e femminili, allo sviluppo dell'Italia, portando sempre più l'economia degli istituti religiosi al centro di poliedrici interessi storiografici.

In tale prospettiva l'indagine sulla storia economica e sociale delle congregazioni, sorte numerose nel Nord Italia tra XIX e XX secolo, tende ad evolvere nelle direzioni auspiccate da tempo dagli storici, con risultati apprezzati a livello nazionale. Gli *Atti* raccolti nel volume

rappresentano dunque un'occasione anche per un aggiornamento in sede storiografica delle più recenti acquisizioni che da più parti, soprattutto sul versante interno alla Congregazioni, è andato maturando.

Sotto questo profilo specifico, sul piano strettamente scientifico ma anche divulgativo, sono apparsi negli ultimi anni alcuni studi monografici e saggi presentati in volumi collettanei e riviste, come pure interventi e comunicazioni letti in occasione di convegni nazionali e locali, prevalentemente rivolti all'analisi della realtà dell'Italia settentrionale, specie tra Brescia e Bergamo. La prima parte della pubblicazione prende in esame, in una cornice storica ampia e generale, il rapporto tra le nuove congregazioni e la società italiana in un periodo di tempo cruciale, ossia tra XIX e XX secolo.

Sotto tale ottica sono da leggersi i contributi di Mario Taccolini su *Le ragioni di un nuovo impegno storiografico*, quello di Paola Vismara sulla Chiesa e la società in età contemporanea e quello, ampio e documentato, di Giancarlo Rocca, il quale ha sintetizzato almeno un cinquantennio di lavoro storico sulla congregazione religiosa. Chiude questa prima parte un prezioso strumento per ricercatori e cultori della materia, una rassegna bibliografica aggiornata per lo studio della congregazione religiosa nel nostro Paese: regione per regione si offrono al lettore strumenti bibliografici con i quali orientarsi e documentarsi.

La seconda parte del libro si sofferma, invece, su alcuni casi di studio riferiti alle fonti, agli strumenti e ai più recenti profili di indagini attivati, con attenzione a istituti religiosi: si pone l'accento, ad esempio, sulle Suore di carità di Lovere, sulle Suore Ancelle della Cari-

tà, sui Piamartini di Brescia, sulle Suore Dorotee di Vicenza. Di queste congregazioni si sono volute indagare in particolare le dinamiche di sviluppo patrimoniale, finanziario e reddituale; così come il funzionamento organizzativo interno e la gestione delle risorse disponibili da investire nelle opere promosse nelle diverse comunità dove gli istituti hanno operato.

[Paola Galuppini]

■ ANSELMO PALINI, *Primo Mazzolari. Un uomo libero*, postfazione di mons. Loris Francesco Capovilla, Editrice Ave, Roma 2009, pp. 304.

Ricevendo in udienza don Primo Mazzolari, giunto a Roma per incontrarlo, papa Giovanni XXIII lo accolse con la famosa frase: «Ecco la tromba dello Spirito santo in Val Padana». E pochi anni dopo Paolo VI, commemorando il sacerdote cremonese, affermò: «Camminava avanti con un passo troppo lungo e spesso noi non gli si poteva tener dietro! È il destino dei profeti».

Mons. Loris Francesco Capovilla, che fu segretario di papa Giovanni XXIII e grande amico di don Mazzolari, nella postfazione a questo nuovo libro di Anselmo Palini, citando il profeta Giobbe, descrive don Mazzolari come un «uomo integro e retto, timorato di Dio e alieno dal male, un uomo umile e dotto, pastore d'anime saggio e misericordioso, chinato sui solchi dei poveri e proteso verso le lontane frontiere della civiltà dell'amore». Sono queste definizioni che ben riassumono la biografia e le scelte storiche del parroco di Bozzolo, di cui ricorre quest'anno il 50° anniversario della morte. E al sacerdote ora «rivoluzionario» ora «co-

munista» è dedicata la nuova fatica di ricerca da parte di Anselmo Palini (si veda, in proposito, anche il suo contributo sulle frequentazioni bresciane di don Mazzolari nel presente fascicolo). L'Autore presta particolare attenzione alle sue scelte rispetto ai grandi eventi storici di cui fu testimone don Mazzolari: le guerre mondiali, il fascismo, il Concordato, l'avventura coloniale italiana, le leggi razziali, la Resistenza, le «rese dei conti» nel secondo dopoguerra, il comunismo, le dittature dell'Est europeo, la corsa agli armamenti, la guerra fredda, l'annuncio del Concilio. Vengono anche evidenziati i temi al centro della riflessione del parroco di Bozzolo: i lontani, i poveri, la pace, la libertà di coscienza, la necessità di un laicato più autonomo, maturo e corresponsabile, il rinnovamento della vita religiosa e della Chiesa.

Siamo di fronte ad un testo preciso e rigoroso, ma non specialistico, grazie anche ad uno stile di facile comprensione. Con le numerose note, con la contestualizzazione storica di testi e vicende, l'Autore intende offrire a tutti la possibilità di accostarsi all'originale e sempre più attuale testimonianza che don Primo Mazzolari offrì con la propria vita e con le proprie scelte in un periodo storico cruciale.

Con questo testo l'autore prosegue nel cammino intrapreso con «Testimoni della coscienza» e «Voci di pace e di libertà»: don Mazzolari e i personaggi presentati negli altri due libri, in contesti storici difficili e pagando prezzi molto alti, non si sono piegati al potere tirannico che avevano di fronte, ma hanno affermato il diritto alla libertà, alla giustizia e alla pace.

Questo libro ci parla, quindi, dell'esemplarità delle scelte di chi persegue una coerenza assoluta rispetto a se stesso:

di chi non si arresta a quel «necessario e sufficiente» che ordinariamente ci viene richiesto e sul quale fondiamo di solito la nostra etica comportamentale di persone oneste e, quando si è credenti, di bravi cristiani. [Umberto Scotuzzi]

■ CARLA BORONI, *Cento bôte prese e date. Antiche sapienze camune fra letteratura e storia*, prefazione di G. Goldaniga, La compagnia della stampa Massetti Rodella editori, Roccafranca 2008, pp. 207.

Carla Boroni ama alternare le atmosfere dell'università al «saor» della vita minuta di tutti i giorni, anche nei suoi scritti, con quel passo doppio dei fuoriclasse che permette di variare dal saggio accademico a quello che dà conto di memorie e quotidianità. Attinge così sia dalla chiarissima professoressa Boroni che dalla Carla da Berzo Demo il sapido *Cento bôte prese e date. Antiche sapienze camune tra letteratura e storia*, con prefazione di quell'altro nume delle Muse di Valle ovvero Giacomo Goldaniga. In questo volume la Boroni prosegue il viaggio nel mondo della fiaba bresciana, alla ricerca di una via nel folklore come già fecero Rodari e Calvino. Le *bôte*, racconti dove sono distillati sapienza popolare, arguzie e consigli spiccioli per la vita di tutti i giorni, seguono infatti i testi della tradizione bresciana raccolti dall'autrice in *Favoleggiando* del 2006.

L'idea della scrittrice come del prefatore è chiara: benché tutto sembri cambiato intorno a questi racconti, figli della saggezza dei nostri antenati, essi hanno un linguaggio ed un valore che li

rende universali e ancora spendibili con la loro saggezza quotidiana. Il nuovo volume è dunque utile sia per lo studioso che per l'appassionato di tradizioni locali ma, c'è da scommetterci, non solo.

Se infatti la prima parte del testo fornisce un'utile introduzione a concetti come lingua e linguaggio, accenti e dialetto, personaggi e luoghi di trasformazioni, la seconda ripropone fiabe della tradizione camuna. Il recupero che la Boroni fa delle sue e nostre radici è sempre all'insegna di un entusiasmo vitalistico per persone e cose. Le *bòte* che ha ascoltato da bambina o raccolto pazientemente dalla voce di anziani diventano dunque uno spunto per riappropriarsi di un rapporto più vero con chi ci sta intorno, proprio a partire dai giovani e giovanissimi, un tempo primi destinatari delle fiabe che proponevano paradigmi concreti di vita. Ecco dunque che di pagina in pagina con il calore fisico della stalla e del *fòch* della cucina, luoghi dove si narravano le fiabe, riemerge la passione per il fantastico e quella morale proposta con umanità e, nel caso delle *bòte*, arguzia. Oggi al conversare si è invece sostituito l'ascolto passivo della televisione e la virtualità estrema della rete. Ognuno, aveva profetizzato Tuoldo, sta chiuso nel suo appartamento «ricco e muto, estranei i familiari, città e paesi senza amicizie, dove nessuno si conosce, e se sì, spesso più cresce la ragione d'essere diffidente».

Proprio per questo volumi come quelli di Carla Boroni assolvono una funzione che, come ammoniva il De Sanctis, è primaria nella letteratura: quella civile, diventando caposalda da dove ripartire con quel tanto di ragionevole ottimismo, in un mondo che di speranze è avaro.

[Vittorio Nichilo]

■ *Sentieri di luce. Immagini di Pino Veclani*, Presentazione di Mino Damato. Testi a cura di Massimo Lanzini e Anna Veclani, con 123 fotografie a colori, Edizioni PV Illustrated, Ponte di legno 2008, pp. 192, ill.

Il nuovo viaggio fotografico di Pino Veclani, noto fotografo di Ponte di legno, figlio di Emilio Veclani fondatore della studio dalignese di corso Milano, è racchiuso nelle splendide immagini che, attraverso un paziente lavoro di ricerche e di attese, catturano le emozioni infinite che la luce sa offrire. Dopo 'Terre alte', precedente lavoro rivolto quasi esclusivamente al paesaggio delle montagne camune, la nuova 'fatica' di Veclani (perché alla passione e alla professionalità si coniuga la fatica fisica!) comprende quattro anni di lavoro per un totale di 1400 scatti, poi selezionati nelle immagini che compongono il 'fotolibro'.

Sentieri di luce... un percorso, una tensione dell'animo verso una meta, da catturare con uno scatto, da imprigionare, perché subito si dissolve, per proporsi nuovamente in un'immagine del tutto nuova all'obiettivo. 'Obiettivo': perenne ricerca o strumento delo fotografo? Nel gioco della fotografia l'occhio dell'uomo si fa tutt'uno con lo strumento che Pino Veclani porta con sé, percorrendo sentieri, questa volta ripidi e faticosi, in albe fredde e rugiadesi, o in tramonti dopo un temporale, che si colorano dello spegnersi crepuscolare.

Giochi di luci e di ombre... Perché le lame di luce appaiano nella loro sfolgorante bellezza, nelle loro infinite sfumature, oppure nella loro rasseranante morbidezza, nel chiarore cristallino e sfavillante, o nell'inquietudine dell'at-

tesa di un evento, occorre la nettezza di una quinta che faccia da contraltare all'evento miracoloso dello squarcio che erompe talvolta con prepotenza.

Ecco, allora, il profilo netto di una cresta rocciosa e frastagliata, o di un'oscura abetaia, o il susseguirsi più morbido di un pascolo nell'ombra sollecitano ad alzare lo sguardo stupito verso i giochi delle nuvole rischiarate dai raggi obliqui di albe algide o di umidi tramonti.

A volte il granito camuno stesso, che racchiude gemme di luce incastonate nei nevai, oppure un lago alpino con il suo limpido riflesso, raddoppiano la luce che cala dall'alto.

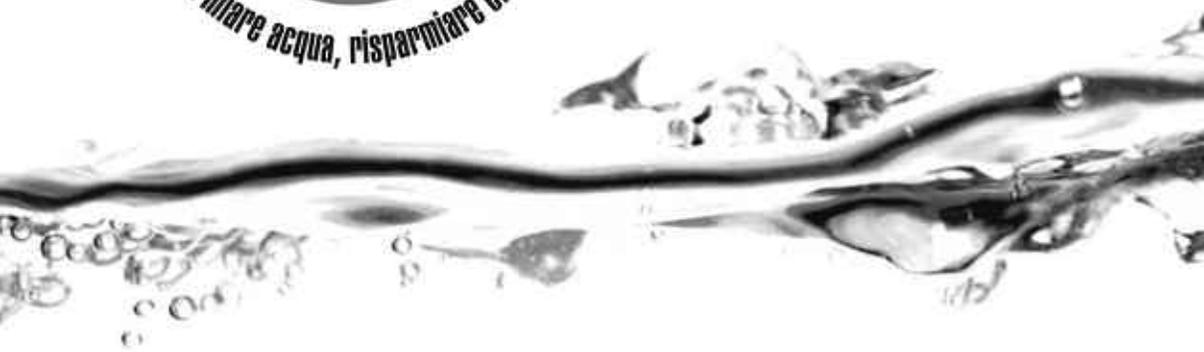
Anche un'abbondante nevicata che tutto ricopre, nella morbidezza monocromatica delle forme che annullano ogni tensione drammatica, fa sì che l'animo si disponga al silenzio e alla meditazione.

La montagna di casa, amata e ostinatamente battuta, è la protagonista indiscussa del vagabondare di Pino Veclani. La Valle Camonica, dall'Adamello fino al Sebino con le torbiere, la Concarena

e, più giù, il Guglielmo, la punta Almana, dai tornanti del Gavia e del Tonale alle tortuosità del Crocedomini: paesaggi tutti noti, ma riproposti ora come paesaggi dell'anima.

«Come un bambino rimango incantato – dice Pino Veclani – di fronte a ciò che la luce sa fare: rende nuovo un luogo familiare... Qui il cuore accelera i suoi battiti; la paura di perdere l'attimo avanza; quando lo scatto è terminato ringrazio a voce alta Colui che ha creato tutto ciò che vedo».

Solo eccezionalmente appaiono gli uomini, evanescenti profili prossimi a disperdersi nella nebbia; anche gli animali sembrano in attesa di un evento; poche le opere dell'uomo: baite, qualche chiesa, strade, tralicci e fili fanno parte del colloquio con la Natura. Precede le 'Immagini di luce' una rassegna di foto storiche scattate dal padre di Pino, Emilio Veclani, di cui ricorre il centenario della nascita, quale omaggio al fondatore di una dinastia che ha trasmesso e conservato la storia di una valle e della sua gente. [Anna Maria Prati Fausti]



Prendiamo in mano la situazione:

ecco alcune
semplici ed efficaci
indicazioni per
usare l'acqua
risparmiando
energia e
rispettando
l'ambiente!



lavare frutta e verdura
lavare stoviglie e abiti **1**

- **lava frutta e verdura con l'apposito contenitore;**
- **usa lavatrice e lavastoviglie sempre a pieno carico.**



a2a
energie in comune

www.a2a.eu

L'ACQUA POTABILE È UN BENE PREZIOSO



**igiene personale
utilizzare i sanitari** **2**

- **chiudi il rubinetto dopo che ti sei bagnato le mani** mentre le insaponi; fai lo stesso per i denti e quando ti radi la barba;
- **fai la doccia:** col bagno consumi 150-180 litri, mentre con la doccia ne consumi 30-35;
- **usa lo sciacquone solo quando è veramente necessario:** fazzoletti di carta o altro materiale per la cosmesi va riposto in un apposito cestino portarifiuti.



**lavare l'automobile
innaffiare il giardino** **3**

- **non lavare l'automobile con la canna:** usa il secchio e risparmierai fino a 150 litri di acqua;
- **innaffia il giardino con acqua potabile solo se non ci sono alternative:** raccogli acqua piovana e non innaffiare ogni giorno;
- **le foglie secche messe intorno alle piante o agli alberi** in periodi di siccità trattengono l'umidità del suolo.

PALAZZO LANA BERLUCCHI
BORGONATO DI CORTE FRANCA



BERLUCCHI