

TERZA SERIE

ANNO II - 1997 - N. 3

BRIXIA SACRA

MEMORIE STORICHE DELLA DIOCESI DI BRESCIA



GIUGNO 1997

SPED. IN ABB. POST. - COMMA 27 - ART. 2
LEGGE 549/95 - AUT. FILIALE DI BRESCIA

BRIXIA SACRA

**EDITA DALLA ASSOCIAZIONE PER LA STORIA
DELLA CHIESA BRESCIANA**

Terza serie - Anno II - 1997 - N. 3
Giugno 1997

Direttore

FAUSTO BALESTRINI
(Presidente dell'Associazione)

Consiglio di Redazione

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

Direttore responsabile

ANTONIO FAPPANI

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

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

INDICE

STUDI

VALENTINO VOLTA, <i>La Carità al Sanoloco e il convento del Buon Pastore</i> <i>Appunti per una cronaca edilizia</i>	3
GABRIELE ARCHETTI, <i>Uberto Gambara, vizi e virtù di un principe della Chiesa</i> ..	14
PIETRO TRECCANI, <i>S. Maria della Rosa, Calvisano: la chiesa e gli affreschi</i>	26
PIETRO TRECCANI, <i>S. Maria della Rosa, Calvisano: le tele</i>	40
MARIALISA CARGNONI, <i>L'arte dell'intaglio in Valle Sabbia:</i> <i>I Pialorsi Boscai di Levranga tra la fine del '600 e il '700</i>	55
LORENZO ROSOLI, <i>Geremia Bonomelli, Vescovo e scrittore</i>	64

DOCUMENTI

<i>Scritti di Geremia Bonomelli</i>	73
---	----

RECENSIONI	85
-------------------------	----

Adesione annuale: Ordinaria L. 50.000 - Sostenitore L. 100.000

C.C.P. n. 18922252 intestato a:

Associazione per la storia della Chiesa Bresciana
via Gasparo da Salò 13 - 25122 BRESCIA - tel. 030/40233

BRIXIA SACRA

La Carità al Sanoloco e il convento del Buon Pastore Appunti per una cronaca edilizia

“La Chiesa che gode il titolo di M.V. di Loreto solennizzata con devozione il 10 Dicembre, fu fabbricata verso l’anno 1650. Evvi interiormente la piccola S. Casa della B.V. che imita appunto quella di Loreto. E’ collocata altresì all’altar maggiore una miracolosa Immagine della stessa B.V. quì già da tempo trasportata dal cantone dell’Albera. Presso la Chiesa abitano delle donne che per insinuazione e colle limosine di caritatevoli persone si ritirano e si convertono dalla loro cattiva vita. Vestono esse uniforme abito nero, non hanno voto né clausura potendo uscire se vogliono, ma per non più tornare” (da una cronaca del Convento).

Comino Martinengo giunse in casa Gambarà il 3 febbraio 1512 per fermare il saccheggio dei partigiani veneziani dopo l’occupazione francese. Nella sua cronaca manoscritta allude certamente a quel complesso edilizio posto a monte del Decumano Massimo, appena fuori ad oriente dalle muraglie del Broletto: *“Servai anchor delle case che volevano sachizar, tra le quali andando per la Terra quella matina che fusse intrati, io capitai alla casa della nobile Madonna Tadea da Gambarà, moglie qm del Conte Piero et madre del Conte Federico, la qual casa è sopra la Piazoleta ch’è appresso la fossa del Broletto, dove sta il magnifico Capitano, et contigua a S. Desiderio”*.

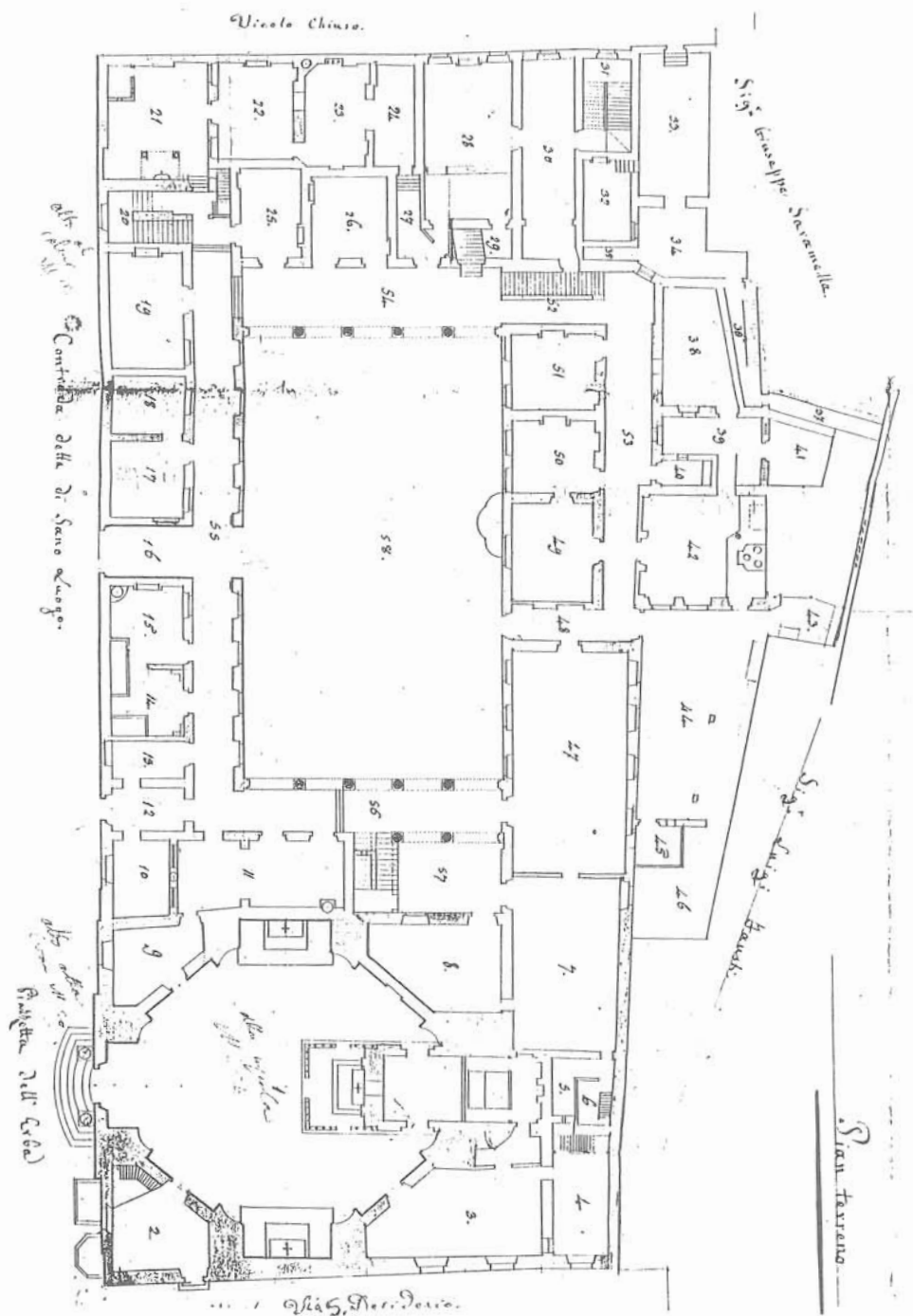
L’area edificata è evidentemente quella che sorgeva tra l’attuale imbocco della Galleria Tito Speri ed il vicolo che, scendendo dalla chiesa di S. Desiderio, incrocia via Musei alla Fontana della Rosa, proseguendo poi in linea retta a valle nel tracciato di via Gabriele Rosa. Ancor oggi una parte dell’isolato, quella a nord-ovest adiacente all’arco di soglia della Galleria, appartiene ai discendenti dei Klobus che il Fè d’Ostiani identifica come *“eredi di quel lontano nucleo di casa Gambaresca”*. La contessa Taddea, salvata dai temuti antifrancesi dal generoso Comino Martinengo, finì qualche decennio più tardi per lasciare gran parte della patrizia dimora alla figlia Laura Gambarà Secco d’Aragona fondatrice del Pio Luogo delle Poverelle della Carità. *“Ad esso Laura Gambarà destinava con testamento in data 1537 la propria casa e nel 1538 vi trasferiva penitente ed orfane”*. (S. Angela, p. 126). La piccola comunità, pare di una trentina di vite consacrate, si adattò nei locali di casa Gambarà per qualche decennio sotto la guida della madre fondatrice finché nel 1549, prima di morire, la contessa Laura affiderà le sue Penitenti ai Reggenti dell’Ospedale degli Incurabili che trasferiranno la famiglia religiosa delle Poverelle presso l’Ospedale Grande, forse per permettere i primi lavori di adattamento dell’antica casa a corte in un convento con chiesa ed *Hospitium*. Tra il 1555

e il 1556 il Consiglio Speciale della città delibera di concedere una sovvenzione per alzare le muraglie del convento perché “quelle povere donne... non sono del tutto sicure per essergli alcuni muri bassi, quali con facilità si potrebbero scavalcar, come alle volte è intravenuto”. Nel 1557 però la vecchia dimora Gambaresca è ancora lontana dall’immagine che si può avere di una casa adatta per una comunità religiosa tanto che il 14 aprile giunge in Comune una nuova richiesta di sovvenzione “acciocchè le Donne che sonno nella casa della Caritate con maggiore prontezza et assiduità attendono a loro esercitii di lavorare, è necessario costruer vi un loco idoneo et capace, sì che tutte insieme siano sotto gli occhi et custodia di quella che la governa” mancano a quel che si capisce i locali di vita comunitaria, salvo la cappella, sicuramente esistente perché nel testamento di Madonna Giacomina Ugera Maggia, la signora che occupò i due palazzi disegnati dal Beretta lungo la stessa contrada a mattina della Fonte della Rosa, (10 settembre 1556) viene formato un legato per mantenere una messa quotidiana in S. Maria Maddalena. Il 6 aprile 1562 “fo dato principio al Conservatorio detto della Pietà e quelle Orfanelle che erano nell’Hospitale degli Incurabili furono trasportate nel luogo dove esistono denominato lo stesso Pietà”, quel luogo dove esistono si riferisce all’annotazione del Franchi ancora nella seconda metà del XVIII secolo. “Bisognando fabricare diversi luoghi nella carità” (ambienti) ricorda il libro delle Provvisioni del Comune “acciochè gli possano habitare le povere convertite che ivi si accettano, i governatori di esso luogo ricercano gratia di tuor per detta fabbrica delle pietre di raggione di questa città, che si trovano nella Piazza del Duomo”. Solo due anni dopo i muri di cinta si rivelano ancora insufficienti “per non essere rinchiuso et serato de muri il detto logo come si converrebbe” (21 agosto 1564). Ancora più toccante è la supplica del 4 aprile 1566 intesa ad ottenere dal Consiglio Comunale “una sovvenzione di 100 scudi e per la loro estrema povertà sono cariche di debiti et anchora molto bisognose d’un poco di fabrica così per l’habitation loro come per provvedere al bisogno de diverse altre donne peccatrici che sono desiderose d’abbandonare il peccato del mondo et andar a servir Iddio benedetto in questo devotissimo loco”.

Dopo le varie successive trasformazioni non è facile oggi capire come venne adattata l’antica casa Gambaresca per la nuova benefica destinazione, né tantomeno individuare i caratteri architettonici del sito. Certo è che fu proprio la struttura assistenziale a dare, verso la fine del XVI secolo, il nome di “Sano Loco” alla contrada e non l’esistenza di un ipotetico antichissimo xenodochio, peraltro introvabile nelle scritture precedenti quel periodo. Dalle più antiche note di pagamenti, rintracciate nell’archivio del Pio Luogo, si può tuttavia pensare che nel 1585 i lavori di ristrutturazione fossero ancora in corso tanto che alla fine di gennaio sussistono quietanze dell’architetto Todeschino “*per fare un poco di fabrica*”. Le ricevute dei mesi successivi di febbraio e di aprile sembrano meno laconiche: Marcantonio e Bernardo Zabino murari ricevono denari “*per fare il solaio sotto alla presone*” ed il Todeschino attesta quietanze “*per il parlatorio delle Convertite*”. Purtroppo non ci è dato di sapere quale fosse la prigione esistente a quel tempo in contrada della fontana della Rosa, tra S. Desiderio e contrada S. Michele, come era chiamata la sali-

ta che portava e che porta tuttora alle Consolazioni. Nel dicembre l'architetto Todeschino ordina una campana ed i murari ricevono somme per la finitura del campanile. Siamo al 9 dicembre del 1585 e il campanile della prima chiesa della Pietà è una realtà attestata. La chiesa invece esisteva certamente sin dal 1557 in quanto segnalata nel testamento di Madonna Giacomina Uggera Maggi. Dal 1588 al 1593 viene citata una sola presenza di artista per la decorazione dei sacri locali. Si tratta di Pietro Giacomo Leoni che oltre a decorazioni murarie si occupa di un *"quadro fatto ad oglio con il mistero quando il Signore suona al horto con li Apostoli"*. Nel giugno del 1598 appaiono ancora consistenti somme versate a Gerolamo Tobanello per opere misurate da Girolamo Zabino, capomastro architetto allievo del Todeschino: *"tutto il muro fatto dalla terra in suso da li Frati di S. Desiderio; uno lobia, camino, coperture, solaro, assi"* e distruzione di muraglie, per la parte a sera confinante con il Sig. Grado: *"muri pertiche 21, volto pertiche 14, cavatio de fondamenti quadretti 168"* (per una somma considerevole di 1699 lire). Dall'iconografia del Rascicotti (1599) abbiamo una prima idea della situazione del complesso "monastico" indicato in legenda al n. 89. La chiesetta con tradizionale tetto a capanna, quindi con presumibile pianta longitudinale, si affaccia alla via Musei proprio nel mezzo del lato sud dell'intero isolato. Alla sinistra (ossia ad ovest fino alla salita di S. Michele) è disposta un'area quadrata cinta da muraglie. Ad oriente della chiesa è indicato un piccolo cortile con muro verso la strada limitato sempre ad est da due case che costeggiano la salita a S. Desiderio. La fontana della Rosa è segnata nell'angolo sud-est del complesso nella sua ubicazione attuale. La chiesa è dotata sul fianco sinistro di uno snello campanile, piuttosto slanciato rispetto ad altri ben noti disegnati nella stessa cartina. Ma forse è solo un simbolo! L'angolo della Fontana della Rosa viene occupato solo più tardi, se il 23 luglio 1603 "I Presidenti della Carità acquistano da Gio Giacomo Zanetti una casa o più case in sè unite con corti o pozzi, le quali coerenziano a mezzogiorno strada, a sera Pier Antonio Grado (proprietario del sito della fonte stessa) e a monte il Rev. Don Pietro Durante archidiacono della Cattedrale di Brescia, et questa era posta sopra la Piazzola delle Erbe per il prezzo di L. 5.900 planete" (Not. Antonio Piazza). La Piazzola delle Erbe sussiste tuttora davanti alla facciata della chiesa.

Dopo la fase iniziale, un'interruzione di una quindicina d'anni è seguita dalla ripresa di alcuni lavori diretti da un architetto eccellente della città. Si tratta di G. Battista Lantana che nel 1604 liquida lavori a Giacomo Tobanello *"a conto della fabrica delle Convertite: muri pertiche 32, volti pertiche 7, solaio in legno pertiche 4, due scale di pietra da 30 scalini, una scala in legno"*. Un anno appresso, dalla stima del Lantana veniamo a sapere che le opere erano riferite alla costruzione di un "Parlatorio novo" nonché della cucina, secchiaio e fognature. Nel 1604 si segnala, nell'ambito di questa fase dei lavori, una vertenza con Pier Antonio Grado per l'uso di un muro comune, utilizzato dalle monache "secondo il bisogno della clausura"; ciò significa che l'iconografia del Rascicotti è reale e che durante l'incarico al Lantana l'area in angolo sud-est non è ancora disponibile quindi il progetto della nuova chiesa non può assolutamente risalire all'architetto G.B. Lantana. Perciò la chiesa che accoglie il primo organo documentato (22 ottobre 1617) fabbricato da



Planimetria del complesso della Carità rilevato dall'ingegner Archetti nel 1883 (A.S.B., Fondo Ingegneri - Arch. busta 23).

Ugo e Carlo suo figlio Retroversi è ancora la cappella sorta nei primi anni di vita conventuale. All'inizio degli anni quaranta riprendono i lavori ed è da questa fase che è possibile riconoscere probabilmente ancora qualche reperto architettonico in sito. Nel 1641 Antonio Comino dirige i lavori, affidati al comasco Baldissera Spazzo, capostipite di una laboriosa famiglia di capimastri attiva per tutto il secolo XVII e primi anni del seguente. Le opere liquidate dal Comino (ma oltre ad Antonio, l'architetto della Basilica di Verolanuova, è presente anche il fratello Domenico spesso suo collaboratore in cantieri importanti della città) comprendono tutto il 1646 e riguardano il "*Parlatorio novo*" forse appaltato a Vincenzo Tonale mentre Benvenuto Gilberti è chiamato "*a romper la muralgia nel horto ed a solarla*" nonché a scavare "*un pozzo nella caneva cavato et murato*" così come "*li fosadelli parti della caneva... e a portare fora il rovinazzo da tutte le parti*".

Da quello che si può intuire, nella prima metà del secolo XVII, sono costruiti i corpi di servizio contro le pendici del castello e la parte del convento sul lato orientale, comprendente sia il parlatorio che il portichetto, con forme adatte al progetto della nuova chiesa che evidentemente si stava preparando per accogliere il simulacro della Santa Casa Lauretana. Le misure d'ingombro della Casa di Nazareth infatti non avrebbero permesso in nessun modo l'inserimento del Secello Lauretano in una chiesa di modeste dimensioni a pianta longitudinale, come doveva essere l'antico oratorio conventuale di S. Maria Maddalena. Fu proprio la sistemazione del sacello mariano che condizionò il disegno a pianta ottagonale del nuovo progetto, dove la Santa Casa finì per occupare la faccia settentrionale del prisma poligono e come nel modello marchigiano avrebbe richiesto l'ornamento di un altare importante che vi si sarebbe addossato. La tradizione, e soprattutto il Fè d'Ostiani, hanno attribuito questa "*invenzione architettonica*" ad Agostino Avanzo pittore ed architetto la cui attività in questi ultimi tempi non ha mancato di porsi all'attenzione della critica per altri importanti progetti anche fuori dal territorio bresciano. Non so perché il Boselli, che pur aveva consultato il libro dei pagamenti del canonico Ludovico Rosa, dopo aver citato l'artista possa affermare "oggi come oggi, noi non abbiamo un documento sicuro per attribuire o togliere all'Avanzo la chiesa della Carità". A mio parere invece dal tenore dei pagamenti che si susseguono negli anni cinquanta si traggono buone ragioni per credere che messer Agostino abbia avuto nella ricostruzione del tempio ottagonale un ruolo certamente non secondario rispetto ad altri personaggi che si aggiravano sul cantiere, anche se la primitiva soluzione fu gestita probabilmente *in toto* dai Comino. Tenendo però presente che fino al 26 gennaio 1647 non era ancora stato scelto il luogo della Carità per accogliere il sacello della Casa Lauretana come da qualche tempo da molte voci in città si richiedeva al fine di ospitarvi l'Immagine Miracolosa dell'Albera. Il 7 maggio del 1647 si arriva ad una pubblica seduta del Consiglio Comunale con la presenza dei Deputati alle Chiese con un progetto formato per ordine pubblico riferito "al luogo della Carità e sue conferenze". Il 13 giugno del 1647, dopo aver ricevuto il nulla osta Vescovile, i Deputati confermano l'ordine della costruzione della Chiesa secondo il modello approvato e l'applicazione di parte delle donazioni delle madri convertite alla costruzione stessa.



S. Maria della Carità (foto anni cinquanta, archivio Suore del Buon Pastore).

Esaminando l'iter dei lavori affidati all'impresa di Batta Piazza e figlio con contratto in data 26 agosto 1647 (ASC 845) non è possibile capire dall'atto di convenzione né la forma né l'autore del disegno approvato dal Consiglio Cittadino. Il 19 settembre 1647 con atto del notaio Aurelio Della Corte si conferma il contratto ai murari Piazza già designati assuntori con la delibera del 26 agosto. Nella convenzione vengono riportati i prezzi unitari per *"la muraglia sgrezza dai fondamenti fino alla sommità... i volti sgrezzi, la cavatione dei fondamenti e la destruzione di vecchie strutture murarie"*. Iniziano così i lavori e si protraggono inspiegabilmente per ben sette anni, finché al 5 marzo del 1654 i Presidenti del Pio Loco delle Convertite trasmettono istanza ai Deputati Pubblici per *"lo stabilimento della Chiesa delle Convertite, almeno col ridurla a forma di potervi celebrare e che venghi coperta la sommità di essa per il grave incomodo e danno che ne patiscono quelle Madri e poco decoro divino"*.

Vista l'impossibilità di perfezionare la fabbrica secondo il disegno sottoscritto il 7 maggio 1647 per mancanza di fondi, viene presentato un nuovo modello che è accettato dall'Università dei Deputati Pubblici, dei Deputati alle Chiese e dei Presidenti del Pio Luogo delle Convertite. Ai primi di luglio del 1654 il cantiere subisce un brusco arresto. Qualcosa non ha funzionato, o meglio sono sorti malcontenti circa l'esecuzione delle opere e Mastro Batta responsabile dei lavori male eseguiti con il figlio Paolo, a scopo cautelativo vengono incaricati *"per ridurli alli conti e"*, dice il diligente mons. Ludovico Rosa, *"per farmi far boni li danni et herori comessi per causa di detta fabrica mal lavorata"*. Subito al 6 luglio nel diario figurano pagamenti *"alli marangoni che fecero il tasto (l'assaggio) della muraglia mal fatta per farla vedere a Domenico Comino"*. Evidentemente fino a questo punto il cantiere è ancora sotto il giudizio del Comino... Non ci sono noti i termini del problema tecnico, ma salvo consolidamenti delle muraglie, già tra la seconda metà di luglio e i primi di settembre figurano allestiti gli arconi delle centine in legno per spiccare la volta. Ai primi di ottobre la fabbrica prosegue ed il cantiere risulta ancora in mano ai Piazza, liberati dal carcere in seguito a petizione del 6 agosto 1654 dopo aver offerto *"adeguata sicurtà"* per i danni in corso. Finalmente nella primavera del 1655 Agostino Avanzo è confermato con sicurezza nel suo pieno ruolo di architetto e la sua presenza è certa per tutto l'anno, finché partecipa unitamente all'Amigone a dipingere il cornicione ed il fregio, già citati dal Boselli.

Nell'agosto del '56 la cupola è completa perché sono registrati i pagamenti per la costruzione della lanterna centrale e nel marzo del 1657 i lavori si possono dichiarare finiti, con le vetrate di chiusura della chiesa e delle finestre del lanternino. Nel 1658 Carlo e Giovanni Carra elevano il bel portale con scalinata ed il 10 luglio dello stesso anno *"l'eminentissimo Sig. Carnidal Ottoboni venne a visitare la nostra chiesa"*. Negli anni sessanta per i pochi lavori edili registrati non compaiono più i Piazza, anche se riabilitati, per la definitiva realizzazione della cupola ottagonale, ma altre imprese come quella dei Trivella, dei Fantoni, del Roda (lo stesso attivo in S. Maria in Calchera) e quella del Berta, controllate sempre dallo stesso Avanzo, a quel tempo (1667) rappresentato dal Sig. Gio Antonio Avanzo *"ingegnerio"*. Gli anni che ci separano dal XVIII secolo sono occupati quasi interamente per gli arredi fissi della chiesa, con l'in-



La scalinata di San Michele o del Sano Loco: attualmente c'è l'imbocco della Galleria Tito Speri (archivio Suore del Buon Pastore).

tervento del celebre Corbanelli per l'apparato sontuoso dell'altar maggiore (1685, giusto il contratto in data 12 gennaio dello stesso anno).

* * *

Il Settecento dal punto di vista edilizio si apre con una liquidazione di spese a d. Bartolomeo Spazzi, altro comasco, (25 luglio 1711) per opere non ben definite, ma probabilmente di manutenzione. Fino al dicembre del 1733 non si segnalano lavori edilizi, ma sono ben documentate le due fasi decorative del Molinari e dell'Orsoni con presenze forse casuali degli architetti Biasio e Marchetti. Poi improvvisamente appare in cantiere l'architetto Antonio Spazzi figlio del capomastro precedentemente citato che quietanza *"a conto dell'opera della chiesa che va facendo..."*.

Ancora piccoli lavori di manutenzione pagati allo Spazzi nel 1741 (rifare la gradinata e ripari al campanile) finché nel 1744 scoppia la febbre della facciata, il cui disegno parrebbe opera dello Spazzi, per i caratteri delle campiture di evidente scuola massariana. E' mastro Fedele Tognino l'appaltatore dei lavori per la facciata meridionale, la più impegnativa. Per le opere in marmo è chiamato il Goino di Virle, mentre i capitelli sono affidati a Nicola Giambonino, lo scultore-stuccatore che lo Spazzi ben conosceva per la sua attività presso il cantiere della Pace. Per la fiancata orientale (quella verso il vicolo di S. Desiderio) vengono chiamati due murari bresciani, i l Buglia ed il Belenda con il compito di fare *"la fasciata tutta di novo... con suo cornicione alla cupola con sue lasse compagne della fasciata grande (il che significa che il 28 luglio 1746 il Tognino aveva concluso il suo lavoro) ...e con la cornize all'i piloni fatta a pavione e fare la cornize alle muraglie a basso..."*. Lo Spazzi non compare più sul cantiere della Carità, essendo nel frattempo deceduto. Dall'agosto del 1746 ai primi di settembre vengono ultimati i ritocchi alla facciata sulla piazzola con la posa dell'angelo che porta il giglio, scultura eseguita da Alessandro Calegari da Rezzato e con *"l'ornamento fatto distucare la finestra del organo sulla suddetta fasciata"* per il quale venne chiamato Gian Battista Carboni, altro scultore-architetto di talento, pure di scuola massariana, autore della facciata di S. Eufemia eseguita in quegli anni. Dobbiamo al Carboni gli sfarzi scenografici della fronte della chiesa così come siamo debitori alla sua bottega dell'unica immagine settecentesca del complesso architettonico del convento contenuta nella celebre *"Assonometria"* datata 1764. Nel frattempo nel 1746 proseguono altre importanti opere edilizie all'interno del convento, probabilmente sempre dirette dallo stesso Carboni: nel settembre 1746 decidono di *"slongare e alsare la sagrestia e fare la caminadella e camere che prima vi era un terrapieno sino a metà sagrestia"*.

Al 13 di ottobre 1746 vengono pagati legnami e chiodi al Passirani (discendente di quei mercanti di legname d'opera che avevano il tezzone in società con il Beretta di fronte alla Congrega) per *"fare li arconi (le centine) del volto grande della Sagristia nova"* affidata ancora ai murari Buglia e Belenda, che pure si occupano di rinnovare altre stanze a monte della stessa sagrestia. Il lanternino della sagrestia viene ultimato nell'ottobre del 1747, mentre il celebre pittore Bernardino

Bono chiude il suo ciclo figurativo con la *“pittura dell’ovato della BV e dell’Angelo Gabriele e il quadro grande, quando il Signore diede le chiavi a S. Pietro fatto a olio et il medaglione sotto il volto piano della caminadella fatto a fresco...”*. Alla fine del 1750 risulta costruito l'alloggio del sagrestano *“principiato del dì 26 gennaio del 1737”* probabilmente sotto la direzione Carboni. Dai tempi d'esecuzione si deduce oggi che quest'opera non doveva rappresentare impellenti necessità per il convento. Dal 1752 al 1756 sono da segnalare i lavori per l'eccezionale pavimentazione dell'Aula Sacra, tra i più bei pavimenti di tutto il Bresciano, eseguita da Agostino Maggi rezzatese, aiutato da Gio Maria Palazzi. Il 26 novembre 1756 sempre il Maggi pone in opera il portale sul lato di mattina in pietra di Botticino. L'assistenza muraria delle finiture (*“porre in opera le due statue di marmo et una di legno”*) all'altar maggiore nel 1758 è fornita da una nuova impresa sempre comasca appena giunta in città. Si tratta delle maestranze di Giovanni Donegani il Vecchio, altro capostipite di una famiglia di architetti destinati a divenire protagonisti del rinnovo edilizio nel secolo seguente.

A questo punto si impone una lettura critica della iconografia Carboniana per aver finalmente una soglia storica più precisa della situazione del convento alla metà del Settecento: la chiesa della Carità è conclusa ed il Carboni che ben conosceva la facciata identifica la bella fronte rivolta a mezzodì con estrema verosimiglianza e realismo. A monte, per l'effetto del noto scorcio assonometrico, l'incisore incolla il fianco meridionale di S. Desiderio con i suoi cortili a valle dei quali viene disegnato tutto il corpo settentrionale del Pio Luogo con la lunga loggia rivolta verso il cortile anteriore, diviso dalla strada maestra (via Musei) da una semplice muraglia. Addossato alla chiesa si nota un corpo più basso rivolto verso il cortile a sera della stessa costituito dal parlatorio e relativo portichetto colonnato risalente ai lavori del XVII secolo, probabilmente ancora nel disegno del Lantana. Non sappiamo quanto fosse costruito del lato occidentale essendo in gran parte coperto dalla immagine della *“desiata cupola”* del Duomo Nuovo. Nella parte verso la salita di S. Michele (ora imbocco della Galleria T. Speri) qualche volume già esiste e pare addirittura di poter distinguere il tassello nord della porzione della vecchia casa Gambara poi Klobus. Da tutto ciò si deduce che un chiostro non esistette mai alla Carità e che addirittura il corpo meridionale lungo la via decumana fino a quel tempo non era stato ancora innalzato, permettendo un solo muro di cinta ben altra luminosità e vivibilità al cortile grande della casa, essendo le aree scoperte a nord poco più che cavedi malsani e gradonati.

Per avere notizie del *“progetto del completamento”* del semplice organismo monastico anche sul lato sud dovremo aspettare il 1795, quando finalmente compare l'annotazione risolutiva dell'Annalista: *“12 genaro: veduti e considerati li disegni formati dalli dui capi maestri o sia Architetti Donegani e Merlini per la nuova fabbrica da farsi nel Pio Luogo delle convertite della Carità, ha la presidenza di detto Pio Luogo quelli accordati ed approvati, ordinando che siano eseguiti per una porzione all'anno per comodo della spesa e di quelle Suore”*.

Sul Giovanni Donegani abbiamo già fatto cenno, sul Domenico Merlini, noto operatore edilizio alla fine del Settecento si deve annotare che già la sua impresa

era presente nel convento nel maggio del 1787 *“per lavori diversi: tetto e soffitto della cucina”*. In pratica vista la tipologia delle murature ed i particolari architettonici in sito, sono da attribuire a questa fase, diciamo neoclassica, le opere inerenti sia all'innalzamento del corpo di fabbrica sulla via Musei sia al portichetto del lato ovest evidente imitazione ed accompagnamento di quello fronteggiante costruito due secoli prima. L'iconografia del Catasto Napoleonico rappresenta bene questa situazione all'inizio del secolo XIX con l'aggiunta del particolare planimetrico dell'ingresso carraio delle cucine posto sul lato ovest appena a valle della casa Klobus. Le due belle piantine del 1883 trovate nell'archivio dell'Ing. Archetti (ASB-Fondo Ing. e Arch. b. 23) rappresentano una realtà architettonica e funzionale che può essere considerata una sorta di soglia storica della situazione edilizia del convento al tempo della dominazione austriaca anche se i lavori del progetto Donegani dovettero prolungarsi notevolmente nel secolo diciannovesimo. Il 3 luglio 1838 una domanda del Capomastro Raimondo Usanza qm Andrea (ASB, UT, b. 235) giungeva alla Commissione d'Ornato del Comune di Brescia per ottenere il completamento del muro verso l'incrocio con la Salita di S. Michele (parte ovest rispetto al portone d'accesso), significando con questo che l'ala occidentale a quel tempo non era stata conclusa, almeno dal punto di vista della sua immagine verso l'esterno. Nel disegno sono visibili le classiche *“finestre da chiusura”* con grembiule a trapezio in pietra come ancora è possibile ritrovare nel piano superiore del corridoio esposto a settentrione.

In queste condizioni la casa delle convertite, uscita indenne dalle soppressioni napoleoniche, superò ancora un secolo di vita fino a quando l'8 agosto 1895 venne soppressa con Regio Decreto del Regno d'Italia e le poche monache rimaste vennero sloggiate in altro monastero. Si disperse così un enorme patrimonio d'arredi che le Convertite avevano accumulato in secoli di vita comunitaria. Solo la restituzione di una nuova famiglia religiosa, quella dell'Istituto del Buon Pastore, dopo che alcune nobili benefattrici ebbero riacquistato i locali dal Demanio, favorì una ridestinazione di tipo religioso al principio di questo secolo, con l'abolizione della attività di ospizio e la fondazione di un ordine tutto bresciano di monache di chiusura specializzate nella fabbricazione delle particole per l'intera Diocesi. Ma la quiete del convento durò solo qualche decennio perché durante il secondo conflitto l'ala ovest verso la Galleria venne distrutta da un bombardamento la mattina del 13 luglio 1944, con danni enormi e perdita di vite umane. Nella ricostruzione nei primi anni cinquanta, le Suore del Buon Pastore dovettero arretrare per una fetta costante di circa due metri tutto il fronte occidentale del complesso, con grave danno della volumetria e della tipologia strutturale e distributiva del fabbricato Donegani-Merlini. Con i benefici dei cosiddetti danni di guerra, il Genio Civile permise il compimento dello scempio lasciando chiudere la baltresca lunga del secondo piano (come è visibile dalla assonometria Carboniana) e sovralzando con una struttura cementizia un terzo piano riprendendo maldestramente la tipologia di un corridoio a loggiato ad imitazione di quello soppresso al secondo orizzontamento.

Valentino Volta

Uberto Gambarà, vizi e virtù di un principe della Chiesa

La Chiesa vive nel tempo una vicenda che fa parte integrante della storia e, in quanto tale, registra al suo interno e nella proiezione di sé nella società la stessa esperienza umana, fatta di crescita, di incertezze, di coerenza e di continui tentativi per discernere volta per volta i modi più adatti di tradurre nella vita il vangelo. Ciò che conta di fronte al suo passato non è tanto lo sforzo apologetico di giustificare tutto l'accaduto, bilanciando magari momenti positivi con momenti meno luminosi, ma di mostrare come la fedeltà alla propria missione, quella cioè di far conoscere la Verità – che è motivo della sua stessa esistenza storica –, sia ancora linfa vitale. E' sempre possibile puntare l'indice su periodi storici in cui la coerenza con il suo compito di annuncio appare meno limpido oppure drammatizzare le circostanze in cui un certo personaggio più o meno in vista, quel tal prete, un gruppo di cristiani e persino una determinata chiesa locale, hanno mancato ai loro doveri primari. Che la Chiesa sia composta di uomini, e perciò stesso risenta degli slanci di eroismo e delle miserie di tale condizione, è pacifico; ma questa è anche la sua forza - e insieme la sua debolezza - dal momento che è impegnata in ogni istante a confrontarsi con la realtà del presente. Tuttavia, questo continuo tentativo di adeguamento è anche ciò che la rende apprezzabile e permette di guardare al suo passato senza inutili sensi di colpa, individuando i modi concreti in cui sono stati tradotti e vissuti i valori evangelici in un determinato luogo e tempo.

In questa prospettiva storica, ma con la preoccupazione viva del credente, si comprende bene il giudizio severo e quasi senza appello che Sergio Pagano dà del cardinale Uberto Gambarà, nel recente saggio a lui dedicato e apparso presso l'editore Olschki di Firenze¹, che non sembra concedere alcuna attenuante all'intraprendente ecclesiastico bresciano, più incline alle occupazioni temporali che all'attività pastorale e alla preghiera. Soprattutto perché è quasi una sentenza che proviene direttamente dalla storia e dalle sue fonti, cioè da quelle carte e documenti d'archivio senza i quali la memoria del passato sarebbe limitata come lo sguardo umano di fronte al perdersi della linea infinita dell'orizzonte, che il noto studioso barnabita, ora prefetto del prestigioso Archivio Segreto Vaticano, ha saputo interpretare con acribia e raffinata competenza.

«Dedizione, ambizione, spregiudicatezza, sete di prestigio, velate ma non nascoste da una pretesa statura culturale (cui però il Gambarà non sembra giungesse mai a pieno titolo) e da un vago senso dello stato sacerdotale e episcopale - scrive con distacco il padre Pagano -, rappresentano le tensioni operative della carriera

ecclesiastica di Uberto, vissuto nel momento cruciale del concilio tridentino e della riforma della Chiesa, fra accesi dibattiti teologici e contorte mosse politiche, che non incisero però nell'animo dell'ecclesiastico, ben altrimenti di quanto accadeva a prelati suoi contemporanei, che di quel fervido periodo seppero cogliere i risvolti più pregnanti, comparando da veri protagonisti sulla scena del Cinquecento religioso (...), mentre il Gambara resta nella penombra di un defilato retroscena curiale» (p. 11). Un giudizio tuttavia, sul quale abbiamo indugiato di proposito, che può apparire parziale se accanto alla lontananza dal gruppo dei cardinali cosiddetti «spirituali», sensibili alla riforma, ma incuranti delle sorti dello Stato pontificio, non si sottolinea anche come Uberto al contrario sia stato totalmente assorbito proprio dalla difesa delle prerogative temporali e della sovranità del papa, comportandosi come uno zelante servitore dello Stato della Chiesa e dei suoi diritti territoriali.

Nato a Pralboino nel 1489 dal matrimonio di Giovanni Francesco e Alda Pio di Carpi, Uberto proveniva da una famiglia, i Gambara, di antichissima tradizione aristocratica che aveva costruito le sue fortune a servizio del potente abate di Leno, fino a giungere ai vertici della nobiltà bresciana². La sua vicenda personale e la sua brillante carriera, però, non sarebbero comprensibili se non si tiene conto della solidità patrimoniale raggiunta nel corso del XV secolo dal gruppo gentilizio di provenienza, insieme alla organica alleanza con la dominante, alla sapiente politica matrimoniale che dilatò i vincoli parentali verso altri ceppi nobiliari in ascesa (quali i Martinengo, i Luzzago, i Correggio, i Pallavicino, i Borromeo, ecc.), all'intelligenza e all'astuzia politica di alcuni esponenti della famiglia: elementi tutti che consentirono ai Gambara di proiettarsi all'inizio del Cinquecento verso ambiti di più largo respiro rispetto a quelli strettamente regionali nei quali avevano prevalentemente operato durante il secolo precedente³. Il salto di qualità avvenne proprio con Uberto che seppe guidare la sua famiglia nell'alveo delle potenti dinastie dei pontefici regnanti, al cui servizio riuscì a conseguire riconoscimenti importanti, sia con il matrimonio (da lui patrocinato) del fratello Brunoro con Virginia Pallavicini (vedova di Ranuccio Farnese, figlio di Paolo III), sia con il proprio servizio nella famiglia del cardinale Alessandro Farnese, da cui fu ripagato, una volta che questi salì al soglio pontificio, con il cappello cardinalizio e con una serie di ricche prebende e benefici.

Non abbiamo notizie circa i suoi primi anni di vita, né degli studi giuridico-teologici compiuti probabilmente nella terra natale, ma è certo intraprese la carriera ecclesiastica ancora giovanissimo e a soli tredici anni ottenne il beneficio parrocchiale di S. Lorenzo di Verolanuova; recatosi a Roma, ebbe subito appoggi influenti, entrò a far parte della famiglia del cardinale Farnese (il futuro papa Paolo III) e nel 1516 era già protonotario apostolico. Le sue fortune e la rapida carriera sono da collegare alla dedizione verso i disegni del papa, specialmente del pontefice Medici, a cui era già legata la sua famiglia, e soprattutto Farnese. Nel 1520 Leone X gli affidò il compito delicato del recupero di Ferrara, durante il quale sembra che il diplomatico bresciano si sia comportato con spregiudicato realismo politico e non facendosi scrupolo di ricorrere anche ai mezzi più sbrigativi, pur non riuscendo nell'intento; l'anno successivo veniva inviato a Milano al fine di favorire la

cacciata dei francesi dalla Lombardia, città dove lo ritroviamo nel '23, su mandato di papa Clemente VII, per sbrogliare alcuni nodi legati alla distribuzione beneficiale nel ducato, retto in quel momento da Francesco II Sforza.

Dopo questi e altri incarichi più modesti, ma sempre ben remunerati, si preparavano per il Gambara impegni più importanti a cominciare dalla missione inglese del 1526-27. Il delicato compito affidato al protonotario si poneva in un momento di forte attrito fra Clemente VII e Carlo V, subito dopo la rovinosa battaglia di Pavia, e mirava a perorare la partecipazione di Enrico VIII alla «Santa Lega» contro l'imperatore e alla difesa delle ragioni del papa; il giovane nunzio era nuovamente in Francia e Inghilterra poco tempo dopo come latore di lettere papali a Francesco I ed Enrico VIII, dai quali riuscì ad avere la promessa formale di un loro impegno per la restituzione alla sede apostolica delle città occupate da Venezia. Nel 1528, al rientro da questa missione, si erano ormai create le condizioni per la sua nomina vescovile dopo vari tentativi andati a vuoto; venne quindi eletto vescovo di Tortona, diocesi che il Gambara resse per un ventennio tramite vicari e senza mai risiedervi⁴. La rinuncia alla funzione episcopale, riservatosi una congrua pensione di 200 ducati, avvenne nel 1548 in favore del nipote Cesare che governò la diocesi fino al 1591, e al quale subentrò un altro esponente della famiglia, Maffeo, che mantenne la cattedra di S. Marziale dal 1592 al 1612. Contemporaneamente, l'ecclesiastico bresciano veniva eletto vicedelegato e governatore di Bologna dove si diede ad operare con grande energia tanto da meritarsi, entro breve tempo, le lodi del pontefice e dove ebbe la fortuna di ricevere il papa e l'imperatore per l'incoronazione imperiale di Carlo V, nel febbraio del 1530.

Gli impegni diplomatici, però, non erano terminati. Troviamo infatti Uberto di nuovo alla corte imperiale in più occasioni; nel frattempo, lasciata la reggenza di Bologna, era rientrato a Roma dove agiva a tempo pieno come diplomatico al servizio diretto del pontefice. Con la nomina di Alessandro Farnese sulla cattedra di Pietro si fecero sempre più insistenti le voci del conferimento al Gambara della porpora cardinalizia⁵, nonostante che su di lui circolassero pesanti giudizi di indegnità a motivo dei suoi maneggi sotterranei e di una certa disinvoltura nel trattare gli affari dello Stato pontificio, come se fossero una cosa privata della famiglia del papa (e specialmente dei Farnese). La nomina cardinalizia giunse puntuale nel 1539 e quasi fino al termine dei suoi giorni Uberto poté esercitare la sua influenza nella curia papale, accrescendo il pingue patrimonio suo e quello dei parenti. Gli sporadici incarichi che il pontefice gli affidò, tuttavia, non riuscirono – secondo il parere di p. Pagano – «ad innalzarne la figura, che resta di secondo piano sia nella vita curiale romana, in quella culturale, e nel panorama politico della prima metà del Cinquecento» (pp. 62-63). Nel 1545 venne chiamato anche a far parte del «Consiglio segreto», l'organo ristretto che papa Paolo III usava consultare per le gravi decisioni da assumere.

Circondato dagli onori che gli venivano dall'altissima carica, divenuto patrono della nobiltà bresciana, ma ormai provato nella salute, il Gambara venne inviato nel 1542 come legato pontificio nel ducato di Parma e Piacenza, dove operò con grande zelo affinché a Pier Luigi Farnese, figlio del papa, fosse conferito quel duca-

to, come difatti avvenne tre anni dopo. L'assassinio di quest'ultimo, però, avvenuto nel 1547 a Piacenza su mandato dei Gonzaga, segnò l'eclisse del prestigio di Uberto agli occhi del papa, al quale – dopo il luttuoso evento, secondo una fonte non controllabile – sembra che il Gambara dicesse, ricordando le Regole d'un Principe da lui scritte per il giovane Farnese: «Insegnai bene al papa e a Pierluigi come dovessero tenersi lo stato, ma non per questo insegnai già ch'è facessero il principe senza guardie»⁶. Continuò comunque a sostenere per conto del pontefice, anche davanti alla corte di Carlo V, la candidatura di un Farnese alla successione nel ducato, forse sperando di avere altri vantaggi a proprio favore in una città (quella di Piacenza) nella quale aveva già avuto modo di farsi apprezzare come legato papale.

La morte lo colse nella sua casa romana di Borgonuovo il 14 febbraio del 1549 dove, come un autentico signore rinascimentale e buon mecenate, aveva vissuto i suoi ultimi anni fra gli agi mondani e il lusso che convenivano al suo grado. La notizia veniva data pochi giorni dopo ai padri conciliari dal segretario del concilio Angelo Massarelli nel modo seguente: «scribitur ex Urbe de obitu reverendissimi D. cardinalis, quo obiit die [14] presentis mensis februarii in Urbe. Hic cardinalis vocabatur Ubertus de Gambara, ex civitate Brixienti, presbyter tituli S. Chrisogoni, creatus cardinalis a Paulo III» (p. 87).

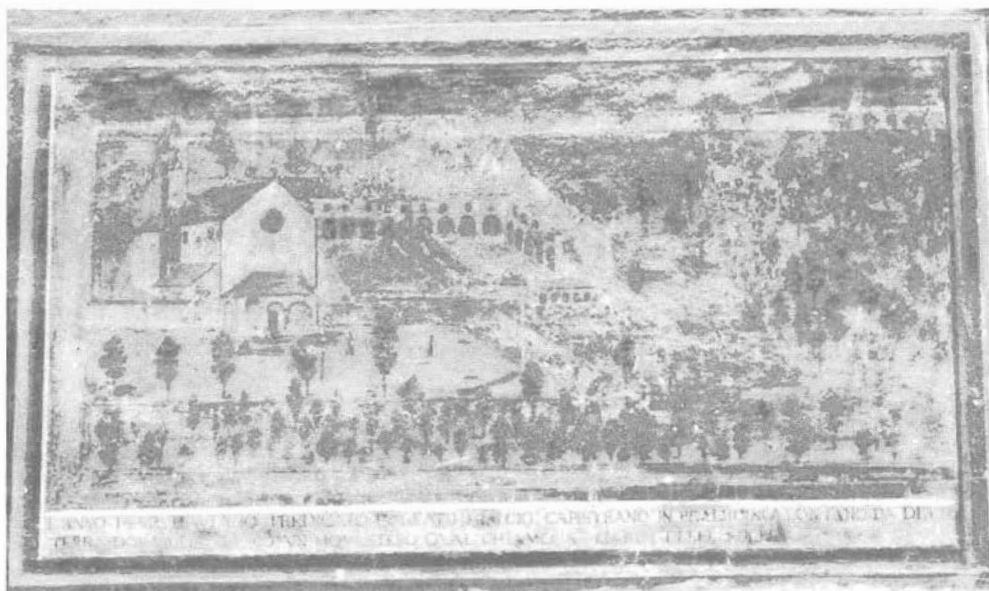
Questo in estrema sintesi il profilo biografico che emerge dal saggio di Sergio Pagano, un lavoro che tuttavia non può essere considerato una biografia del porporato di casa Gambara in senso stretto, ma che è piuttosto il tentativo di delineare la parabola della carriera ecclesiastica, dell'attività diplomatica e di curia svolta da Uberto a Roma e per conto della sede apostolica. La novità e l'interesse dello studio sono, infatti, nella complessa ricostruzione di quella fitta rete di funzioni, incarichi, rapporti e intrighi a livello locale ed internazionale, fuori e dentro la curia, che emerge dall'attività del protonotario prima, del presule e cardinale poi nella prima metà del Cinquecento, sempre comunque posta al servizio delle ragioni del papato. E la conferma ci viene dall'Appendice (pp. 91-102) che raccoglie tre inediti testi diplomatici: due discorsi, il primo dei quali diretto al pontefice Paolo III sulla conservazione di casa Farnese (1545), l'altro rivolto all'imperatore Carlo V per ottenere la restituzione della città di Piacenza alla sede apostolica (1547), e una lettera allo stesso sovrano sul medesimo argomento (1548). L'indice dei manoscritti dice altresì il rigore e l'ampiezza di una ricerca, frutto di lunghe e pazienti indagini d'archivio, che ha consentito all'Autore di correggere molti dati inesatti, di emendare errori diffusi, di fornire nuove notizie, di precisare gli spostamenti del cardinale e di mettere in luce documenti poco noti o inediti in maniera esemplare.

La prospettiva «locale», tuttavia, con cui abbiamo letto il volume ci suggerisce alcune annotazioni utili sia per un più completo profilo biografico del porporato bresciano, sia in merito alla documentazione che permette ancora qualche approfondimento. Innanzitutto, di fronte alla «vita» di un personaggio come il Gambara ci saremmo aspettati qualche precisazione in più circa la famiglia e il luogo di origine, come pure sul patrimonio, mentre su questi aspetti il volume è estremamente sintetico, per non dire carente. La ragione è forse già implicita nel



A sinistra: Alessandro Bonvicino detto il Moretto: Ritratto del cardinale Uberto Gambara, London, National Gallery.

In alto: Stemma di Uberto Gambara, vescovo di Tortona, con la raffigurazione di un astice rosso, Palazzo comunale di Bologna.



Il convento di S. Maria degli Angeli di Pralboino, Brescia, Convento di S. Giuseppe: affresco del secondo chiostro (inizio sec. XVIII). Nel riquadro si può leggere bene la scritta: «L'anno 1452, havendo predicato reverendo beato fra Giovanni Capistrano in Pralboino, lontano da detta terra doi miglia edificò un monastero qual chiamò Santa Maria dell' Angeli».

titolo del saggio, dove l'accento è posto in modo chiaro sulle funzioni cardinalizia ed episcopale del Gambara. In realtà, la formidabile ascesa di Uberto sarebbe incomprensibile senza il suo retroterra familiare, a cui egli si mantenne fortemente legato per tutta la vita. A questo proposito, come nota opportunamente il p. Pagano (p. 41 n. 141), va precisato che la consultazione di quella parte dell'archivio Gambara ancora esistente presso l'Archivio di Stato di Brescia, ma purtroppo solo parzialmente visibile perché ancora in fase di riordinamento, potrebbe fornire qualche notizia in più circa il periodo giovanile di Uberto, come nel caso del primo testamento del padre Giovanni Francesco, scritto di proprio pugno nel giugno 1495⁷, o sulla distribuzione patrimoniale che giustifica talvolta il conferimento al protonotario di benefici ecclesiastici che di fatto erano già controllati o tenuti a vario titolo dalla sua famiglia.

In verità, le aspettative legittime che si possono nutrire dalle carte Gambara devono essere un poco ridimensionate, sia a motivo della frammentarietà e delle lacune con cui si è tramandato quell'archivio, sia per la tipologia stessa della documentazione rimasta, che concerne prevalentemente transazioni economiche, inventari patrimoniali e di diritti, atti relativi al controllo dei possedimenti o legittimanti le prerogative di giurisdizione. Una precisazione questa che va tenuta in conto anche in relazione alla figura dell'altro potente e forse più discusso cardinale dei conti Gambara, Giovanni Francesco, attivo nella seconda metà del secolo. Tuttavia, anche la sommaria verifica delle filze rimaste e consultabili, dei registri settecenteschi e degli Annali di famiglia consente qualche non trascurabile precisazione. Innanzitutto, riguardo alla composizione familiare conosciamo il nome di fratelli e sorelle di Uberto, nominati nel 1511 nel testamento del padre Giovanni Francesco, insieme alla madre Alda ancora vivente e beneficiaria di una parte di immobili, dove accanto ai più noti Brunorio e alla poetessa Veronica (che però non viene ricordata nell'atto, in quanto già munita di dote a seguito del matrimonio)⁸, compaiono anche i nomi di Ippolito, Camillo, Isotta e Violante; i figli maschi sono indicati quali eredi universali, anche per via trasversale qualora venisse meno la discendenza maschile diretta, mentre alle due figlie viene riservata la dote di 4000 ducati⁹.

Uberto (oppure Obertus de Gambara) nacque a Pralboino, o forse nella casa paterna di Brescia («sita in contrata platee Noverini Civitacula Veteris»¹⁰), nel 1489 come risulta da un documento del 4 giugno 1502 che lo definisce «tunc in tercio-decimo sue etatis anno»: è quindi da respingere l'affermazione dell'Odorici che pone la data di nascita del Gambara «verso il 1487», mentre il Guerrini indica persino il giorno e il mese, cioè 23 gennaio¹¹. A proposito del patrimonio familiare, poi, sappiamo dal testamento dello zio paterno Marsiglio (1498) che tra i possedimenti del padre di Uberto confluirono anche i beni posti a Milzano, pari a circa 83 ettari, comprensivi di terreni e boschi¹²; ed è appunto a questa stessa località che è da riferire il beneficio di S. Biagio de Mulzano (e non Quinzano¹³, come si legge invece a p. 13) concesso al protonotario da Leone X nel 1517. Ci saremmo aspettati, inoltre, un elenco più dettagliato dei benefici elargiti al Gambara, specialmente a partire da quelli ottenuti nella sua regione natale. Così, accanto al beneficio par-

rocchiale di Verolanuova, avuto a soli 13 anni, a quello di Milzano, appena ricordato, e a quelli della chiesa di S. Martino di Orzinuovi (1521), della pieve di Montichiari (1528), della commendata di S. Maria de Palazolis (o delle Grazie) del 1534 e di altri sparsi in varie parti d'Italia e dell'Europa, ricaviamo qualche particolare ulteriore ancora dagli Annali di famiglia, benché i registi riportati non siano sempre controllabili a motivo delle lacune nella documentazione archivistica superstita a cui essi fanno riferimento e, in taluni casi, per una certa approssimazione delle notizie che vengono riportate.

In primo luogo, veniamo a sapere che la concessione della chiesa parrocchiale di S. Lorenzo di Verolanuova (detta Verola Alghise), unitamente alla cappella di S. Giacomo, fu piuttosto controversa a motivo delle rivendicazioni sulle stesse avanzate da Mattia Ugoni, che ne aveva avuto il temporaneo possesso («ecclesiam et capellam predictas absque canonico titulo per certum tempus detinuit») e contestava la legittimità della nomina del Gambara ancora troppo giovane rispetto alle norme canoniche. Figura di rilievo della Chiesa bresciana, il canonico Mattia de Ugonibus, che in un documento del 2 novembre 1500¹⁴ figura come protonotario apostolico, divenne poi vescovo titolare di Famagosta e fu certamente il più attivo tra i vicari diocesani, durante la vacanza del presule Paolo Zane, e alla sua solerzia si devono, tra l'altro, i primi provvedimenti riformatori a Brescia. Ebbene, il 9 gennaio 1502, data in cui Uberto viene già indicato quale clericus brixienensis¹⁵, Alessandro VI inviava un suo delegato per ascoltare le ragioni dei due contendenti e il 7 maggio successivo conferiva il beneficio della chiesa di Verolanuova al Gambara¹⁶; non sembra però che le pretese dell'Ugoni venissero meno, come si evince dai ricorsi e dalle procure promosse dal conte Uberto contro di lui nel 1505 e 1506¹⁷. Per altro verso, i buoni rapporti della nobile famiglia bresciana con Roma sono confermati anche dal breve del 26 febbraio 1502, con il quale: «Il Sommo Pontefice Alessandro 6 vive vocis orando concede licenza alli Conti Gambara di potersi far assolvere da casi riservati da qualunque sacerdote approvato, havere altare portatile, ricevere sacramenti in tempo d'interdetto, et ecclesiastica sepoltura, di mangiar laticinii e carne ne tempi proibiti, di permutar voti, con le clausole inserite nella licenza»¹⁸.

Nel 1511 Gaston de Foix, luogotenente generale dell'esercito francese di Luigi XII, al cui servizio militava Giovanni Francesco Gambara, concedeva al chierico Uberto il beneficio di S. Antonio e l'arcidiaconato di Crema¹⁹, mentre su petizione dei Gambara Leone X nel novembre 1514 erigeva «quattro perpetue capellanie per quattro capellani nella chiesa di S. Maria di Gambara, quali unitamente con il Rettore essercitino la cura d'anime, et intervenghino alle ore canoniche da eleggersi dal Rettore pro tempore»²⁰. E' questo il periodo in cui Uberto doveva essersi ormai recato stabilmente a Roma, mentre in un documento dell'anno seguente (1515) il nome del protonotario apostolico²¹ ricorreva nel testo di una petizione rivolta al papa dal sovrano d'Aragona perché affidasse al Gambara la reggenza della diocesi di Brescia, con funzione di vicario episcopale, durante l'assenza dell'anziano vescovo Zane²². Altri nuovi benefici riguardarono, inoltre, la parrocchia di S. Andrea di Pralboino, quella di S. Maria di Oriano, le chiese di S. Anna della Breda

e di S. Pietro di Azzano Mella, la parrocchiale di Pontevico, la chiesa urbana di S. Maria di Palazzolo (o delle Grazie), officiata dagli umiliati, e quelle di S. Giovanni, di S. Siro e di S. Giacomo al Mella, mentre un breve di Clemente VII al vescovo di Brescia chiedeva al presule di provvedere annualmente «il Conte Uberto di benefici ecclesiastici per la somma di ducati 500 di entrata»²³. Inoltre, nel marzo 1534 Clemente VII, su richiesta del vescovo Uberto, erigeva la chiesa di Verolanuova in collegiata, anche se qui ci preme notare solamente come nella bolla di Pio IV del 1561, il pontefice, dopo aver confermato la chiesa di S. Lorenzo in collegiata, le norme che ne regolavano la vita canonica ed aver menzionato gli interventi dei suoi predecessori in proposito, ricordava la richiesta e il diretto interessamento del dinamico cardinale Gambara²⁴.

E' interessante notare ancora, e lo abbiamo appena visto per i benefici ecclesiastici, come nonostante la residenza romana e le lunghe missioni in Italia e all'estero, i legami tra Uberto e la sua terra natale rimasero sempre molto stretti. Egli non solo viene nominato nei testamenti del padre (1511) e del fratello Ippolito, morto nel 1517²⁵, ma è presente anche in una serie di atti compiuti dai suoi familiari e di transazioni che riguardavano la gestione dei suoi beni bresciani: nel 1515 concedeva a Giulio Averoldi la facoltà di scavare «un vaso per li prati delli conti Gambara sul tener di Cazzavico», nel 1519 vendeva la tenuta di Castelletto di Leno e permutava alcuni terreni siti a Verolanuova - operazione che gli consentì, l'anno seguente, di far costruire un argine lungo il corso del torrente Strone a salvaguardia delle sue tenute -; nel 1520 seguono altre permutate con i suoi fratelli e lo zio Niccolò, la vendita della seriola Gambarina a Girolamo Maggi, mentre altri atti sono registrati negli anni successivi al 1527 e ancora nel 1535, 1538 e 1548; nel 1544, invece, tramite il fratello Brunoro, il cardinale faceva acquistare al prezzo di 9300 lire una casa in Brescia: l'edificio con orto e giardino era posto accanto alla dimora paterna, situata nella contrada della «piazza del Novarino», ed era di proprietà del vescovo Mattia Ugoni²⁶.

Infine, nel testamento, dettato a Roma il 10 febbraio 1549²⁷, il Gambara disponeva che alla sua morte, avvenuta pochi giorni dopo, «il suo corpo fosse trasportato nella chiesa delle Grazie di Brescia in un mausoleo marmoreo secondo il disegno da farsi nel termine di 18 mesi, et in caso di trasgressione lasciava alla Camara fiscale ducati 2000. In tutti i suoi beni lasciò erede il Conte Brunoro suo fratello, e dopo la sua morte li suoi figli legittimi, e naturali»²⁸. Così infatti avvenne. Secondo il dispositivo testamentario il 21 marzo 1549 venne stipulato un contratto con uno scalpellino romano, di nome Giovanni Marchesi, per la realizzazione del mausoleo del cardinale. Esso doveva essere «di pietra de Bressa bianca, di quella sorte che si ricava nel luogo chiamato Botesino... con due figure di rilievo, uno Moisè et l'altro Santo Giovanni Batista, et due angeli di basso rilievo, tutte di marmo» (p. 87). Ma di quel sepolcro - accanto al quale volle essere deposto in armi, dentro una cassa coperta di broccato a croci rosse, anche il fratello Brunoro²⁹, - oggi non rimane più nulla, giacché è andato distrutto durante i lavori di restauro della chiesa delle Grazie avvenuti a metà degli anni '20 del Seicento. Un nuovo sepolcro marmoreo, voluto dal conte Giambattista Gambara, ha accolto le spoglie

del cardinale, come si può ancora vedere nella medesima chiesa, vicino alla colonna che separa la cappella di S. Martino dall'abside nella navata di destra.

Si impone a questo punto ancora un'ultima considerazione conclusiva. Non è facile discernere di fronte a personaggi che hanno occupato la storia in modo così rilevante. Nel caso del Gambara, poi, pesano ancora gli aspri giudizi dei contemporanei, i quali sono in buona parte avvalorati anche dallo studio rigoroso di Sergio Pagano. E' necessario, tuttavia, evitare il rischio di giudicare la storia con i parametri con cui siamo abituati ad interpretare il presente, e cercare di ricostruire il passato rispettandone sempre, per quanto possibile, la realtà storica e tentando di individuare fatti, circostanze e contesti che sono ancora leggibili attraverso le fonti rimaste, ma senza forzature. Nel nostro caso, può essere utile per esempio distinguere tra la funzione sacerdotale o episcopale, sempre santa e rispettabile, e la persona che la incarna provvisoriamente e che in ultima analisi può essere giudicata solo da Dio. Inoltre, va tenuto presente che accanto a molti santi uomini di Chiesa del primo Rinascimento, si registra una situazione assai diversa in molta parte della Chiesa gerarchica e delle istituzioni religiose. Se così non fosse stato non avrebbero avuto motivo di verificarsi i molti propositi di rinnovamento, i movimenti dell'osservanza e le varie iniziative di riforma che dal basso provocarono in maniera più o meno traumatica il progressivo e inarrestabile risanamento interiore della Chiesa, l'esplosione dirompente della «riforma» luterana a cui fece seguito, sia pure con un certo ritardo, la grande e ordinata azione riformatrice cattolica.

Molti vescovi e cardinali non erano diversi nelle aspirazioni e nei comportamenti dal modo di agire di Uberto Gambara, come pure papi del calibro di Alessandro VI, Giulio II, Clemente VII o Paolo III interpretarono la sovranità spirituale e temporale del successore di Pietro alla stessa maniera dei signori laici e dei principi loro contemporanei. Il giudizio sul cardinale Gambara pertanto non può essere ad personam senza investire buona parte delle istituzioni ecclesiastiche e della società del tempo, magari con vette altissime nel campo delle arti e delle scienze, con forme di mecenatismo illuminato di cui ancora oggi fruiamo i più significativi risultati, ma con una palese opacità nel trasmettere integralmente il messaggio evangelico. La «grandezza» di Uberto non fu tanto nell'essere stato un uomo di Chiesa, ma nell'aver saputo portare la sua famiglia al prestigio delle grandi corti europee dal modesto fasto dell'aristocrazia provinciale nel quale era stata la sua famiglia durante il XV secolo, questa volta sì grazie ai grandi mezzi e alla formidabile carriera ecclesiastica.

Certamente, egli non fu un modello di pastore ed ebbe sempre ritrosia a vestirne gli abiti sacri, motivo per il quale affidò a vicari la cura delle anime e l'ufficiatura liturgica, come pure ritardò il più a lungo possibile il giorno della sua consecrazione episcopale. Fu invece un abile politico, un intrigante uomo di corte, un fine diplomatico che conoscendo le debolezze dell'animo umano seppe trarne a tempo debito sempre utili vantaggi per sé e per i suoi congiunti. Per questo, il migliore ritratto che noi possiamo farci della sua personalità, e quello forse con cui egli avrebbe voluto farsi ricordare nel tempo, ma di certo quello con il quale si fece ammirare dai suoi contemporanei, è quello dipinto dal Moretto – ora conservato alla

National Gallery di Londra —, che lo vede ritratto con la veste di porpora, avvolto nel vaio morbido e lucente, le mani giunte in atteggiamento di supplica e lo sguardo severo, non rivolto verso il cielo, ma verso il basso, nella direzione di quelle occupazioni mondane che in vita lo avevano sempre interessato.

Di nostro possiamo aggiungere solamente che ogni volta che un membro della Chiesa o un gruppo di cristiani si allontana dalla propria missione, si lascia sedurre dal mondo e ne imita le mode, la Chiesa intera ne subisce il contraccolpo, perdendo un po' del proprio slancio e del proprio dinamismo missionario. Senza dubbio la Chiesa universale ha in sé la parola di vita che governa e supera la storia, ed è questa la ragione per la quale nulla può impedirle di continuare la propria strada, ma è pure vero che ogni ferita lascia una cicatrice e quando una parte sanguina tutto il corpo ne risente e soffre. E a questo proposito, pur nel rispetto della realtà storica e cercando di comprenderne globalmente la verità senza alterarne gli elementi, non possiamo che convenire con il severo giudizio del p. Pagano che abbiamo riferito in apertura di questa breve scheda bio-bibliografica.

Gabriele Archetti

¹ Con queste brevi note si intende dar conto del recente e bel volume di SERGIO PAGANO, *Il cardinale Uberto Gambara vescovo di Tortona (1439-1549)*, Olschki, Firenze 1995, pp. 116, 2 tavv. f.t., a cui ci sembra utile dedicare qualche riga in più rispetto a quelle normalmente riservate nello spazio delle segnalazioni bibliografiche della Rivista, sia per presentare la figura di un ecclesiastico importante ma non molto noto, sia per precisare alcuni dati della sua biografia che non emergono dal saggio in esame.

² Per una rassegna completa della bibliografia concernente la vita del cardinale Uberto Gambara si vedano i rilievi di S. PAGANO, *Il cardinale Uberto*, pp. 9-10 n. 1, 13 e sgg.; si tenga, tuttavia, presente che la biografia a cui si è fatto riferimento solitamente è quella di FEDERICO ODORICI, *Il cardinale Uberto Gambara da Brescia: 1437-1549*, Brescia 1856, il quale aveva potuto attingere direttamente alle carte private della famiglia, anche se i documenti da lui riferiti sono talvolta lacunosi e lasciano seri dubbi sulla sua esatta comprensione degli stessi; al lavoro dell'Odorici è in gran parte debitrice, insieme alle imprecisioni, la recente voce *Gambara Uberto* di A. FAPPANI nell'*Enciclopedia Bresciana*, V, Brescia 1982, pp. 87-88; più curate, invece, sono le pagine di A. CISTELLINI, *Figure della riforma pretridentina*, Brescia 1948, pp. 63-67 e soprattutto la voce corrispondente compilata da A. PROSPERI per il *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, XIX, Paris 1981, coll. 968-970.

³ Sulle vicende e l'ascesa dei Gambara nel XV secolo si tengano presenti le osservazioni recenti, sia pure di impostazione prosopografica, di G. ARCHETTI, *Una famiglia in ascesa: i Gambara nel Quattrocento*, «Civiltà Bresciana», V/4 (1996), pp. 51-75; ma anche i rilievi più generali contenuti nei saggi di D. PARZANI, *Il territorio di Brescia intorno alla metà del Quattrocento*, «Studi bresciani», IV/12 (1983), pp. 51-75 *passim*; J.M. FERRARO, *Proprietà terriera e potere nello Stato veneto: la nobiltà bresciana del '400 e del '500*, in *Dentro lo «Stato Italico». Venezia e la Terraferma tra Quattrocento e Seicento*, a cura di G. Cracco e M. Knabton, Trento 1984, pp. 159-182 *passim*; A. MENNITI IPPOLITO, *La dedizione di Brescia a Milano (1421) e a Venezia (1427): città suddite e distretto nello Stato regionale*, in *Stato, società e giustizia nella Repubblica veneta (sec. XV-XVIII)*, a cura di G. Cozzi, II, Roma 1985, pp. 17-58 *passim*; E. SANDAL, *Casa Gambarasca, i libri, la tipografia*, in *Veronica Gambara e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale*, a cura di C. Bozzetti, P. Gibellini, E. Sandal, Firenze 1989, pp. 59-75 *passim*; S. ZAMPERETTI, *I piccoli principi. Signorie locali, feudi e comunità soggette nello Stato regionale veneto dall'espansione territoriale ai primi decenni del '600*, Venezia 1991, pp. 157-173 *passim*.

⁴ Sembra che Uberto si recasse una sola volta nella vita nella sua diocesi, nel marzo 1538, durante un breve soggiorno di papa Paolo III di passaggio verso Nizza, in onore del quale «fece un bellissimo preparazione di buoni vini et altre cose, massime di capponi et ottimi formaggi» [cfr. G. FERRARO, *I vini d'Italia giudicati da papa Paolo III e dal*

suo bottigliere Sante Lancerio, «Rivista europea» del 1876, testo ripreso da V. LEGÈ, *Papa Paolo III di passaggio per Tortona*, «Julia Dertona», 28 (1910), p. 38].

⁵ Solo a titolo esemplificativo riportiamo il parere del cardinale di Ferrara Ippolito d'Este che, il 10 dicembre 1539, quasi alla vigilia del concistorio in cui sarebbe stata conferita la porpora al Gambara, scriveva al cardinale di Mantova Ercole Gonzaga: «Ieri a caccia con Madama [Costanza Farnese], ov'era il predetto Pier Luigi [Farnese], per molti ragionamenti ne nacque uno sopra quel che si diceva di cardinali futuri a queste tempora; compresi dal suo parlar che Nostro Signore [papa Paolo III] è inclinato molto a sfodrarne una fornata tosto, et quelli secondo lui sono in predicamento sono il protonotario Gambaro (...). Questo nostro Gambaro è stato tanto al fuoco che ha tanto retrogradato che al fin fin, se Dio non ci aiuta, di negro lo vedrem rosso» (cfr. L. TACHELLA, *La riforma tridentina nella diocesi di Tortona*, Genova 1966, p. 28).

⁶ Cfr. F. ODORICI, *Gambara di Brescia*, in P. Litta, *Famiglie celebri italiane*, III, Milano 1858, tav. IV; F. ODORICI, *Pier Luigi Farnese e la congiura piacentina del 1547. Cenni storici*, Milano-Venezia-Roma 1864, pp. 23 e segg.; anche E.H. DE NAVENNE, *Rome, le Palais Farnèse et les Farnese*, Paris 1914, p. 488.

⁷ «1945. 16 giugno. Testamento del Conte Giovanni Francesco Gambara, scritto di proprio pugno» (Archivio di Stato di Brescia, Archivio Storico Civico, Annali Gambara, tomo I, *Annali cronologici et istorici dell'Archivio di sua eccellenza il nostro illustrissimo signor conte Carlo Antonio Gambara estratti da tutte carte, libri e processi, per me frate Clemente Zillioli de Predicatori, maestro di Teologia, l'anno MDCCXXI* [d'ora in poi = Annali Gambara], p. 94); Fondo Gambara [= FG], filza 11, perg. del 9 novembre 1511, testamento di Giovanni Francesco Gambara, nel quale si annullano le disposizioni testamentarie del 1495.

⁸ Annali Gambara, p. 117: «1506. Il Conte Giovanni Francesco Gambara costituì per dote alla contessa Veronica sua figlia, moglie del Conte Giberto di Correggio, ducati 4000, compresi li mobili, et il marito gli assegna in contradote ducati 2000». E il regesto prosegue: «Quivi vi sono molte cose notabili di questa dama, e specialmente copia di una lettera scrittagli da Carlo quinto imperatore l'anno 1521, 7 marzo»; cfr. anche FG, filza 6, *ad annum*.

⁹ Annali Gambara, pp. 135-136: «1511, 9 novembre. Testamento del Conte Giovanni Francesco Gambara, quondam Brunorio, in cui tra li altri legati lasciò, che fosse fatta una Ancona all'Altar di Santa Maria degli Angeli con spese di ducati 100. Item lasciò che fosse pagato un legato di L. 50 plt. ogni anno alli padri di Santa Maria sudetta. Item lasciò ad Isota et Violante sue figlie ducati 4000 di dote. Item annulla il testamento fatto l'anno 1495, 16 giugno c. 94, e qualunque altro testamento. Item lascia eredi Brunorio, Ipolito, Camillo et Uberto suoi figli sostituendo l'un all'altro in mancanza di figliuoli maschi»; FG, filza 11, doc. citato sopra alla n. 7.

¹⁰ Nella casa sappiamo dell'esistenza di vari locali, tra i quali di una *sala magna* che fungeva da ambiente di rappresentanza e luogo in cui venivano compiuti gli atti giuridici riguardanti la famiglia (FG, filza 7, perg. del 5 gennaio 1506).

¹¹ FG, filza 7, Brescia, 4 giugno 1502; F. ODORICI, *Il cardinale Uberto Gambara*, p. 9; P. GUERRINI, *Il santuario di S. Maria delle Grazie. Cenni di storia e d'arte*, Brescia 1923², p. 82.

¹² Annali Gambara, pp. 97-98: «3a parte. Al Conte Giovanni Francesco più 238, tavole 67 a Milzano in più pezze, compresi più 23, tavole 75 di bosco; un fondo in castello; un altro fondo in castello acquistato da Tonino Fachetti; l'era grande con li fenili, stalle et altre case, colombarie due; la quarta parte de dazii, molini, acque di Leno e della Seriola de Molini, spettante a detta eredità; da diversi livellarii, caponi n. 21, cera libre 14:8, lire di planete 8:10:6 (...).

¹³ Un beneficio a Quinzano tuttavia era richiesto dal Gambara nel 1527 alle autorità venete (cfr. Annali Gambara, p. 161).

¹⁴ Archivio Vescovile di Brescia, Fondo Parrocchie, cart. 541: Verolanuova, in cui il canonico Mattia Ugoni concede per sei anni l'uso della capella di S. Giacomo costituita nella chiesa parrocchiale di S. Lorenzo di Verolanuova, con l'obbligo per il possessore di nominare un presbitero all'ufficiatura liturgica della cappella e la sottoscrizione di una «convention», o patto agrario in lingua volgare, per l'uso e il mantenimento dei terreni legati al beneficio. Sulla figura, invece, di Mattia de Ugonibus, canonico della Chiesa bresciana e vescovo di Famagosta, rimandiamo almeno ai brevi rilievi e riferimenti contenuti in A. FAPPANI, F. TROVATI, *I vescovi di Brescia*, Brescia 1982, pp. 144-145.

¹⁵ FG, filza 7, breve apostolico del 9 gennaio 1502, nel quale tuttavia insieme ai diritti parrocchiali della chiesa di S. Lorenzo di Verolanuova, si indicano anche quelli relativi alla «perpetua capellania ad altare sancti Antonii, situm in eadem ecclesia», mentre nella documentazione successiva tale cappella risulta in verità dedicata a S. Giacomo (e non a S. Antonio).

¹⁶ Annali Gambara, p. 103: «Breve per la Prepositura di Verola. 1502, 9 gennaio. Alessandro sesto Sommo Pontefice delega l'Abbate di S. Tomaso de Borgondi archidiacono motoniense per la controversia vertente tra il Conte Uberto Gambara, e Mattia Ugoni canonico, ambedue pretendevano ragione nella Prepositura di Verola, e nella Capellania dell'altare di S. Antonio, posta nella Chiesa di detta Prepositura»; «Bolla per la Prepositura. 1502, 7 maggio. Il detto Sommo Pontefice per sua bolla conferisce la prepositura di S. Lorenzo di Verola e la capellania detta di S. Giacomo (nel breve antecedente vien detta di S. Antonio), qual prepositura era di ius patronato del Clero, e Laici, conferisse dissi al Conte Uberto, vacante per l'assenza di Mattia Ugoni che indebitamente la tratteneva. Perciò delega il Preposito di Santa Maria Maddalena [di Gambara in Brescia], il vescovo Darense et il canonico Giovanni Battista

Capironi per conoscere questa causa et dargli tale possesso»; «Sentenza per la Prepositura. 1502, 7 giugno. Sentenza delli sudetti delegati qual decide, che la sudetta prepositura e capellania si debba conferire al Conte Uberto Gambara con lo spoglio di Mattia Ugoni»; FG, filza 7, i docc. corrispondenti *ad annum*.

¹⁷ Annali Gambara, p. 108: «Inibizione per la Prepositura. 1505, 22 gennaio»; p. 113: «Procura. 1506, 5 gennaio»; i documenti corrispondenti sono in FG, filza 7, *ad annum*.

¹⁸ Annali Gambara, p. 104: «Breve pontificio»; cfr. anche FG, filza 23, *ad annum*.

¹⁹ Annali Gambara, pp. 137 e 135; FG, filza 17, *ad annum*.

²⁰ Annali Gambara, p. 140; FG, filza 7, *ad annum*.

²¹ In verità, il titolo di protonotario apostolico sembra sia stato assegnato al Gambara molto prima, come risulta dalla procura del 5 gennaio 1506 fatta «in sala magna domorum magnifici et clarissimi comitis domini Iohannis Francisci de Gambara» di Brescia, nella quale il «reverendus dominus Ubertus de Gambara prothonotarius apostolicus, clericus brixienensis», nominava suo procuratore Pietro Francesco Maggi nella vertenza contro Mattia Ugoni, vescovo di Famagosta, per la giurisdizione della parrocchia di Verolanuova (FG, filza 7).

²² Annali Gambara, p. 141: «Supplica. 1515, 2 maggio»; FG, filza 23, *ad annum*.

²³ A questo proposito si vedano: FG, filze 7-23 *passim*; Annali Gambara, pp. 139, 160-165; Archivio Vescovile di Brescia, Fondo Parrocchie, alle chiese e località corrispondenti, come pure i fascicoli parrocchiali conservati nell'Archivio della Cancelleria di Brescia; utili riferimenti archivistici alla documentazione vaticana (da verificare di volta in volta), sono pure presenti nello schedario Garampi, come nel caso del vol. 5 relativo ai *Benefici*, ff. 121-129, ecc. (dove si rinvia ad esempio: Archivio Segreto Vaticano, Registri Vaticani, 1437, ff. 223^r-261^v *passim*, anni 1523-1525; Registri Vaticani 1542, 1552, 1565, 1640, 1656, 1657, ecc.) e dello stesso si veda: G. GARAMPI, *Saggi di osservazioni sul valore delle antiche monete pontifice con appendice di documenti*, s.l.d. [ma, Roma 1766], pp. 252-253 in cui si fa riferimento alle tappe della carriera ecclesiastica del cardinale Uberto Gambara.

²⁴ FG, filza 7, *ad annum*.

²⁵ FG, filza 11, 1511 (testamento del padre Gianfrancesco), 1517 (testamento del fratello Ippolito), 1525 (inventari patrimoniali di Ippolito e Brunorio); altre carte della famiglia in cui compare il suo nome.

²⁶ Annali Gambara, pp. 135-136, 139-140, 143, 146-148, 151, 158, 160-161, 163-165, 187, 194, 203, 219, 220, 290; FG, filze 6, 7, 8, 11, 17, 23 *passim*.

²⁷ FG, filza 1; copia autentica del documento è presente anche nell'Archivio di Stato di Roma, *Notai, segretari e cancellieri della R.C.A.*, vol. 1445, ff. 37^r-38^v.

²⁸ Annali Gambara, p. 221.

²⁹ FG, filza 11, testamento di Brunorio (10 ottobre 1557) in cui il Gambara dispone «quod eius cadaver sepeliatur in ecclesia Sancte Marie delle Gratie in civitate Brixie, et penes locum in quo repositus fuit cadaver quondam illustrissimi et reverendissimi domini Uberti cardinalis de Gambara, olim eius fratris, et ibidem reponant insignia et arma (...) domini testatoris cum capsula cooperta brocata et crucibus rubeis; interiora vero cadaveris ipsius sepeliantur in ecclesia domine Sante Marie Pratalboini»; anche Annali Gambara, p. 228.

S. Maria della Rosa, Calvisano: la chiesa e gli affreschi

La chiesa di S. Maria della Rosa fu costruita nel 1496 su una precedente xenodochia dedicata a S. Pietro Martire. Rimane qualcosa di quella antica struttura? E' possibile determinare dove era situata? Le risposte non sono semplici e certo gioverebbe analizzare i materiali di costruzione o le fondamenta dell'edificio attuale. Qualcosa però ci dicono gli affreschi che "tappezzano" i muri della chiesa: alcuni sono infatti datati. Tra questi ve ne sono che vanno dal 1490 al 1500, quindi precedenti o contemporanei rispetto all'attuale costruzione. E' possibile supporre che, essendo essi collocati per lo più nei pressi dell'altare maggiore (stupenda struttura lignea riconducibile al 1600), lì vi fosse quell'antico edificio medioevale, con l'abside canonicamente orientato a est (diversamente dall'attuale, orientato a sud).

A supportare ulteriormente questa tesi si può indicare come la figura di S. Pietro Martire (primo Martire Domenicano, in vari documenti indicato come protettore della terra e della comunità di Calvisano, figura alla quale era peraltro dedicata l'antica chiesetta) ricorra in cinque affreschi tutti situati nei pressi del primo altare di sinistra, vicino all'altar maggiore. Ma è tempo di passare dalle ipotesi alla descrizione della struttura e di alcune opere. La chiesa si presenta con un'ampia aula unica strutturata in sei campate da una serie di archi trasversi. Vi sono nove altari e due cappelle laterali all'entrata (che sicuramente erano pure esse dotate di altare). Di questi, quello dedicato alla Madonna del Rosario ha una struttura ampliata rispetto alla pianta della navata, frutto di una edificazione settecentesca. Lateralmente all'altar maggiore vi sono due altre cappelle; in paese ancora ricordano due cantorie (o balconate lignee), oggi scomparse ad eccezione di poche parti salvate grazie all'intervento di un privato cittadino. Come l'abside queste due cappelle presentano una volta a vela, costolonata. La struttura complessiva è a capanna. Sulla facciata si aprono, oltre al portale, un rosone (la cui vetrata, riccamente istoriata, fu venduta ad inizio secolo) e due finestrelle rettangolari, ampliamento effettuato nella prima metà del 1800 rispetto alle originali finestrelle ogivali. L'imposta degli archi probabilmente è stata alzata nel tempo, forse per dare più luce ed aria all'ambiente. Avanzo tale teoria osservando le "cordonature di arcata" ancora visibili sui pilastri dei primi tre altari di entrambi i lati della navata, a partire dall'ingresso, sul muro di facciata della chiesa, sui pilastri dell'altare di S. Pietro Martire (ultimo di destra) e nella cappella al lato sinistro dell'altar maggiore. Alcune sono parzialmente affrescate a motivi geometrico-floreali; al di sopra di esse si nota la presenza di affreschi, tutti settecenteschi. Quest'ultimo dato fa supporre

che la variante architettonica di cui sopra sia stata effettuata nella seconda metà del 1600. Posso avanzare una seconda ipotesi, forse ancora più plausibile della precedente, per spiegare l'esistenza di queste "cordonature": potrebbe essere stato alzato l'arco di volta delle cappelle piuttosto che l'imposta del tetto. Ciò spiegherebbe perché nei primi due altari sia di destra che di sinistra e in quello di S. Pietro Martire (che attualmente sono privi della "mensa" o la presentano in semplice forma di "ara" in muratura) si rilevi la presenza, difficile da spiegare altrimenti, di due grandi affreschi "a lunetta" sovrapposti: il più basso, cinquecentesco, situato nella parte medio alta del muro di facciata dell'altare, il secondo, più in alto, settecentesco. Tre degli altri altari, di impronta settecentesca, hanno sovrastrutture marmoree che coprono quasi interamente il muro di fondo della cappella. Al fianco di due di queste "alzate", e tale cosa si ripete anche nel tardo seicentesco altare a struttura lignea del Crocifisso, si rilevano tracce residue di precedenti affreschi, alcuni ancora coperti da un sottile strato di intonaco o da un semplice tocco di pittura muraria. Evidenzio come in taluni casi sia usata pure qui la forma a "lunetta". Tale rilievo parrebbe avvallare la seconda ipotesi di cui sopra. E' interessante notare ulteriormente come tutte queste "tracce" d'affresco laterali ai marmi e alle "alzate" degli altari, siano situate nella parte mediana del muro di fondo degli stessi. Se l'imposta del tetto non è stata modificata, ed è quindi da considerare originalmente così alta, l'intera chiesa può essere pensata come uno degli ultimi esempi architettonici della cultura religiosa padana (ricorrente nelle province orientali della Lombardia). Tali chiese sono caratterizzate da una aula unica, di notevole lunghezza e ampiezza, chiusa sul fondo da tre absidi con volta a vela costolonata. Il gioco architettonico, con le cappelle degli altari che seguono il passo ed il ritmo delle campate, nonché il tetto alto e a vista, fanno inoltre pensare ai domenicani "riformati", rigorosamente legati alle regole religiose così come alla semplicità delle strutture degli edifici. La chiesa, per contro, è riccamente affrescata, con opere collocate su tutte le parti murarie, fino al tetto. (E' qui da ricordare come non si decorasse per rendere esteticamente più bello un luogo di culto ma piuttosto per insegnare, quindi con motivazioni e fini teologici). Questi affreschi, riportati alla luce negli anni '60, per lo più non sono ancora stati fatti oggetto di studi specifici né di descrizioni, anche parziali. Il tetto è a vista. Presenta tavole in cotto che all'origine si presume fossero, almeno in parte, decorate.

Gli affreschi appartengono ad epoche e "mani" diverse e sono collocabili tra la fine del 1400 e l'inizio del 1700. Questi ultimi sono separati dagli altri essendo posizionati nella cintura più alta della chiesa, sopra la struttura degli altari e subito sotto il tetto. Presentano uno stile pittorico chiaramente diverso, colori pastello, chiari e quasi rosati, largo uso di bianchi, cieli azzurrati. Alcune opere sono totalmente seppiate, con un grande "gioco" chiaroscurale. Si notano un ciclo dedicato alla descrizione di avvenimenti della vita di S. Domenico, la presentazione di altri personaggi domenicani, l'insistenza sul tema della dedizione mariana della chiesa fatta attraverso la presentazione di angeli che, singolarmente o in gruppo, lanciano rose. Molti affreschi, soprattutto quelli collocati nella fascia medio bassa della chiesa, presentano la scritta f.f. (fecit fieri), il nome del committente e talvol-

ta anche il ritratto dello stesso situato nella parte inferiore in atteggiamento di meditazione e preghiera. Alcuni di questi sono datati. In alcuni punti della chiesa esistono almeno due strati sovrapposti di affreschi; gli inferiori si notano solo per pochi frammenti difficilmente databili. (Mi è stato riferito, e qui lo riporto senza approfondimenti e considerazioni ulteriori, di come in fase di restauro siano state sacrificate tracce di affreschi tardo settecenteschi per meglio evidenziare quelli attualmente visibili, più antichi). Questa operazione di sovrapposizione fu certamente dovuta al desiderio di nascondere, epurandolo, quanto vi era precedentemente ad eventi pestilenziali che a più riprese sconvolsero il territorio di Calvisano (da ricordare che in seguito agli eventi del 1500 furono "purgati", bruciandoli - tutti? - i documenti del convento). In altri casi ciò fu determinato dalla necessità di ridisegnare almeno in parte una parete danneggiata dall'umidità (il territorio di Calvisano è ricchissimo d'acqua, anche negli strati più superficiali del terreno). A tale proposito si può notare come, in certi punti l'affresco inferiore venga ripreso, con pochi aggiustamenti d'epoca, in strati più alti della stessa parete.

Gli affreschi sono per lo più a carattere figurativo presentando alcune caratteristiche iconografiche tipiche dei personaggi rappresentati. Sono molto usati i colori della terra, soprattutto negli abiti. I fondali sono generalmente a toni scuri verso l'alto, tendenti al rosso nella parte centrale e al verde verso il basso. Nei pochi paesaggi presenti si prediligono i colori chiari e si riconoscono ambienti tipicamente lombardi. Si notano "mani artistiche" diverse: in alcuni affreschi la cura dei particolari e delle caratteristiche coloristiche rivela il bravo maestro, in altri punti è più evidente l'impronta popolare dell'artista. Ulteriormente: sono ancora visibili, in toto o solo parzialmente, stemmi e rappresentazioni araldiche che sarebbe interessante studiare e decodificare. La ricchezza, in opere, della chiesa è... inaudita! E va considerato che il patrimonio artistico è stato depauperato nel tempo (venduto o depredato), a partire dal 1768, anno in cui i domenicani, che l'avevano eretta, furono cacciati per ordine della Repubblica di Venezia cui Calvisano era politicamente assoggettato.

Osservazioni relative agli affreschi datati e su alcuni di quelli ripetuti

La chiesa è tutta una impaginazione, fitta fitta, di affreschi, desiderio di operare una predicazione iconica ma anche di ringraziare "per grazia ricevuta". A questo proposito è da indicare come per ben trentacinque volte negli affreschi, comprese le due sinopie, ricorra la figura della Madonna. In diciassette di queste opere è presentata chiaramente, senza personaggi di contorno, in trono e col Bambino in braccio (in alcuni punti della chiesa le sovrapposizioni di affreschi complicano un poco l'analisi). Il Bambino è presentato due volte con un uccellino in mano (tre volte se la lettura di un affresco molto sbiadito trovasse conferma). Questa caratteristica iconografica raccontando un episodio tratto dai Vangeli apocrifi, peraltro molto presente nella cultura popolare, rivela l'importanza di una predicazione volta alla gente e quindi non rigidamente teologica. Tre volte la Madonna è presentata in

atteggiamento di adorazione del figlio, con presenza di angeli a significare la divinità della Sua maternità; due volte è presentata nell'atteggiamento, molto terreno e materno al contempo, dell'allattamento del Figlio. Due altre volte, infine, la Madonna è presentata da sola, in atteggiamento di meditazione e preghiera. Quasi tutte queste opere sono databili entro il 1500; nella parte della chiesa con gli affreschi più recenti la Madonna è raffigurata una sola volta, con S. Domenico.

Il più antico affresco datato è, appunto, una Madonna con bambino, in trono. Risale al 1490 ed è oggi presente solo poco più che in forma di sinopia. Riporta, nella parte superiore una scritta latina, in parte ancora leggibile che si può dire essere: "preparata da... moglie... maestro Davide, 1490". Dell'opera si riconosce ancora la colorazione rossa del manto e qualche tratto coloristico del trono. E' situata nei pressi dell'attuale piccola sacrestia (struttura posteriore, inserita "forzosamente" nell'ambiente, forse nel 1700 per "servire" l'altare del Rosario, comunque rimaneggiata nel 1800, è oggi in grave stato di deperimento), a fianco dell'attuale entrata laterale della chiesa, lato est.

Il secondo affresco su cui merita porre attenzione è la grande lunetta dell'altare di S. Pietro Martire. Presenta la seguente iscrizione: "hoc (op. f.f.?) (jdam?) (m... g... tri = magistri?) Pasini de tercio (olim?) gramatice professoris anno domini 1494 (forse 1491)". Raffigura una Madonna in trono che regge il Bambino appisolato. Alla sua destra S. Ferreri e alla sinistra S. Michele arcangelo, con armatura in ferro, che ha vinto il Diavolo, lo trafigge e lo calpesta. Risultano dominanti i colori chiari del vestito del domenicano e dell'armatura ma lo sfondo dell'opera è diviso in fasce coloristiche: verde il terreno, rossastra la parte mediana (muro con cornice al quale è appoggiato il trono), bianco appena azzurrato del cielo che termina nel blu notte della parte superiore. Sulla colonna di destra di questo altare uno stupendo S. Pietro Martire datato 1504 (la datazione potrebbe però essere attribuita alla Madonnina in trono affrescata nella parte più bassa della colonna; in questo caso l'affresco di S. Pietro potrebbe essere, come presumo, di fine 1400). Regge la bandiera dei cruciferati (gruppo di difensori della fede, da lui fondato). Sopra la sua testa (trafitta) due angeli reggono tre corone sovrapposte, a significare le virtù teologali (fede, speranza, carità) che fondano, animano e caratterizzano l'agire morale del Cristiano rendendolo capace di partecipare alla natura divina. (Nonostante i colori siano sbiaditi, paiono colorate in oro, giallo sepiato, rosso, dall'alto). A suggerire ulteriormente la Sua vittoria sulla eresia, ottenuta con il Martirio, è raffigurato al di sopra di un gruppo di eretici sdraiati. Molto interessante il realismo dei visi, scavati e spauriti: perdenti rispetto al santo che si erge altissimo rispetto a loro. E questo resterebbe vero anche se si dovesse stabilire che i personaggi sdraiati siano da ritenere appartenenti ad altro affresco, cosa peraltro possibile data una interruzione nella linearità muraria della parete. Questi due ultimi affreschi, con le figure di S. Michele, S. Ferreri, S. Pietro, rappresentano la lotta contro l'eresia che in quel tempo si "sentiva" anche a Calvisano, proveniente dal nord e dal bergamasco. S. Vincenzo Ferreri ricorre ben otto volte all'interno della chiesa, a testimoniare la diffusa devozione popolare per questo santo destinato, ulteriormente, ad incutere il Sacro Timor di Dio (come riportato in tutte le scritte dei libri che tiene aper-



Santa Maria della Rosa: facciata.



Cappella a sinistra dell'altar maggiore, opere a tema Mariano, *fecit fieri* datati primi anni del 1500.

ti, ben leggibili e con poche varianti rispetto alla famosa frase dell'Apocalisse di S. Giovanni - 14,7 -: "Timete Deum et date illi honorem quia venit hora iudicii eius", e anche dal "Dio Giudice" che sempre indica, rappresentato spesso inserito in una "mandorla" a significare la Sua condizione di ultraterreno).

Nella cappella di sinistra, rispetto all'altar maggiore, due altre opere datate: una Madonnina in trono con Bambino "f.f. Bartolomeus 1505". Il Bimbo, brutto nel tratto somatico, porta al collo una collanina con grani rossastri molto evidenti. Poiché tale caratteristica iconografica si ritrova anche in altri affreschi similari, ritengo si tratti della corona del Rosario. L'altra opera è un S. Antonio Abate, protettore e patrono degli animali della campagna. Regge un libro e un campanellino in una mano mentre nell'altra ha il tipico bastone da "pastore di anime". Il lavoro è datato 1516 e presenta un piccolo maialino ai piedi del Santo. Esattamente sull'altro lato della chiesa, idealmente in posizione frontale rispetto a questo affresco, viene ripreso il personaggio di S. Antonio Abate con poche varianti iconografiche: un bastone Pastorale invece del bastone da pastore, il campanellino ai piedi piuttosto che tenuto in mano, una barba più incolta a dare maggiore risalto alla vita da anacoreta. L'opera è pure da collocare nei primi anni del 1500; sottoposta a questa, oggi solo parzialmente leggibile, un altro S. Antonio dello stesso periodo. Nella cappella di destra, a lato dell'Altare Maggiore, Santa Caterina d'Alessandria ritratta con manto rosso e tunica verde. Presenta un Libro e la palma del martirio. Lateralmente si nota una grossa ruota chiodata, come consueto nella sua iconografia. Le è sottoposta la seguente iscrizione: "soror (hba?) de Feynis f.f. h(anc) cape-la (m) (a)d honorem Dei et S. Mari(ae) et S. Bernardi et S. Kterina (N?...) et omnium sanctorum Dei 1508". Interessante notare come la committente (Fiini è il cognome di una famiglia di Calvisano), ritratta in atteggiamento di preghiera ai piedi di S. Caterina, risulti una donna vestita da domenicana, a testimoniare la presenza di una comunità femminile domenicana sul territorio di Calvisano. Ancora più in basso un personaggio maschile; si tratta probabilmente di S. Bernardo, come indicato dalla scritta più sopra descritta, anche se le vesti non sono da monaco. Presenta le caratteristiche coloristiche dell'affresco precedente, con prevalenza dei toni di verde della tunica e del mantello; ha in mano la disciplina (frustino penitenziale).

S. Caterina d'Alessandria è spesso ritratta insieme a S. Caterina da Siena per l'analogia dei due nomi. Anche nella chiesa di S. Maria della Rosa si trova un affresco che le ritrae vicine, posto proprio di fianco a quelli appena analizzati: S. Caterina da Siena, coronata di spine, regge nella mano destra il cuore ed il giglio (simboli dei domenicani riformati e della purezza) e nella mano sinistra ha il crocifisso, che osserva con espressione di grande meditazione. Le è vicina l'altra S. Caterina vestita da una tunica appena aranciata e da un manto rosso, aperto sul petto a mostrare le mani: nella destra ha un Testo, nella sinistra si scorge a fatica l'impronta dello stelo di un fiore, probabilmente un giglio. Dietro le Sante sono posizionati due pannelli verdi, che ne esaltano la figura. Con molta probabilità tutte queste ultime opere sono dello stesso periodo. S. Caterina d'Alessandria era grandemente venerata a Calvisano; lo dimostrano l'esistenza di una statua e di una bella



Cappella di destra rispetto all'altar maggiore, opere datate degli ultimi anni del 1400 e dei primi del 1500. Da sinistra sono visibili S. Pietro Martire "hoc op. f.f. Antonius filius Venturini de Brognolis 1497 die 11 jany"; un Crocifisso di stampo Bramantesco (...Urbanus 1531).



Cristo Risorto, levatosi dalla tomba vuota, opera dell'ultimo decennio del 1400. Coloristicamente è di scuola lombarda.



Natività, opera dal "sapore" di Paolo Veronese posizionata sulla colonna sinistra dell'altar maggiore.



Flagellazione di Cristo.

tela del Romanino ("Lo sposalizio di S. Caterina") presenti nella Parrocchiale. Nella colonna di destra dell'altar maggiore ricorrono altre tre date: una Madonna del 1501, un S. Pietro Martire del 1497 e un Crocifisso del 1531. Su queste mi soffermerò successivamente, analizzando l'intero ciclo rappresentato sulle due colonne "a spalla" dell'altare. L'ultima opera datata della chiesa è del 1501, collocata sopra il primo altare di destra, entrando, seconda campata, nella grande lunetta. E' una Crocifissione. Ai lati di Cristo: la Madonna (a sinistra) e S. Giovanni. Ai piedi di Cristo è riportata la scritta "1501, die VIII mensi IULI". La Madonna presenta una cappa nera con fermaglio dorato e interno color verde e una tunica rosso sinope. S. Giovanni ha un manto rosso con tunica verde. L'interesse è però colto, più che dalle persone, dallo sfondo che rappresenta una verde campagna, le mura e gli edifici principali di una piccola città davanti alla quale scorre un rivo d'acqua con barche (queste ultime in stile veneto). Mi piace riconoscere in quella struttura e in quel paesaggio una riproduzione del paese di Calvisano al di là del grande fossato "Saugo" che divideva la chiesa di S. Maria della Rosa (idealmente rappresentata dalla Sacralità dei personaggi in primo piano) dalle mura del paese.

Il "ciclo" dell'altare maggiore

Voglio soffermarmi sulle colonne-pilastro, a spalla dell'altare maggiore, riportanti opere attribuibili a "mani" differenti, databili tutte entro la metà del 1500. A mio avviso rappresentano un vero ciclo iconico destinato alla predicazione sacra-visiva di alcuni dei fondamentali aspetti evangelici. Inizio dalla parte bassa della colonna di sinistra: c'è una Madonnina molto espressiva, in atteggiamento di preghiera. I colori carichi e "terrosi" ricordano forse un influsso della scuola pittorica toscana.

Sopra ad essa un affresco con forte accento miniaturista e prevalenza di colori chiari, tenui, su fondo azzurro: Cristo risorto, levatosi dalla tomba vuota, di marmo rosa. Evidenti le ferite sanguinanti, molto realistiche. E' sorretto da due angeli e ha alle sue spalle una croce di legno chiaro. Molteplici aspetti della "Passione" sono raccontati con inserti nel dipinto, a carattere quasi "fumettistico". Da sinistra: la colonna alla quale Cristo fu legato con sopra il gallo, l'acqua di Pilato del "lavarsi le mani", il bacio di Giuda, Cristo con gli occhi coperti da una benda per non vedere i nostri peccati, l'orecchio mozzato, due fruste dei soldati che pendono dai chiodi del legno della Croce, la lancia della ferita al costato, la spugna dell'aceto, la scala usata per "schiodare" il Cristo. Sulla Croce si legge ancora, ma ormai a fatica, la scritta INRI e nel bordo a cornice superiore sono presenti le prime due cifre (14...) della data di realizzazione del lavoro che con ogni probabilità è quindi ascrivibile all'ultimo decennio del secolo XV. Più in alto una stupenda natività dalle tonalità più scure, che ha il "sapore" di Paolo Veronese. Il muro e la copertura della capanna sono parzialmente crollati; sullo sfondo due pastori, in primo piano la Sacra Famiglia. Ai piedi dell'affresco è raffigurato il committente in preghiera. Sulla capanna un angelo regge una scritta (quasi scomparsa

tranne pochi caratteri: "...anunt..."). Si nota la ricerca del particolare, evidente nei ciuffi d'erba e nella trabeazione del tetto della capanna. A concludere la colonna di destra: l'Annunciazione. E' rappresentato un angelo inserito in un colonnato, con un mantello arricchito da ricami; porta un giglio in mano porgendolo alla persona a cui, nell'intenzione dell'artista, si rivolge. Di grande risalto i colori dell'opera che pare quasi conclusa con una stesura a tempera. L'angelo è volto all'affresco corrispondente, nella colonna di destra: la Madonna che ascolta e riflette. L'opera ha le stesse caratteristiche dell'altra. Prevengono i toni gialli e i colori azzurro del manto e rosso della tunica. Sovrapposta, una scritta: "Hoc op. f.f. Baptista de Marus 1501 mensis anni...". I due lavori si completano e sono da considerarsi un unicum. Subito sotto un'altra Madonna, stavolta in trono e col Bambino. E' oggi presente solo come sinopia ma la si ricorda, anni fa, e mi si dice essere stata bellissima. Il trono è caratterizzato da un poggiatesta probabilmente vellutato. Inferiormente a questa opera, il S. Pietro Martire datato 1497, con la palma del martirio in mano. Presenta la scritta: "hoc op. f.f. Antonius filius Venturini de Brognolis 1497 die 11 Janj". (Brognoli è il cognome di una famiglia di Calvisano). Caratterizzato dal vestito domenicano e dai segni del suo martirio: coltello che rompe il cranio (e spada nel cuore), l'affresco è delimitato dalla raffigurazione di due colonne; sul retro cinque bande di colori, dall'alto: blu notte, bianco, oro con fregi, rosso-marrone, verde del terreno. E' inserito in questo ciclo di affreschi per rappresentare la forza vincente della Fede sul peccato e sulla eresia.

Ancora sotto un bellissimo Crocifisso. Cristo non è inchiodato ma appoggiato alla Croce, gronda sangue, porta la corona di spine. La croce presenta le tipiche venature del legno. Appoggiati ad essa la lancia della ferita al costato e l'asta con la spugna dell'aceto. Dai chiodi della croce pendono due frustini. (Tutte queste caratteristiche ricordano l'affresco posizionato sull'altro lato; rispetto a quello il tratto è migliore, i toni coloristici più scuri, il viso più curato). Il volto è sofferto e i lineamenti molto delicati. La posizione delle mani è pure sofferta, appoggiati i due polsi, incrociati sul ventre. Il fondo è blu notte. Inferiormente presenta la scritta: "Urbanus 1531" ma non si può determinare con sicurezza se attribuibile a questo affresco o a quello ancora inferiore, alla base della colonna, oggi scomparso totalmente. Un Crocifisso uguale a questo si può trovare in S. Maria delle Grazie a Milano nella cupola del Bramante, sulla sinistra alla base del "Cappellone", opera del 1505 circa. E' evidente anche qui, in un piccolo paese di campagna, la conoscenza dell'arte e il tentativo di "riprendere" i temi più riusciti della pittura del periodo. Una imitazione dello stesso tema dianzi descritto è presente in questa chiesa, nella fascia medio alta degli affreschi, vicino all'altare del Crocifisso. L'opera è meno ricca della precedente sia coloristicamente che nei "contenuti" e il tratto del disegno, rappresentante quasi esclusivamente il busto del Cristo, è un poco più grossolano. Il viso è però molto curato ed espressivo. Avvicinandosi all'affresco è ancora possibile riconoscere, sulla "crosta muraria" che si sta staccando, le tracce di alcune lettere un tempo sicuramente formanti una intera frase (parzialmente coperta all'occhio e alla lettura da un rilievo della struttura della colonna): "...err...n/ ...redime / ...in...".

In Santa Maria della Rosa esiste un ulteriore affresco nel quale è possibile leggere le stesse caratteristiche delle opere ora menzionate: situato nella parete di fondo dell'altare di S. Pietro Martire, lato sinistro, a fianco della mensa, è oggi visibile solo parzialmente. Una intelligente opera di restauro ne ha messo in evidenza il busto, le mani, parte delle aste sicuramente appoggiate al legno della croce senza andare però a ricercare il viso, probabilmente ancora presente ma coperto da un successivo S. Gerolamo penitente, affresco sempre cinquecentesco e di pregevole mano, che sarebbe stato grave deturpare. Visto che, nella chiesa, è possibile osservare come in talune circostanze l'affresco inferiore sia stato ripreso in zone più alte della stessa parete qualora rovinato dalla umidità o ritenuto da coprire per dare spazio ad altra opera, relativamente agli ultimi due affreschi analizzati si può avanzare la seguente ipotesi: il Crocifisso visibile solo parzialmente è da datare a cavallo dei secoli XV e XVI; per esigenze di culto si pensò di valorizzare la figura di S. Gerolamo il cui dipinto andò a sostituirlo sulla parete ma non nella memoria dei fedeli che ritennero significativo riprenderne i tratti del disegno più in alto, sulla colonna di destra dello stesso altare.

Altri affreschi di rilevante interesse

A questo punto voglio brevemente concludere con tre opere che, per la ricchezza contenutistica e il pregevole tratto del lavoro, meritano maggiore spazio, senza nulla togliere, per questo, alle numerose altre presenti nella chiesa di S. Maria della Rosa. La prima è rappresentata ad angolo, sui due muri che chiudono l'altare del Crocifisso, nella parte bassa, verso destra. E' la presentazione al tempio. Il vecchio Simeone regge il Bambino, sullo sfondo un personaggio, probabilmente un chierico con la tonsura dei capelli, si gira a guardare noi, gente che osserva il dipinto. Sul muro a fronte, che fa angolo con questa scena, una Madonna giovane e la "Tata" (supponendo quindi che la Madonna abbia avuto una balia), in atteggiamento reverente, offrono un cestino contenente due tortorelle. Tranne che per il manto scuro della donna in primo piano, sulla cui aureola è riportata la scritta "Ave Maria", prevalgono le tonalità chiare negli abiti mentre lo sfondo è scuro verso l'alto, rossastro al centro, chiaro in basso. Belli i visi, espressivi gli occhi; le mani di tutti i personaggi ed i piedi del Bimbo sono ben profilati. E' opera di un bravo artista. All'accademia delle belle arti di Venezia c'è la presentazione al tempio, opera di Tiziano, che presenta una balia col medesimo atteggiamento di questa. Anche qui è possibile verificare come i temi più significativi-innovativi della pittura del periodo fossero ripresi e utilizzati in centri urbani e religiosi come il nostro. Questa opera è databile nella seconda metà del 1500, come pure lo è una stupenda "adorazione dei magi" situata frontalmente, di buona "mano".

Il secondo affresco di rilievo su cui mi soffermo è collocato nel primo altare di sinistra, partendo dall'ingresso della chiesa, in testa allo stesso. E', molto evidentemente, la glorificazione della Santissima Trinità e colpisce subito l'occhio di chi osserva per la presenza di una grossa "mandorla" rosso-sinope contornata, sia

a destra che a sinistra, da tre livelli di angeli. Nella mandorla è rappresentato un "grande" Dio-padre che regge la croce e il Figlio crocifisso. Tra il legno della croce ed il viso di Dio è raffigurata la colomba dello Spirito Santo. La tunica di Dio, bianca con accenni di verde, è bordata di pizzo verso il fondo e fa risaltare grandemente il nero del mantello, impreziosito da fregi d'oro. Lo sfondo della mandorla è dorato, a rappresentare l'atmosfera paradisiaca dell' "altro mondo". Dai personaggi si diramano raggi di luce mentre sotto i piedi di Dio sono appena accennati, con tratti rosso-sinope, molti volti di putti. Il colore della mandorla è interrotto da fascioni-festoni più rossi. Il coro degli angeli suona vari strumenti: nella parte più alta sono evidenti triangolo, flauto-oboe e ribeca mentre nella parte medio bassa vari oboi. Nella parte mediana vengono sorretti vari cartigli con scritte bianche su fondo bianco, ora poco visibili tranne una sulla parte destra: "...Trinitas". L'atteggiamento degli angeli è di preghiera; molti indicano la divinità, prevale una sensazione di pace evidente anche in alcune posture degli angeli. Su un fondo blu notte tendente al nero risaltano i colori delle tuniche nelle quali prevalgono tinte terrose e tinte pastello, molto evidenti nella colorazione delle ali; sono molto usati i toni rossi verso la parte centrale e quelli bianchi verso il basso. I volti ed i particolari di tutti i personaggi sono curatissimi. Cristo in croce ha una espressione sofferta; è un Cristo morto. L'espressione di Dio è pure sofferta ma esprime una sensazione di superiorità rispetto alle "bassezze" dell'uomo; gli occhi ben marcati scrutano, interrogandolo, chi osserva il dipinto. Le aureole di Dio, di Cristo e dello Spirito Santo sono ad altorilievo. E' opera di un bravo artista, capace di fare "sentire" i sentimenti nonché di trasmetterli e descriverli. Il terzo affresco che evidenzio è collocato nella cappella di destra, subito laterale rispetto all'ingresso. E' una opera a parete intera, di dimensioni notevoli, e a mio avviso trova continuità pure nei muri laterali della cappella che mostrano una ideale prosecuzione nella linea montuosa del paesaggio, pur evidenziando tonalità coloristiche più scure e alcuni tratti del disegno, soprattutto nel muro d'ingresso, che potrebbero essere di altra epoca. E' opera collocabile nella prima metà dell'esistenza del convento. Rappresenta la flagellazione di Cristo, legato ad una colonna, da parte di due soldati uno dei quali armato. Dalla colonna, nella parte destra dell'affresco, parte un artiglio oggi poco visibile, con riportata una scritta che pare iniziare con le parole "Patientia vestra...". Nella parte alta dell'affresco Dio Padre osserva la scena. Si evidenzia la scritta: "hic est filius meus dilectus in quo Mihi bene complacui" in un cartiglio che, partendo dalle nuvole sottoposte, si srotola verso destra. (La scritta è incompleta e molto usurata da varie tamponature murarie). Tra questi due momenti dell'opera (il terrestre e il celeste) sono posizionate due nuvolette con angeli che presentano, a chi osserva, gli elementi del Martirio: i chiodi, la corona di spine (il terzo, di destra, è oggi poco, e solo parzialmente, evidente). Il paesaggio presenta colori chiari con tonalità azzurrate. La linea montuosa è tratteggiata su tutti i tre muri della cappella ed è molto brunata, quasi scura rispetto all'ambientazione della flagellazione. I particolari dei personaggi non sono curatissimi, come invece lo è il paesaggio.

Il lavoro trova continuità nel muro di destra, dove l'umidità ha molto rovinato l'affresco, forse di epoca precedente, lasciando comunque trasparire una "intensa" deposizione di Cristo sorretto dalla Madre, mentre la Maddalena gli bacia la mano e San Giovanni osserva la scena un poco defilato sul fondo. Un "fascione" con elementi decorativi completa il lavoro nella sua parte superiore. Così pure ci sono elementi di continuità nel muro di sinistra dove un S. Gerolamo, in abiti da eremita, inserito in un paesaggio montuoso a tinte ancora più scure e marroni, osserva la Passione di Cristo meditando e colpendosi il petto con un sasso, in atto penitenziale. Ai suoi piedi un leone. Sovrapposto a S. Gerolamo, posizionato in alto, un fascione bianco e nero con due unicorni (simbolo di purezza) cavalcati da angeli, peraltro simile a quello posizionatogli frontalmente. Sotto a S. Gerolamo è evidente un affresco, probabilmente di inizio cinquecentesco, rappresentante una Madonnina, in buona parte nascosto proprio dall'affresco ora descritto. Le tre parti sono probabilmente di "mani differenti ma, nella continuità delle tematiche, oltre e ancor più che nella linea dei monti, si nota una evidente volontà di inserire le varie parti in un contesto che potesse presentare una continuità discorsiva. Mi piace ulteriormente indicare, riprendendo in questo un discorso già parzialmente iniziato più sopra, come il tema di S. Gerolamo penitente sia presente, con le stesse caratteristiche iconografiche, in un altro affresco collocato lateralmente all'altare di S. Pietro Martire, verso sinistra. L'iconografia rappresentante la figura e l'opera di questo Santo è sufficientemente ricca a Calvisano da indicarci una venerazione "particolare" nei suoi riguardi. E' infatti da ricordare che il Santo sia effigiato tra i Padri della Chiesa, in abiti cardinalizi, nella "sala affreschi" già sacrestia del convento domenicano nonché in una bella tela di Alessandro Bonvicino detto il Moretto situata sopra l'altare di S. Bartolomeo nella chiesa parrocchiale che lo rappresenta in sembianze da eremita in atto di leggere le Scritture (con S. Zeno, S. Bartolomeo, la Madonna in gloria col Bambino).

Conclusione

E' innegabile che, osservando le pareti della chiesa di Santa Maria della Rosa così riccamente affrescate, si risale alla fede della gente semplice, committente delle stesse opere. C'è stato un vero amore, una passione, quasi una ansia di potere esprimersi commissionando "arte" ai vari, numerosi artisti appositamente chiamati e passati per Calvisano. Sicuramente in tutto questo fervore molto hanno "giocato" i Domenicani, capaci di appassionare e di fare sentire la gente protagonista e artefice del proprio destino nonché di utilizzare questo stesso "fermento artistico" per insegnare. Mi piace allora concludere con un commento di altri Domenicani, frati di oggi, invitati a visitare il convento: "questa è una grande pinacoteca; una quantità di opere siffatta e con alcuni lavori di così indiscutibile pregio, la si ritrova solo in grandi città d'arte, sicuramente mai in altri piccoli centri, come è Calvisano". Quale migliore invito a valorizzare un tale patrimonio artistico ai più ancora sconosciuto?

Rilievo metrico degli affreschi descritti, secondo l'ordine di presentazione

(misure espresse in centimetri)

	Altezza	Larghezza
1. Sacra famiglia di scuola toscana, cappella di sinistra osservando l'Altar Maggiore; il Bimbo ha un uccellino tra le mani:	175	145
2. Madonna che allatta, colonna di destra Altare del Crocifisso sovrapposta a S. Ferreri (opera qui segnata al N° 7):	184	91
3. Madonna in trono, oper. adel 1490 presente solo come sinopia, parete a lato dell'attuale sacrestia:	164	114
4. Lunetta altare di S. Pietro Martire: Madonna in trono con S. Ferreri e S. Michele arcangelo:	235	368
5. S. Pietro Martire (che cammina su un gruppo di eretici?) colonna di destra, altare di S. Pietro Martire, compresi i visi degli stessi:	262	90
6. S. Vincenzo Ferreri con committente, colonna di sinistra altare di S. Pietro Martire:	157	91
7. S. Vincenzo Ferreri (di notevole evidenza la "mandorla" col Cristo, che indica), colonna di destra altare del Crocifisso:	158	91
8. Madonna "f.f. Bartolomeus", parete laterale destra della cappella situata a sinistra dell'Altar Maggiore:	99	71
9. S. Antonio Abate del 1516, parete di sinistra, su colonna esterna, cappella a sinistra dell'Altar Maggiore:	160	72
10. S. Antonio Abate, parete di destra, cappella di destra rispetto all'Altar Maggiore:	180	60
11. S. Antonio Abate, sottoposto al precedente, parte residua-visibile:	69	59,5
12. S. Caterina d'Alessandria con committente, su colonna, cappella di destra rispetto all'Altar Maggiore:	189	60
13. scritta sottoposta all'opera precedente:	17	60
14. S. Bernardo, sottoposto alla scritta di cui al N° 13, parte visibile	62	59,5
15. S. Caterina da Siena e S. Caterina d'Alessandria, parete di sinistra, cappella a destra dell'Altar Maggiore:	216,5	145
16. Crocifissione con paesaggio, 1501, lunetta sul fondo del secondo altare a destra, dall'ingresso	226	367
17. Madonnina, colonna di sinistra Altar Maggiore, parte visibile:	82	85
18. Cristo Risorto dalla tomba, opera sovrapposta alla precedente:	172	95
19. Natività, opera sovrapposta alla precedente:	215	95
20. Angelo annunziante, opera sovrapposta alla precedente:	195	95

21. Maria in ascolto dell'Angelo, colonna di destra Altar Maggiore:	195	90
22. Madonna in trono, presente in forma di sinopia, sottoposta alla precedente opera:	175	90
23. S. Pietro Martire, opera del 1497 sottoposta alla precedente:	175	90
24. Crocifisso, opera sottoposta alla precedente:	93	89,5
25. Crocifisso, opera parzialmente simile alla precedente, parte alta della colonna a destra dell'Altare di S. Pietro Martire:	119	62
26. Busto di Crocifisso, opera simile alla precedente, visibile solo in parte, parete di fondo altare di S. Pietro Martire: (visibili)	41	80
27. Presentazione al Tempio, Simeone regge il Bambino altare del Crocifisso, parete laterale destra:	157	113
28. Presentazione al Tempio, la Tata e le tortorelle altare del Crocifisso, parete di fondo a lato della mensa:	195	70
29. Adorazione dei Magi, altare del Crocifisso, parte laterale sinistra (parte visibile):	152	119
30. Glorificazione della Santissima Trinità (lunetta) parete di fondo del secondo altare di sinistra, dall'ingresso:	225	365
31. Fustigazione di Cristo con Dio Padre, prima cappella di destra dall'ingresso (già altare ma ora senza "mensa"), a lunetta nella parte superiore. Parte visibile:	460	362
32. Deposizione, con la Maddalena che bacia la mano di Cristo. Parete laterale destra rispetto alla cappella su menzionata (è anche la parete interna dell'ingresso). Parte visibile:	162	123
33. S. Gerolamo penitente, parete laterale sinistra rispetto alla cappella menzionata al n° 31, parte visibile:	209	116
34. Fascioni con ornamentazioni e unicorni, posto sopra al n° 32	50	123
posto sopra al n° 33	50	116
35. S. Gerolamo penitente, parete di fondo, lateralmente all'altare di S. Pietro Martire:	201	80
36. S. Gerolamo in abiti cardinalizi, "sala affreschi" già sacrestia del convento, affresco a tondo: diametro 135 più cornice d'alloro a contorno:	15	

Pietro Treccani

S. Maria della Rosa, Calvisano: le tele

Dalla chiesa domenicana di S. Maria della Rosa provengono dodici tele. Nove di queste sono attualmente collocate nella "sala delle tele", già refettorio del convento; due sono invece ancora poste nella loro sede naturale, lateralmente all'ultimo altare di sinistra a partire dall'ingresso della chiesa. Di una, considerata sino ad ora "opera di poco conto", dirò successivamente. La collocazione delle prime nove è molto casuale e pare sottintendere al solo principio della grandezza della tela rispetto allo spazio a disposizione. Non sono infatti rispettate regole cronologiche né i più elementari criteri di conservazione-accessibilità-luce-visibilità. Per questo, nella consapevolezza che difficilmente sarà possibile riportare le tele nella chiesa, da più parti si è recentemente levata almeno la richiesta di una ridefinizione della collocazione delle stesse.

Posizione attuale delle tele a partire dall'ingresso della sala, verso destra:

1. Giacomo Negretti detto Palma il Giovane: anime del Purgatorio suffragate dalla S. Messa e dalla devozione alla Madonna del Rosario.
2. Giuseppe Tortelli: circoncisione del Cristo.
3. Giacomo Negretti detto Palma il Giovane: la battaglia di Lepanto.

Posizione attuale delle tele sul lato sinistro della sala, a partire dall'ingresso:

4. Pietro Rotari: San Vincenzo Ferreri e i mendicanti.
5. Pietro Rotari: San Domenico, un miracolo.
6. Antonio e Bernardino Gandino: incoronazione della Vergine con i Santi Pietro-Paolo-Lorenzo-Stefano.
7. Francesco Giugno: S. Pietro Martire e altri santi tra cui S. Francesco e S. Domenico.
8. Grazio Cossali: La Madonna con il Bambino in gloria, S. Giacinto, S. Caterina, S. Agnese da Montepulciano, Beato Guala.

Tela posizionata centralmente, in facciata rispetto all'ingresso, sul fondo della sala:

9. Autore non identificato del 1700: girotondo-vortice di angeli che lanciano rose.

Tele posizionate nella chiesa di S. Maria della Rosa, nell'altare già dedicato al S.S. Nome di Gesù:

10. Antonio Paglia: S. Caterina con un angelo (osservando l'altare: lato destro).

11. Antonio Paglia: S. Domenico con un angelo (osservando l'altare: lato sinistro).
12. In posizione centrale rispetto alle ultime due opere su menzionate, era sistemata come pala d'altare la tela di Tortelli sul tema della circoncisione di Gesù, oggi sostituita da un piccolo dipinto su tela che vox populi vuole rappresentante la Beata Cristina Semenzi (Beata di Calvisano la cui devozione è ancora viva in paese), di autore ignoto, probabilmente collocabile ad inizio 1700, non restaurato, attribuito o studiato. L'autore, popolare, pare di scarsa mano per l'evidenza di un disegno delle braccia e delle mani leggermente sproporzionato rispetto al corpo. Attualmente la tela è in cattive condizioni di conservazione, però sufficientemente ricca di motivi teologici e quindi meritevole di un recupero-restauro.

La Beata è vestita con abiti da carmelitana e presenta solo qualche cenno di vesti agostiniane (ordine al quale si ritiene appartenesse). Osserva, inginocchiata e in meditazione, la colomba dello Spirito Santo, inserita in un cerchio scuro alla sua destra, forse a significare la perfezione della Santissima Trinità. Ha un cuore in mano e lo offre reverentemente allo Spirito Santo, a significare la piena donazione della propria vita alla religiosità. (Il cuore fa inoltre pensare che l'opera sia da ritenersi nel solco della presenza domenicana, indicazione di una stretta osservanza ai principi e norme della regola e quindi di un convento di "riformati"). Ai suoi piedi, nell'angolo di sinistra della tela, è molto evidente un giglio, simbolo di purezza. Sul lato sinistro dell'abito pende la corona del rosario; sovrapposto alla Beata si vede un volto d'angelo che pure osserva la colomba dello Spirito Santo. Nella tela sono evidenti alcuni rimaneggiamenti. Prevalgono i colori marroni del fondo (non pienamente rilevabili) e delle vesti della Beata; paiono di notevole impatto, per quanto permette vedere il cattivo stato di conservazione dell'opera, il tocco di bianco di alcune parti della colomba, del giglio, della cappa dell'abito. La tela è contornata da una semplice cornice lignea, colorata di nero, della larghezza di 9,5 centimetri; misura centimetri 114,5 di altezza e 92 di larghezza ed è stata recentemente "tesa" attraverso l'applicazione di rinforzi, come si può notare sul suo retro.

Questa "opera", per l'insieme tematico, per fattura, per cromatismo di colori, mi ricorda una tela rappresentante S. Antonio da Padova, attualmente posizionata nella chiesa di S. Maria delle Grazie a Calvisano (detta della Madonna delle Bradelle, sec. XIII), restaurata nel 1990 a cura della Parrocchia di Calvisano, su offerta, in memoria dei defunti Migliorati Francesco, Giacomina, Angelo, Maria Teresa. All'atto del restauro è stata dotata di una placca dorata riportante la scritta "anonimo del secolo XVIII" ma tale indicazione potrebbe però essere erronea e la datazione anticipabile al secolo XVII¹.

Il Santo, in ginocchio, osserva alla sua sinistra un Gesù Bambino sovrapposto a delle nuvole e contornato da raggi di luce. Porta alla cintola, verso destra, la corona del rosario e ai suoi piedi presenta due testi sacri, uno dei quali tenuto da un angelo che regge pure un giglio. Sovrapposti al Santo sono dipinti alcuni altri angeli. E' evidente la similitudine dell'impostazione delle due opere che, fra esse, sono speculari. La caratteristica principale che differenzia le due tele, oltre alla dimensione che per la Beata Cristina è parecchio inferiore, è data dalla mano del disegno che in S. Antonio pare più decisa (forse solo per l'avvenuto restauro?).

Nell'analisi delle restanti undici tele seguirò il criterio cronologico, facendo riferimento agli autori, o la collocazione delle tele in uno stesso altare della chiesa (quindi un criterio di completezza descrittiva di una stessa "ambientazione").

Giacomo Negretti detto Palma il giovane (Venezia 1544-1628): allievo di Tiziano, autore di grande prestigio e "peso" artistico, fece scuola. Era geniale e sapeva di esserlo tantoché si faceva pagare (cosa non usuale nel periodo). Sono diversi i dipinti di questo autore presenti nel bresciano, anche se lavorò soprattutto nella sua terra. Queste due grandi opere, conservate presso la "sala delle tele" di Calvisano, secondo il Prof. Gaetano Panazza (che fu il primo a dare, negli anni '80, una attribuzione alle tele formulando alcune schede di classificazione oggi purtroppo scomparse) provengono dal convento di S. Domenico di Brescia, dove si trovavano nella cappella del Santo Rosario². Tale convento venne demolito in vari momenti, tra il 1880 e il 1882; di fatto le opere sono presenti a Calvisano già prima del 1770 come attesta l'inventario dei beni redatto in occasione della soppressione del convento di Santa Maria della Rosa, conservato presso l'archivio Parrocchiale di Calvisano. Le due tele sono presentate senza cornice. I legni dorati delle stesse, smontati, della larghezza di 7 centimetri, sono posizionati sul retro dei dipinti. Entrambe le opere hanno una larghezza di 375 centimetri e una altezza di 330 centimetri.

1. *La battaglia di Lepanto*: è opera che risente della cultura di Venezia. Rappresenta la vittoria dell'esercito coalizzato da Papa Pio V, di più stati Cattolici comandati da Don Giovanni, contro i Turchi. La battaglia pareva persa a causa di vari errori tattici del comandante quando alcune navi, rompendo l'accerchiamento, diedero il "la" alla successiva vittoria. Di fatto questa rappresentò la fine dell'avanzata dei Turchi e quindi la difesa e la persistenza di tutta la cultura occidentale nei confronti dei "non credenti" musulmani. Sul fondo della tela, nella parte sinistra, viene dipinto proprio questo episodio. Centralmente è rappresentato un processionale sacro, durante il quale si dice che il Papa abbia avuto una visione mistica della vittoria appena avvenuta. Nella parte bassa di destra sono ritratti i capi di stato della coalizione e il comandante dell'esercito. In primo piano la corona imperiale, il berretto del doge e la tiara papale abbandonate quasi in segno di invocazione: la regalità terrena viene deposta a terra per invocare e riconoscere, a testa scoperta, la regalità divina. Nella parte alta del dipinto si riconosce Santa Giustina, che regge "la palma", rappresentata per indicare come la vittoria sia avvenuta nel giorno della Santa (7 ottobre), quindi anche per Sua intercessione diretta verso la Madonna, dipinta ancora sopra, fra le nubi, in una corona di angeli che le reggono il manto azzurro. (Interessante notare come S. Giustina sia sempre collegata iconograficamente con la battaglia di Lepanto; di grande interesse, ad esempio, le volte di S. Marco a Venezia, visibili passando dalla "stanza dei cavalli"). Appena sotto, nella parte mediana del dipinto, verso sinistra, le tre virtù teologali: la Fede con un abito bianco ed il viso appena celato da un trasparentissimo velo pure esso a filamenti bianchi, regge un calice con Particola nella mano sinistra e la Croce nella destra; la Speranza con abiti verde-rossastri, regge tra le mani un'ancora, verosimilmente quella delle navi dipinte più sotto; la Carità con gonna

rossa e atteggiamento materno nei confronti di due piccoli bimbi uno dei quali tenuto in braccio. A ricordare Venezia è ulteriormente rappresentato un imponente leone posizionato nella parte mediana, verso destra, sovrapposto a una colonna e con la zampa anteriore destra appoggiata sopra il Testo Sacro di S. Marco. Coloristicamente prevalgono centralmente i toni azzurri del cielo e a sinistra quelli blu verdastri del mare agitato. Molto evidente è pure il tocco di giallo e ermellino delle vesti del Papa e quel geniale colore bianco col quale sono dipinte le persone intente nel processionale. Benché quest'ultima situazione sia minuscola rispetto alla grandiosità delle effigi dei personaggi, riesce a trascinare l'occhio e a catturare l'attenzione di chi guarda, invitandolo a meditare sull'importanza di tale atto liturgico.

2. *Le anime del Purgatorio* (ritratte in primo piano, nella parte inferiore del dipinto) suffragate dalla Santa Messa (celebrata sullo sfondo da Padri Domenicani; è rappresentato il momento della "presentazione" della Particola-Corpo di Cristo) e dalla devozione alla Madonna del Rosario (che, nella parte superiore del dipinto è in atteggiamento di supplica nei confronti di Cristo-Dio). Tutta la scena è inserita in una chiesa, con l'acquasantiera in primo piano sulla parte sinistra della tela. Le anime bruciano in un fuoco a lingue scure e la figura maschile centrale, più imponente delle altre, è tirata verso l'alto e la salvezza eterna da un angelo. Nella parte alta della tela, verso destra, sono ritratti altri angeli. Quello più in alto regge la corona del rosario, ad indicare una delle modalità per ottenere la salvezza; l'angelo appena più sotto regge, ulteriormente, la Croce di Cristo mentre un terzo angelo indica la situazione della celebrazione della Santa Messa. Nel dipinto prevalgono i temi coloristici dei due mondi rappresentati: il Purgatorio, con i rosarossastrati dei corpi dei peccatori, e il Paradiso con una colorazione complessiva bianco-azzurra appena rosata. Un tocco di bianco centrale, colore della scena rappresentante il momento eucaristico, crea un inciso capace di cogliere l'attenzione. La tecnica delle due grandi opere ora descritte risulta simile, evidenziando la mano dello stesso autore: divisione coloristica in due scene rappresentanti situazioni o mondi diversi tra loro, quello superiore sempre destinato alla situazione paradisiaca; inframmezzata tra questi due momenti-mondi distinti, in posizione centrale, viene inserita una scena dipinta con vari toni di bianco. Questo inserto di piccole dimensioni rispetto alla globalità dell'opera è capace di "catturare" e quindi atto a descrivere, insegnando, una situazione ritenuta molto importante ai fini religiosi.

3. *Queste due opere* erano situate alle pareti laterali dell'altare del Rosario della chiesa di Santa Maria della Rosa. In testa allo stesso altare era posizionata una *terza tela*, a lunetta, di altra mano d'artista: si distacca stilisticamente dalle altre due. Restaurata con la tecnica della ricostruzione per sovrapposizioni successive, è stata riportata a Calvisano nel 1996 in occasione del cinquecentenario della edificazione della chiesa e trova ora collocazione nella sala delle tele. Rappresenta un "vortice" angelico, atto a preparare alla "elevazione dello spirito". C'è eleganza nella posizione degli angeli e sapienza nel cogliere le sfaccettature delle figure presentate. Un pioggia di rosa fa da contorno alle figure stesse e richiama in modo palese la Madonna del Rosario posizionata nell'altare idealmente sottoposto al pre-

sente dipinto. Lo stile è settecentesco e risente della tendenza a rappresentare la "grazia". L'atmosfera paradisiaca è indicata con nuvole grigie e un cielo azzurro. Centralmente il dipinto presenta due angeli adulti, quello di sinistra posto di spalle. Altri sei piccoli angeli ruotano in un girotondo festoso, uno di essi tende a "picchiare" verso il basso. Prevalgono i colori centrali rosati dei corpi e il sepiato delle vesti dei due angeli adulti, oltre all'azzurro-bluastrò del contesto. E' una danza, un vero e proprio girotondo. La tela, diversamente dalle altre, è a lunetta. Misura 357 centimetri di base per una altezza-raggio di 178,5 centimetri ed è contornata da una cornice in legno dorato, bombata verso il suo centro, di 7 centimetri alla base e di otto centimetri nell'arco di giro. La diversa misurazione dei legni della cornice è certamente dovuta ad un rimaneggiamento eseguito in fase di restauro.

La presenza di angeli e rose fa pensare ad un riferimento al nome specifico della chiesa. Peraltro lo stesso tema è presente più volte negli affreschi settecenteschi della chiesa di S. Maria della Rosa, situati sotto la trabeazione del tetto nelle volte dei vari altari è spesso affrescato un singolo angelo, racchiuso in un ovale in atto di lanciare rose; in composizioni più complete si ritrova lo stesso atto del lancio di rose, operato da più angeli. Tra queste ultime opere è almeno da indicare il riquadro posizionato appena sotto il tetto, a fianco dell'ingresso verso sinistra. Presenta un "vortice" angelico simile a quello della tela, composto da cinque piccoli angeli e due angeli adulti in un carosello-girotondo. Questa molteplice presenza dello stesso tema induce a pensare che, almeno a partire dalla seconda metà del secolo XVII, la dedicazione della chiesa fosse da riferire alla specifica attribuzione mariana.

4. *Grazio Cossali* (1563-1629): La tela rappresenterebbe la Madonna con il Bambino in gloria, San Giacinto, Santa Caterina, Santa Rosa da Lima, il Giovanni Battista e San Domenico (come da nota 64 a pag. 127 del testo di Battista Guerreschi "storia di Calvisano" ed Zanetti 1989, unica traccia rimasta oggi delle attribuzioni delle tele di Calvisano, operate dal prof. Gaetano Panazza nei primi anni '80). Le caratteristiche iconografiche del dipinto e la sua datazione mi conducono però a modificare in parte la lettura dei personaggi raffigurati, come dirò più avanti e come per altro mi ha confermato Padre Angelo Caccin o.p. in una sua recente visita a Calvisano. E' un'opera del 1590 circa e ciò implica che la Santa presentata al fianco di Santa Caterina sia Agnese da Montepulciano (morta nel 1317, santificata nel 1726) e non Santa Rosa da Lima (morta nel 1617, santificata nel 1671). Al posto di S. Domenico è poi probabilmente da vedersi il Beato Guala, primo domenicano nominato Vescovo. L'autore, legato al convento di Orzinuovi (paese del quale era nativo), era collegato direttamente all'ordine dei domenicani poiché aveva un fratello frate, anche Priore. Iniziò a lavorare a Cremona, spostandosi poi a Milano. E' un pittore dai colori caldi e forti, le sue immagini restano nella mente, ha guardato molto alla pittura cremonese dei Campi, più disegnata che chiaroscurata³. Nei suoi dipinti è molto presente il connotato della realtà di tutti i giorni, tipico della scuola Padana-Lombarda.

S. Giacinto di Polonia fu mandato da S. Domenico ad evangelizzare l'attuale Ucraina. All'arrivo dei Tartari pensò di attraversare il fiume Nistola portando in

salvo il Santissimo. La voce della Madonna, che chiedeva di non abbandonarla, lo fece decidere a portarne in salvo la statua usando la propria cappa sia come imbarcazione che come vela. Sepolto a Cracovia, è un personaggio che ebbe una venerazione particolare anche a Calvisano. Oltre che nella tela è infatti identificabile in un affresco settecentesco della Chiesa di Santa Maria della Rosa, collocato nella lunetta di volta del primo altare sulla destra, partendo dall'ingresso. Generalmente è effigiato col Santissimo Sacramento in una mano e con la statua della Madonna nell'altra; così è pure per l'affresco della chiesa.

La tela si differenzia dall'iconografia ufficiale: il Santo è presentato con un viso scavato e le mani conserte sul petto, quasi all'altezza delle spalle, mentre osserva, in atto di venerazione, la Madonna. Dall'alto, nella parte sinistra del dipinto e posizionato tra la Madonna e il Santo, parte un cartiglio che attraversa verso il basso tutta la tela. La scritta in latino presenta alcune abbreviazioni ed è traducibile in: "gioisci figlio Giacinto perché le tue preghiere sono gradite al Figlio mio e qualunque cosa gli chiederai, tramite mio ti sarà concessa". La parte centrale del dipinto rappresenta Santa Caterina coronata di spine, con le stigmate alle mani. Sorregge e guarda con ammirazione il Crocifisso, oggetto della sua meditazione. Nella mano sinistra regge il cuore, ad indicare che la pittura è dei riformati (domenicani che hanno accettato la revisione della Regola in senso purista, accettando una vita squisitamente religiosa). Non guarda la Madonna, che le è sovrapposta nella parte alta del dipinto, ma è lo sguardo della Madonna a cadere su di lei. Le è accanto S. Agnese. L'abito mostra la sua condizione di monaca domenicana di clausura (Santa Rosa da Lima era invece terziaria laica domenicana). E' dipinta con le mani giunte mentre osserva il Crocifisso tenuto da S. Caterina. Porta al collo una croce dorata, grossa e molto evidente, dalle braccia simili tra loro. Molto verosimilmente è una "croce forcuta". A destra è presentato un domenicano barbuto, inginocchiato come i personaggi precedenti e con le mani giunte protese verso la Madonna. Deposta per terra c'è una mitra vescovile (molto arricchita da colori, fregi, pizzi e pietre preziose) e un testo sacro con sovrapposta una grossa chiave. Sotto il vestito da domenicano spuntano, come gemme, cinque margherite. Siamo in territorio bresciano, il quadro è commissionato ad un bresciano per una collocazione conventuale comunque bresciana: ritengo si tratti del Beato Guala, primo domenicano in assoluto nominato Vescovo, e proprio a Brescia; la chiave potrebbe rappresentare quella della città, idealmente consegnatagli nell'atto della sua nomina (se fosse S. Domenico, ipotesi riportata più sopra, non avrebbe senso ritrarre la mitra vescovile visto che il Santo non ricoprì tale carica). Ulteriormente: nell'iconografia più antica S. Domenico appare con la barba, ma i suoi frati senza. Tale ornamento era generalmente evitato dai domenicani dei primi secoli, è invece presente nel Beato Guala¹.

Centrato nella tela, nella sua parte inferiore, è dipinto un bimbo in abiti da pastorello. Un tocco di panno rosso gli scende dalla spalla sinistra. Il personaggio abbraccia con la mano sinistra un ovino mentre con la destra indica uno spazio idealmente compreso tra il Crocifisso tenuto da S. Caterina e il Beato Guala. Ai suoi piedi è effigiata una sottile croce con un cartiglio torto su essa, riportante la scritta



Antonio Paglia: Santa Caterina da Siena, con angelo.



Pietro Rotari: S. Vincenzo Ferreri e i mendicanti.



Giacomo Negretti detto Palma il giovane: la battaglia di Lepanto.

“ecce agnus dei qui tollit peccata”. A completare la metà inferiore della tela viene presentato uno squarcio di paesaggio verde-lacustre con un fiume che vi si immette e montagne circostanti. All’occhio del bresciano tale paesaggio ricorda quello del lago D’Ideo. La pennellata paesaggistica separa il momento contemplativo delle Sante che osservano il Crocifisso dal momento contemplativo del Beato Guala che osserva la Madonna.

Questa è effigiata nella parte superiore del dipinto, centrata nella tela, sovrapposta alle nuvole e in una atmosfera paradisiaca disegnata con un tondo giallo a raggi di luce bianchi. Il Bimbo che porta in braccio a destra e che indica con la mano sinistra, è ricciolo, biondo, paffuto. Ai lati: due angeli. Nella parte alta predominano i colori verde e azzurro del “mondo” della Madonna e il viola-biancastro della sua tunica con due pennellate coloristiche diverse nelle tuniche degli angeli: rosso-aranciato a sinistra e azzurro a destra. In basso predominano il bianco e nero degli abiti dei domenicani. Hanno grosso risalto la pennellata di rosso del pastorello e della copertina del testo sacro nonché il giallo e i ricami della tiara e l’azzurro-verdastro del piccolo paesaggio. Il pastorello divide idealmente il quadro in due parti quasi simmetriche, senza particolari predominanze coloristiche eccezion fatta per quelle già descritte. La tela, larga 187 e alta 272 centimetri, è contornata da una cornice di 21 centimetri, bombata e dorata verso l’esterno con un tratto di verde a cornice estrema. La parte piana più interna è verde con piccole venature dorate e un ultimo tratto completamente dorato verso il dipinto. Il tema qui rappresentato è caro ai domenicani e anche a Cossali, si ritrova infatti in altre sue opere. Tra queste è interessante citarne una pure titolabile “la Madonna in gloria con S. Giacinto e altri personaggi” proveniente dalla chiesa domenicana dei “S.S. Giovanni Battista ed Evangelista” di Como (distrutta dai francesi nel 1797-98), oggi conservata nella chiesa di S. Maria vicino alla parrocchiale di S. Paolo. E’ firmata “Grazio Cossale” e datata 1596. Singolare la similitudine nella rappresentazione coloristica dell’insieme, nella divisione in parti dell’opera, nella collocazione e nel tratto somatico di S. Giacinto, nella scritta del cartiglio e nella sua posizione nell’opera.

5. *Francesco Giugno*⁵ (1574-1651): S. Pietro Martire. Il santo è posizionato nella parte alta del dipinto, tra le nuvole. E’ caratterizzato dal coltello nel cranio, simbolo del suo martirio. Regge la Croce ed è aiutato in questo da due angioletti. Rivolge lo sguardo verso quello alla sua destra. Nella parte bassa del dipinto ci sono quattro frati: S. Francesco, S. Domenico e altri due Santi. In questo modo sarebbe stata raffigurata la volontà di collegamento fra i due grandi ordini mendicanti dei francescani e dei domenicani, i cui fondatori peraltro si conoscevano. Molto più semplicemente vi può essere letta la presenza della “gens fratres” invocante questo grande Santo, figura di rilievo assunta a simbolo nella lotta contro le eresie. Il dipinto sarebbe quindi un manifesto contro la stessa eresia. S. Francesco è collocato in basso a sinistra. Sono ben visibili il cordone del saio ed i piedi scalzi (a contrasto con la rappresentazione dei piedi dei domenicani che sono sempre ritratti con scarpe allacciate), così come pure molto evidenti sono le mani con le stigmate, tenute incrociate sul petto. Subito dietro è ritratto un altro Santo, probabilmente

domenicano, vista la cappa nera, con le mani giunte. A destra c'è S. Domenico con gli abiti dai tipici colori e le mani giunte, con le dita allacciate; più indietro vi è un altro Santo del quale si coglie solo il profilo del viso e la parte posteriore del corpo, verso l'alto. La tensione dei visi è verso l'alto ed il centro del quadro. Nella parte bassa il dipinto è idealmente diviso in due: al centro e tra i due grandi Santi rappresentati si nota un paesaggio molto sfumato e nebbioso. Si distinguono due torrioni e, forse, un fiume con monti sullo sfondo. L'atmosfera della tela è sfumata, con un ampio tocco di giallo nella parte alta, a contorno della figura di San Pietro Martire e prevalenza dei colori dei vestiti dei frati nella parte bassa. Geometricamente il dipinto è stabile, con una costruzione a piramide. L'opera è collocabile a cavallo dei due secoli; ha una larghezza di 163 centimetri e una altezza di 258 centimetri. La cornice in legno presenta decorazioni a pastiglia e ricami tipici (come di tovaglie e camicie). La colorazione verde ha dorature nei ricami e bordure dorate sia verso la tela che verso l'esterno. L'ampiezza della cornice è di ventisette centimetri. Giugno fu allievo di Palma il Giovane, ha perciò molteplici influenze veneziane. Figurinista, lavorò anche in affreschi; le sue opere sono caratterizzate da un caldo colorito di scuola veneta e da una accurata composizione. Dopo questo autore la peste si porterà via la cultura della pittura bresciana e altri autori faranno maturare nuove tendenze: da Moretto e Palma il Giovane si passerà a Caravaggio e Guercino grazie all'arrivo di pittori non appartenenti alla brescianità.

6. *Antonio e Bernardino Gandino*, padre e figlio (1565-1631/1587-1651)⁶: incoronazione della Vergine con i Santi Pietro e Paolo, Lorenzo e Stefano: E' un'opera di passaggio tra le due culture pittoriche sopra menzionate. In effetti in Antonio "si fondono la formazione avvenuta con il Veronese e Palma giovane e la scuola bresciana dominata da Moretto e Lattanzio Gambara"⁷. I due operarono sia a fresco che a olio. "Bernardino ereditò l'arte ma non i meriti del padre".

La tela presenta una base calda-rossa con una pennellata inquieta e mossia. I visi dei giovani sono "messi giù" velocemente; i colori sono corposi, la pennellata è ricca di materia, nuova rispetto alla armonia e calma del periodo pittorico precedente. Il dipinto raffigura la Madonna incoronata dalla Santissima Trinità: Il Padre, seduto su un trono di nuvole nella parte destra del quadro, regge la corona; la Sua mano sinistra è posizionata su di un globo, a rappresentare la terra ed il dominio sul mondo. Nella parte sinistra del dipinto la corona è retta dal Figlio, che ha nella mano sinistra una piccola croce. La colomba rappresentante lo Spirito Santo è sovrapposta alla corona medesima. L'attenzione dell'osservatore è colta da questa situazione Celeste nonostante i due terzi del dipinto, situati nella parte bassa della tela, siano "riempiti" da altri quattro personaggi: a sinistra S. Pietro a piedi scalzi, con le tipiche chiavi, è rappresentato a braccia aperte in gesto di ammirazione e invocazione. Dietro di lui, ancora più a sinistra, S. Paolo è ritratto con i sandali, ad indicare la sua "romanità". Regge la spada e il Testo. Nella parte destra del dipinto S. Lorenzo è rappresentato con la dalmatica (rosata e con ricami d'oro), ad indicare il suo diaconato. Camice ed amitto sono bianchi. Dal braccio sinistro pende il manipolo. La mano sinistra, poggiata in gesto di abbandono su di una grata in ferro,

regge una palma; questi ultimi “segni” sono ideali rappresentazioni del suo martirio. La mano destra sul petto indica che la scena celestiale “colpisce” ed è degna di ammirazione e ritratto pure con la dalmatica, ha le mani giunte e osserva più gli altri Santi dipinti che la scena paradisiaca. Fra i Santi di destra e quelli di sinistra, in posizione centrale, è raffigurato un paesaggio con piante e mura, probabilmente un campanile, e monti sullo sfondo. Nell’opera prevalgono i colori blu-grigiastri delle nuvole e i colori “terrosi” degli abiti della scena celestiale. Verso il basso c’è un tocco in più di rosato-brunato nelle vesti dei Santi e nel paesaggio, con un piccolo tocco di giallo nel manto di S. Pietro. La tela è l’unica priva di cornice. Misura 141 centimetri di base per una altezza di 214 centimetri⁸.

7. *Giuseppe Tortelli* (1662-1738)⁹: “la circoncisione”: L’opera ha il compito, antiblasfemo, di raccontare l’imposizione del nome a Gesù. In Santa Maria della Rosa era posta come pala dell’altare del Santissimo nome di Gesù (quinto di sinistra, dall’ingresso). Misura 185 centimetri di base per una altezza di 256 centimetri. Giuseppe e Maria, ritratti nella parte sinistra della tela, presentano ai sacerdoti del tempio il Bambino al quale sta per essere effettuata la circoncisione. Interessante il realismo del coltello tenuto nella mano dell’incaricato all’effettuazione di tale compito, come da usanza ebraica. Il Bambino è posizionato sopra un altare marmoreo, deposto sopra un panno bianco e con a lato un candelabro. Ai suoi piedi, inginocchiato, chi effettuerà la circoncisione. Gli è accanto una brocca, forse d’acqua. Sulla destra, dietro all’altare marmoreo, due sacerdoti. Il più anziano tiene il Bimbo, quello più defilato regge una candela. In alto, tra le nuvole, un coro di Angeli e Santi assiste all’avvenimento. Nella parte centrale alta del dipinto campeggia la scritta: IHS; con la Croce sovrapposta alla H. E’ espressa in latino e sta per Jesus Hominum Salvator. (Talvolta si può anche trovare la scritta I.H.C.). Questa scritta si trova anche sull’altare del Santissimo nome di Gesù, in S. Maria della Rosa, a ricordarci l’originale collocazione della tela. Prevalgono i toni coloristici del rosso nello sfondo, nella pavimentazione a grosse piastrelle quadrate, nel manto della Madonna, nei paramenti del Sacerdote più anziano. Al centro, verso la parte inferiore, colpisce il tocco di giallo del mantello del sacerdote inginocchiato, che compie il rito, chiuso da una pietra dura e verde. Spicca inoltre il bianco marmoreo dell’altare, a contrastare con gli altri colori caldi.

La tela presenta una cornice della larghezza di 27,5 centimetri, che pare sovradimensionata rispetto al dipinto. Presenta, molto riccamente, motivi a foglie e fregi dorati sovrapposti a una coloritura di base verde. Tortelli è un artista di Chiari. Autodidatta, lavora più verso la fine del secolo. Ha studiato, e si vede nello stile delle sue opere, autori veneziani, il Piazzetta, il Ricci. Nelle sue tele “si fa vedere la maniera del Tiepolo veneziano”¹⁰.

Antonio Paglia (1680-1747): le due piccole tele, conservate presso la Chiesa di S. Maria della Rosa, sono posizionate sulle pareti laterali dell’ultimo altare di sinistra a partire dall’ingresso (altare del Santissimo nome di Gesù). Hanno una forma a monofora allungata e presentano caratteristiche pittoriche molto simili che evidenziano la mano di uno stesso autore. Non sono dotate di una vera e propria cornice lignea ma la tela è contornata da un piccolo rilievo in gesso, bombato al

centro e quivi dorato, ampio 4,5 centimetri e da un'ulteriore ambientazione in stucco e muratura bombata e dorata all'esterno di centimetri 7. A seguire viene ulteriormente ripreso il tema della monofora con un rilievo a cornice abbellito da foglie. Entrambi i personaggi, rappresentati nelle due opere, poggiano su un basamento marmoreo, quasi che l'autore tentasse di imitare uno stile statuario. Antonio è figlio di Francesco¹¹, dal quale apprese l'arte del dipingere. Dopo la morte del padre si trasferì a Venezia alla scuola di Sebastiano Ricci del quale "imitò la maniera". Sono famosi i suoi chiaroscuri studiati modellando in creta i soggetti delle opere che poi dipingeva ed in questo si ritiene allievo di Sante Cattaneo. Dipinse molto nelle chiese campestri¹². Suo fratello Angelo fu pure pittore¹³.

8. *Santa Caterina* da Siena con un angelo seduto ai suoi piedi che la indica e regge un ramoscello di spine. Nel dorso e sul palmo delle mani della Santa si riconoscono le stigmate. Ai suoi piedi il cilicio e un frustino, segni di penitenza. La figura della santa riempie completamente l'opera che quindi ha le caratteristiche coloristiche tipiche del vestito, con prevalenza di bianchi e neri. Lo stesso fondale blu con nuvole grigie serve ad evidenziare ulteriormente l'abito domenicano. Il rosa "carnoso" della colorazione dell'angelo, verso il basso, dà un tocco di diversità, portando l'attenzione dell'osservatore sul ramoscello di spine (tipico dell'iconografia della santa e allusivo del suo incontro con Gesù: alla richiesta se preferisse una corna di rose o una di spine la Santa avrebbe optato per quest'ultima). L'opera è larga centimetri 63,5 e alta, nel punto massimo centimetri 188 mentre "alla spalla" (prima della voluta della monofora) centimetri 159.

9. *San Domenico* sovrapposto a una colonna e con un Testo Sacro ai piedi, indica con la mano sinistra, contrapposta allo sguardo rivolto al fedele che osserva, un punto riconducibile a quello ove dovrebbe trovarsi la pala dell'altare (è significativo il dire come si tratti del lavoro attribuito a Tortelli sulla circoncisione di Gesù, opera contemporanea a queste di Paglia, ora collocata nella "sala delle tele")¹⁴. Nella parte bassa, seduto sulla colonna, un angelo con le braccia allargate ad indicare la grandiosità del personaggio S. Domenico ma anche l'importanza della circoncisione, che è anche il momento reale dell'imposizione del nome a Gesù (aspetto, questo, che ovviamente viene a perdersi con la collocazione attuale delle tele ma che è evidenziato anche da una mano dell'angelo che con gesto morbido si porta verso il Testo Sacro, ovviamente un Vangelo, ad indicare come il piccolo bambino circonciso sia veramente il Cristo ivi raccontato. Così pure si viene a perdere il già citato incontro tra S. Caterina e Gesù, qui rappresentato dal momento dell'imposizione del nome e non dalla Crocifissione che fu l'oggetto principale delle meditazioni della Santa). La tunica rossa dell'angelo stacca rispetto ai toni bianconeri dell'abito domenicano e ai bianco-azzurri del cielo con nuvole dello sfondo. Per il resto l'opera è molto simile alla precedente sia coloristicamente che come taglio strutturale. La tela è larga 62,5 centimetri e alta centimetri 187,5 alla sommità mentre è di 158 centimetri "alla spalla" (prima della voluta della monofora).

Pietro Rotari (1707-1762). Di questo autore veronese sono presenti due opere collocate nella "sala delle tele". Coloristicamente, come impianto scenografico, nel modo di dare rilievo alla figura del Santo domenicano rappresentato, che si staglia

nell'intera altezza dell'opera, nel tratto del disegno, nel modo di rappresentare i personaggi e certi particolari salienti, le due tele indicano chiaramente la stessa "mano d'artista" e lo stesso periodo di stesura.

10. *S. Vincenzo Ferreri e i mendicanti*: S. Ferreri presenta al popolo il Crocifisso, probabilmente ad invocare la forza dello Spirito Santo per ridare "animo" ad una popolana semisdraiata ai suoi piedi, con un figlioletto in braccio, letteralmente sbiancata in viso. Frontalmente al Santo, nella parte sinistra della tela, una famiglia composta da marito, moglie e due figlioletti (probabilmente rappresentante la gente umile) osserva la scena attendendo gli eventi. La tunica bianca del Santo è tenuta da un mendicante con la fronte fasciata e una stampella in mano (a ricordare, forse, il brano evangelico dell'emorroissa che fu guarita dal solo aver volutamente sfiorato il manto di Cristo, con grande Fede). Sul fondo sono presenti elementi paesaggistici con il muro di cinta di una villa e piante, in un cielo nuvoloso. Nella parte alta, a destra, una campanella suona, a richiamare i fedeli all'ascolto della predicazione. E' caratteristica la fiammella di fuoco in testa al Santo, rappresentante in origine la sua forza e veemenza oratoria ma, nella cultura popolare, divenuta invece rappresentazione di una ipotetica protezione dai fulmini, aspetto questo che in passato lo fece venerare molto nelle campagne. Il tema della predicazione di S. Vincenzo Ferreri era centrato sul giudizio universale; non a caso nella sua iconografia è quasi sempre presente la rappresentazione di Dio Giudice nonché un libro aperto con la scritta tratta dall'Apocalisse di S. Giovanni: "timete Deum et date illi honorem quia venit hora iudicii eius" (14, 7). Così è per gli otto affreschi che lo rappresentano nella chiesa di S. Maria della Rosa, così è pure per l'affresco che lo ritrae, situato nella sacrestia del convento domenicano di Calvisano. In questa tela è ritratta la fiammella sul capo del Santo, mancano invece la scritta, il testo sacro e la "mandorla" contenente il Dio-giudice. Coloristicamente l'opera fa un uso scenico del colpo di bianco, presente nella tunica, nel viso della popolana, nella muraglia sullo sfondo, nello stesso Cristo del Crocifisso. L'uso di tonalità più scure negli altri personaggi rappresentati, all'occhio dell'osservatore li porta in secondo piano. L'autore si sofferma volutamente su alcuni particolari: le scarpe allacciate del Santo (caratteristica domenicana), il nastro azzurro smeraldo che contorna il viso della popolana e la collana in pietre rosse dure che porta al collo, il medaglione-cammeo della collana medesima posto in mano al bimbo, ideale giocattolo, quasi un succhiotto, il batacchio della campanella in atto di suonare, il gioco d'ombra della muraglia dello sfondo, le pieghe e la trama coloristica dei vestiti. La tela è larga 186 centimetri e alta 274 centimetri. La semplice cornice in legno dorato è larga 3,2 centimetri.

11. *Miracolo di S. Domenico*: S. Domenico ha ai piedi un uomo caduto da una costruzione e sorretto da un altro personaggio con barba. Un curioso di bassa statura, accennato più che ritratto, osserva alla sua destra il tetto della costruzione e intraprende un ipotetico parlottio con un lavorante che ancora vi si trova, la cui espressione visiva è fortemente corrucciata. Altri due personaggi sono ritratti ancora più a destra. Probabilmente, vista la comprensione e l'ansietà con la quale sono parte della scena, si tratta di una famiglia composta da un padre anziano, una

donna in atteggiamento implorante, probabilmente la moglie del ferito, e il fratello dello stesso (che lo sta reggendo). Più in basso, nell'angolo di destra, un bimbo gioca con un capitello caduto dalla costruzione, non rendendosi ancora conto della situazione. Sullo sfondo, a destra, è dipinta parte della casa con impalcature e una scala mentre a sinistra la tela è completata dalla figura di una popolana, incuriosita dal fatto accaduto e, visto che è in ginocchio, anch'essa orante. L'atteggiamento del santo, caratterizzato dalla stella sul capo (suo simbolo) e con la mano destra alzata, è di invocazione della potenza dello Spirito Santo. Nella parte bassa del dipinto, verso sinistra, sono ritratti una fiasca di vino, un cestino di vimini per le vivande (si tratta di una vera e propria "sporta" per la spesa) e un cane che regge in bocca una fiaccola (quest'ultima rappresenta S. Domenico in un sogno della mamma che lo vide quale luce per il mondo; il cane sta invece a significare la presenza di altri frati domenicani spesso rappresentati come cani bianchi e neri, secondo una attribuzione fatta risalire a Giotto: domeni-cani cioè cani di S. Domenico). Nella iconografia e poi anche nella storiografia di S. Domenico c'è un solo morto resuscitato: il nipote del Cardinale Orsini caduto da cavallo. Certamente l'episodio narrato in questo dipinto è diverso: il personaggio cade da un tetto sfondato e presenta una ferita in fronte, c'è un capitello per terra, gli è accanto una cazzuola da muratore. Difficilmente si può parlare di una alterazione del miracolo menzionato, si può invece pensare trattarsi di un episodio non storico, diffuso nelle credenze del popolo.

L'autore ha usato colori vivaci o chiari nel ferito, capaci di attirare l'attenzione: il tocco di rosa del corpo interrotto da un accenno di barba sul viso, i panni che indossa colorati di giallo-biancastro, il rosso vivace del manto che tiene sulle ginocchia come quello del sangue della ferita al capo. Sono più scuri i colori usati per gli altri personaggi ritratti, e questo li rende parzialmente secondari rispetto all'azione. L'abito del Santo, invece, coi tipici colori domenicani e la sua figura che si staglia centralmente alla tela, più verso l'alto rispetto a tutti gli altri personaggi rappresentati, sono capaci di portare l'attenzione su di lui e quindi, di riflesso, sulla potenza dell'azione della Grazia dello Spirito Santo. Mi pare importante indicare come Rotari non abbia dimenticato di dipingere, al fianco destro del Santo, la corona del rosario ad indicare che Domenico ne introdusse l'uso tra i domenicani e grazie a loro tra il popolo. Un inizio di barba sul suo volto introduce peraltro un elemento che caratterizza soprattutto la sua prima iconografia. La tela è larga 181 centimetri e alta 275 centimetri. La semplice cornice in legno dorato, molto simile a quella dell'opera precedentemente illustrata, è larga 4 centimetri. Rotari ha fatto poco nel bresciano¹⁵, c'è qualche opera a Trezzano e a Azzano Mella. Immigrato in Russia, a S. Pietroburgo ove morì, divenne pittore degli czar. Nelle sue opere si avverte il neoclassicismo. I volumi sono rotondi, i tratti dei personaggi sono scultorei. L'autore ha scritto una autobiografia, insistendo per lo più sulle opere del periodo russo; queste tele non vi sono citate¹⁶.

Pietro Treccani

¹ VIRGINIO PRANDINI, "Santa Maria di Viadana e le chiese di Calvisano, Malpaga, Mezzane nelle visite pastorali 1556-1973" ed. La Rosa, 1992, pagg. 222-223, leggendo gli atti delle visite pastorali ha notato come nel 1624 (Visitatore Generale Abate di Castiglione Gian Battista Bonetti) sia citato l'altare di S. Carlo e nel 1683 (relazione dell'Arciprete Giovan'Antonio Cattaneo per la visita del Card. Bartolomeo Gradenigo) sia citato anche l'altare di S. Antonio da Padova "eretto dal defunto signor Gasparo Cocaglio", cioè già da tempo. (Questi sono i due altari presenti nella chiesa insieme a quello "principale" della sua dedizione). Sulla scorta di queste informazioni ha supposto che le tele di S. Antonio e di S. Carlo (situata frontalmente alla prima, recentemente restaurata e attribuita ad anonimo del sec. XVII) siano da ritenere entrambe della prima metà del 1600. Per la tela di S. Carlo è interessante dire che la comunità di Calvisano in occasione della elevazione agli altari di Carlo Borromeo (canonizzato nel 1610), anche per ricordarne la visita apostolica del 1580, dispose che un quadro raffigurante il Santo fosse posto nella Parrocchiale. (Tale notizia è riportata anche in Battista Guerreschi "storia di Calvisano", Zanetti ed. 1989, nota 54 a pag. 127). L'opera fu poi trasferita nell'altare omonimo della chiesa delle Bradelle. Le tele raffiguranti S. Antonio da Padova e S. Carlo Borromeo sono entrambe larghe centimetri 168,5 e alte centimetri 235; hanno una cornice lignea, semplice, di centimetri 1,2. S. Carlo è presentato inginocchiato, in meditazione e preghiera davanti ad un altare sul quale sono disposti due candelabri ai lati della Croce di Gesù. In alto sono dipinti gruppi di angeli tra nuvole, che osservano la scena.

² RICCARDO LONATI, "dizionario dei pittori bresciani", ed. Giorgio Zanolli, Brescia, 1980, ricorda che all'autore fu commissionato un grande quadro celebrativo della vittoria di Lepanto da porre nella chiesa di S. Domenico in Brescia (convento che dice demolito nel 1882). Scrive che nel bresciano lo si ricorda solo per questa opera e per le proposte di interventi al Duomo di Salò (di cui c'è cenno nella "storia di Brescia"). E' un fatto che di tale opera celebrativa non si sapeva la fine, fino a pochi anni fa. E' effettivamente quella di Calvisano? Interessante indicare che le tele dell'Altare Maggiore del convento di S. Domenico sono ora nella parrocchiale di Sale Marasino, sul Lago d'Iseo, come confermatomi dal Parroco Don Firmo Gandossi.

³ Come non dire che a Calvisano i Campi (famiglia di pittori cremonesi della metà del 1500: Antonio, Bernardino, Giulio) affrescarono la Chiesa di S. Giovanni Battista, dei disciplini? Riccardo Lonati (opera citata) dice di questi affreschi eseguiti da Antonio Campi. Un elenco delle sue numerose opere, redatto in ordine cronologico, è in "enciclopedia bresciana". A titolo esemplificativo ne cito alcune, tratte da: Stefano Fenaroli "dizionario degli artisti bresciani", 1877, ristampa del giornale di Brescia del marzo 1996. Cremona, ora nel palazzo civico: caduta della manna nel deserto. Vi è inserito il ritratto dell'autore; l'opera, segnata col suo nome, è datata 1587. Milano, coro della chiesa di S. Maria della Rosa: vari dipinti tra cui i trionfi di Davide e di Giuditta; altra cappella un Gesù Cristo crocifisso. Orzinuovi, parrocchiale: S. Carlo Borromeo; il Martirio di S. Lorenzo. Chiesa delle Grazie, Brescia: opere sulla Epifania. Chiesa di S. Giovanni Evangelista, Brescia: fatti di vita del santo. Una circoncisione del 1594 è nel "coro dei miracoli" ove si ritrasse nel personaggio che, ultimo, assiste alla Sacra cerimonia.

⁴ "Difficilmente si trovano rappresentazioni iconografiche di domenicani con barba anche se una vera proibizione di portarla si può fare risalire solo al 1546": Padre Pietro Lippini o.p. "la vita quotidiana di un convento medievale" ed. Studio Domenicano 1990, pag. 156.

⁵ STEFANO FENAROLI (citato) indica varie ipotesi circa la data della morte di questo autore (1618, 1621), propendendo però per il 1636. Riccardo Lonati (citato) indica suoi interventi anche vicino a Calvisano: Carpenedolo, Nuvoletta, Padenghe oltre che a Chiari, Sale di Gussago, Nave, Quinzano, Bovegno, Marcheno, Rodengo. Cita poi: la Madonna degli orfeci in S. Maria del Carmine a Brescia, il martirio di S. Barbara del 1651 della chiesa del Carmine di Bergamo, il ripudio di Agar in S. Maria delle Grazie di Brescia.

⁶ Il Fenaroli, citato, indica come data di morte di Antonio il 17/7/1630.

⁷ Da RICCARDO LONATI, citato.

⁸ Opere principali di Antonio (la successione cronologica delle stesse si può leggere in "storia di Brescia"): in S. Maria delle Grazie di Brescia: purificazione. In S. Maria del Carmine di Brescia: Consegna delle chiavi. Nella chiesa della Trinità ai poveri: sepoltura di nostro Signore. Chiesa della Disciplina in Capriolo: Assunzione di Maria Vergine. Muscoline: un Salvatore dà le chiavi a S. Pietro con S. Domenico e S. Caterina. Istituto Orfani: deposizione (suo capolavoro). Le opere principali di Bernardino erano in S. Maria dei Miracoli di Brescia, oggi distrutte (causa bombardamento ultima guerra): Sposalizio della Vergine, adorazione dei Magi, Discesa dello Spirito Santo. Si possono ancora ammirare opere nella Parrocchiale di Bagnolo Mella e l'affresco del coro in S. Maria del Carmine a Brescia, eseguito in collaborazione con Domenico Bruni; altre opere nel Duomo vecchio di Brescia e in S. Faustino (Brescia).

⁹ Tortelli non è citato in Fenaroli; Lonati non ne dà la data di morte limitandosi a scrivere che "lavora ancora al principio del secolo XVIII".

¹⁰ Tratto da Lonati, citato. Tra le sue opere è bella la mezza luna con l'assunzione di Maria Vergine posta all'ingresso del Duomo vecchio di Brescia. Da citare le tele in forma di ovale nel presbitero della chiesa di S. Agata (Brescia) rappresentanti alcuni fatti scritturali. In S. Pietro in Oliveto (Brescia) un Cristo con S. Teresa, un Beato Giovanni della Croce (sopra la cantoria, a destra del finestrone), una resurrezione di Monaca (per compiere gli ultimi atti religiosi, lato a sinistra del finestrone precedentemente indicato).

¹¹ Francesco Paglia (1636-1712) fu seguace del Guercino ed è famoso quale ritrattista. Sue opere sono nelle chiese di Acquafredda, Alfianello, Asola..., comuni vicini a Calvisano.

¹² Una nota delle opere di Antonio è in "storia di Brescia". Tra queste: Martirio di S. Giacomo e condanna di S. Giacomo Apostolo nella parrocchiale di Ospitaletto; la Cena di Emmaus nella parrocchia di Colombaro; S. Antonio da Padova in Santa Maria Calchera.

¹³ Angelo Paglia (1681-1763); sono famose le sue immagini della Beata Vergine in S. Maria delle grazie e in Santa Croce (Brescia); nelle chiese di Bedizzole, Castenedolo, Garda, Pontevico, Ospitaletto... per limitarsi ai paesi più vicini.

¹⁴ E' pure significativo il ricordare come la tela del Tortelli presenti alla sommità la scritta I.H.S. di cui ho già detto. Anche l'altare in questione, unico tra quelli di S. Maria della Rosa, presenta tale scritta, e ben due volte: nella parte più alta, in posizione centrale, inserita in un gioco di marmi e di stucchi che portano l'occhio verso di essa; in basso, nel paliotto marmoreo, riccamente intarsiato con innesti a molteplici colori e figure, con sovrapposto alla lettera H un bimbo benedicente e col "mondo" in mano (inferiormente alla stessa lettera: un "cuore" color rosso).

¹⁵ Infatti non è indicato nè dal Fenaroli nè dal Lonati (opere citate) tra gli artisti che hanno operato a Brescia.

¹⁶ *Tabella riassuntiva* (misure delle tele e delle cornici espresse in centimetri):

	larghezza	altezza	cornice
1) Palma il Giovane "battaglia di Lepanto"	375	330	7
2) Palma il Giovane "anime del purgatorio"	375	330	7
3) Anonimo, lunetta "angeli e rose"	alla base: 357	di raggio: 178,5 Nell' "arco di giro": 8	7 alla base
4) Crazio Cossali "Madonna e Santi..."	187	272	21
5) Francesco Giugno "S. Pietro Martire"	163	258	27
6) Antonio e Bernardino Gandino "incoronazione Vergine"	141	214	senza cornice
7) Giuseppe Tortelli "circoncisione"	185	256	27,5
8) Antonio Paglia "S. Caterina"	63,5	188: nel vertice Alla "spalla": 159, più ulteriori 7 in stucco	4,5
9) Antonio Paglia "S. Domenico"	62,5	187,5: nel vertice alla "spalla": 158	come sopra
10) Pietro Rotari "S. V. Ferreri e i mendicanti"	186	274	3,2
11) Pietro Rotari "miracolo di S. Domenico"	181	275	4
12) Anonimo "Beata Cristina di Calvisano"	92	114,5	9,5

L'arte dell'intaglio in Valle Sabbia I Pialorsi Boscaì di Levrance tra la fine del '600 e il '700

L'autrice, Marialisa Cargnoni si è laureata in lettere moderne a indirizzo artistico presso la facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Padova nel 1996, con una tesi seguita dal Professor Lauro Magnani, intitolata "L'arte dell'intaglio in Valle Sabbia: una famiglia di intagliatori tra la fine del '600 e il '700 i Pialorsi Boscaì di Levrance". E' un lavoro rigoroso, completo nella ricerca delle fonti, nell'esame delle opere, nella documentazione bibliografica. Verrà pubblicato nelle Edizioni Grafo di Brescia. Secondo le finalità enunciate della rivista, viene presentata l'opera dalla stessa autrice.

I Pialorsi, detti Boscaì, sono una famiglia di intagliatori con bottega a Levrance, situata nelle Pertiche di Valle Sabbia¹. La loro attività, documentata a partire dalla seconda metà del sec. XVII e per tutto il XVIII, caratterizza il decoro delle chiese delle Valli Sabbia e Trompia, e della riviera occidentale del Garda. La loro produzione, aperta ad apporti esterni e nel contempo fedele alla tradizione, si fa intensa soprattutto nei primi quarant'anni del sec. XVIII, favorita in primo luogo dalla tranquillità economica delle Valli sotto il dominio della Serenissima, che concede numerosi privilegi fiscali e la separazione dal capoluogo, con la possibilità di costituirsi in Vicaria²; in secondo luogo dall'impulso culturale promosso dal cardinale Angelo Maria Querini, vescovo di Brescia fra il 1727 e il 1755, che promuove la fabbrica del Duomo Nuovo e quella della Chiesa della Pace a Brescia, insieme a una politica di riedificazione di complessi religiosi, tra i quali la Chiesa di S. Zeno al Foro, quelle di S. Maria della Purificazione e di S. Luca, infine la costruzione di numerose cappelle all'interno di edifici sacri³.

L'arte del Boscaì, confinata nel campo di una produzione periferica e "minore", solo recentemente è stata oggetto di analisi. Le figure di questi personaggi, lasciati pressoché nel silenzio delle fonti coeve e ottocentesche, cominciano ad avere connotati più precisi dagli anni cinquanta del nostro secolo, con l'apparizione di piccoli saggi o brevi articoli a livello locale. Un breve studio del 1951 del compianto Ugo Vaglia⁴, integrato dall'autore stesso nel 1974 con la pubblicazione di alcuni documenti d'archivio⁵, pone all'attenzione alcune opere lignee della Valle Sabbia. La monografia, dedicata ai Boscaì e realizzata nel 1974 da Giovanni Vezzoli⁶, pur valida come primo approfondimento, risulta tutt'altro che esaustiva per chiarire l'attività artistica di quella che apparve in seguito una vera "stirpe" di intagliatori. Infine il lavoro di Luigi Bresciani del 1987⁷, aggiunge alcune notizie sulla

formazione artistica dei Boscaì, a definire meglio un panorama ampio e articolato. Risultano poi significativi i numerosi contributi, talora basati su documenti d'archivio⁸, relativi a specifiche opere dei Boscaì, comparsi in pubblicazioni locali. L'inventario del patrimonio ecclesiastico bresciano, ha offerto la possibilità di allargare, rispetto ai precedenti interventi, la base di conoscenze⁹: è stato così possibile realizzare una prima stesura di un esteso elenco topografico di opere, attribuite ai Boscaì dagli studiosi sopracitati e qui raggruppate secondo la collocazione nell'ambito delle località dove operarono i nostri intagliatori (le Pertiche, la Valle Sabbia, la Valle Trompia, la Riviera, il Bresciano); inoltre si è dato corso ad una campagna di rilevamento di quasi tutto il materiale fotografico, condotta nelle località interessate¹⁰. La ricerca, svolta presso l'Archivio di Stato di Brescia, sugli atti notarili che vedono come protagonisti i Pialorsi Boscaì a partire dal 1670 fino al 1804¹¹, ha consentito la stesura di un Regesto di documenti inerenti i principali eventi familiari¹², e di un albero genealogico, verificato su dati oggettivi. I documenti degli atti delle *Visite Pastorali*, consultati presso l'Archivio della Curia Vescovile di Brescia, e quelli, editi e inediti, relativi all'attività lignea, consultati presso gli archivi parrocchiali di varie località, hanno consentito l'elaborazione di un Regesto di documenti di manufatti artistici¹³. Sulla base di queste ricerche è stato possibile studiare l'abbondante e varia produzione della bottega, la quale spazia dalle ancone alle soase, dai tabernacoli ai cori, dalle cantorie ai pulpiti, dai confessionali alle porte, dai mobili da sacrestia ai reliquiari e proporre un catalogo delle opere, e ridimensionarne il numero, realizzando nel catalogo le relative schede¹⁴, e due elenchi, concepiti in senso cronologico e topografico; le opere di cui non si condivide l'attribuzione sono inserite in una specifica raccolta¹⁵.

Il risultato critico più significativo di questo lavoro è ridimensionato del numero delle opere attribuite alla bottega "boscaina", in favore del rilievo assunto da altri intagliatori locali, bresciani e trentini, sulla base del riesame effettuato in base alle fonti d'archivio, di difficile reperibilità e consultazione, e al ricco materiale ligneo; tale revisione delle attribuzioni valorizza la complessità della situazione artistica valsabbina nei secc. XVII-XVIII. Questo senza nulla togliere al valore della produzione di una bottega, quale quella "boscaina" che, pur confinata in ambiti locali, ha saputo elaborare un linguaggio artistico originale, che ha condizionato l'arte dell'intaglio in Valle Sabbia. Questa ricerca ha portato, almeno in parte, alla conoscenza degli scambi culturali con artisti provenienti in prevalenza da Brescia e dal Trentino; questo grazie anche alla particolare natura morfologica della Valle, aperta a sud-ovest verso Brescia, ed a nord-est verso il Trentino. Dallo studio di un'area limitata e di un ambiente decentrato quale quello valligiano, risulta che quelle comunità, anche se lontane dai centri culturali più noti, sono sedi vitali capaci di elaborare un linguaggio con caratteri di autonomia, in cui convivono le soluzioni ereditate dal passato e l'insegnamento innovatore degli artisti itineranti.

Si sono individuati così l'ambiente articolato in cui si trovarono ad operare i Boscaì, gli elementi che probabilmente essi conobbero e recepirono e si è tentato di ricostruire la consistenza del "fenomeno boscaino". In particolare la permeabi-

lità ai rapporti con il Trentino e con Brescia porta naturalmente l'area della Valle Sabbia ad aprirsi, alla fine del '600, agli influssi di intagliatori provenienti da quelle zone, che condizionano in senso barocco lo stile, tendenzialmente attardato su motivi manieristici, delle botteghe locali: è il caso della presenza di un artista dalla provincia di Trento nel vivo della scultura lignea valsabbina, lo scultore Baldassare Vecchi da Ala di Trento, e di quello degli intagliatori Antonio Montanino di Brescia¹⁶, e Giacomo Faustini di Chiari¹⁷, provenienti dal capoluogo. La presenza di intagliatori *foresti* determina, da parte degli intagliatori locali, attivi alla fine del '600, come i Boscaì, la riproposizione e la diffusione dei moduli importati¹⁸. In ambito valsabbino sembra così di poter indicare i Boscaì come personalità di artigiani di primo piano rispetto ad un'altra famiglia di intagliatori di Avenone, quali i Bonomi¹⁹, e ad altri intagliatori locali, quali Bortolo Zambelli²⁰ e Marchiondo Bonomino²¹. La loro produzione è simile a una parabola, il cui vertice, coincidente con l'attività della bottega di Francesco, corrisponde ad una maggiore varietà di elementi, un'esuberanza dell'ornato e ad un modo di trattare la materia più sensibile e maturo. Infatti, nella prima metà del '700 la famiglia e la produzione della bottega dei Boscaì si trovano in una situazione particolarmente felice ed agiata, mentre nella seconda metà alcuni componenti della famiglia, impossibilitati a continuare l'attività artigianale per mancanza di commissioni, si vedono costretti a vivere in prevalenza del lavoro della campagna.

Purtroppo a fronte di ricche documentazioni nel "quotidiano" dei protagonisti e del loro ambiente di vita, sono più carenti i dati relativi alla formazione artistica, alle conoscenze, alle acquisizioni culturali ed all'attività della famiglia durante il '600 e nelle epoche precedenti, nonché all'identificazione di modelli che dovevano essere comuni agli intagliatori coevi, e probabilmente giungevano ad essi attraverso la circolazione di stampe. I caratteri strutturali delle opere "boscaine" indicano la continuità di un modello e la diffusione di soluzioni, interpretate con sensibilità artistica e tecnica artigianale. La situazione sostanzialmente di monopolio dei Boscaì contribuisce a rafforzare la tradizione della bottega, incline a lavorare su schemi ripetitivi, dovuti alle richieste di una committenza refrattaria alle innovazioni. Gli schemi delle opere, che privilegiano gli elementi architettonici e decorativi, riservano poco spazio autonomo a quelli scultorei. La fedeltà alla tradizione, probabilmente garantita dalla presenza di modelli di bottega, e temperata dagli influssi esterni, origina un linguaggio artistico "ibrido" e uno stile eclettico, testimoniato dalla varietà e ricchezza della produzione. I Boscaì privilegiano gli elementi architettonico-decorativi e l'uso, all'interno di questi, della figura e dell'elemento naturalistico, riservando uno spazio limitato a quelli scultorei. Quando all'interno della produzione "boscaina" si registrano nuovi orientamenti figurativi o nuove formule, sembra opportuno ipotizzare l'acquisizione di suggerimenti esterni all'ambito dei Boscaì stessi e del loro panorama culturale. Rappresentative in questo senso sono le ancone dei due altari nella Chiesa di S. Martino a Treviso Bresciano²², terminate nel 1740 (cfr. foto), e l'ancona dell'altare maggiore nella Chiesa di S. Marco Evangelista a Livemmo²³, commissionata nel 1751; queste opere non rientrano nella tipologia cara ai Boscaì, perché adottano soluzioni più schema-

tizzate rispetto alle loro più tradizionali. La struttura architettonica viene spogliata da ogni sovrastruttura scultorea e decorativa. E' difficile indicare in questa tipologia un aggiornamento tempestivo e consapevole e un rinnovamento del gusto da parte dei Boscai, dal momento che, nel caso dell'ancona di Livemmo sono proprio i committenti a proporre un modello ben preciso, condizionando l'artista-artigiano, che diviene semplice esecutore di idee altrui. Questo è evidente anche nell'ancona dell'altare di S. Antonio Abate nella Chiesa di S. Michele a Brozzo²⁴, commissionata nel 1780 secondo un modello prestabilito, anche in questo caso, dalla committenza (cfr. foto): viene nuovamente proposta la struttura barocca, che aveva avuto tanta fortuna nella prima metà del '700, costituita da un'architettura a colonne tortili, reggenti il timpano curvilineo, arricchito da una decorazione rigogliosa. Coeva all'ancona di Brozzo è quella dell'altare maggiore dell'Oratorio della Madonna a Bisenzio²⁵, cfr. foto, caratterizzata da una struttura semplificata, in cui gli elementi architettonici e decorativi perdono la propria organicità per stilizzarsi e irrigidirsi. Questa soluzione, pur conforme al gusto del tempo, risulta analoga a quella realizzata circa quarant'anni prima nelle sopracitate ancone di Treviso Bresciano, a dimostrazione dell'uso, anche a distanza di anni, di scelte già collaudate, non solo dal punto di vista iconografico, ma anche strutturale e decorativo, all'interno della produzione "boscaina".

Tale ripetizione di moduli consolidati caratterizza tutta la produzione boscaina del '700, anche se si evidenzia, nella seconda metà del XVIII sec., la diminuzione, qualitativa e quantitativa, dell'elemento scultoreo e decorativo e la progressiva riduzione delle zone di operatività. Tale processo di trasformazione del linguaggio artistico è probabilmente legato al nuovo gusto per gli effetti coloristici del marmo, la cui lavorazione è affidata alle maestranze dei tagliapietre provenienti da Rezzato. Il processo di crisi coinvolge l'intaglio ligneo valligiano, che sembra probabilmente legato all'incapacità degli intagliatori di opporsi alla progressiva diffusione dell'utilizzo e della lavorazione del marmo, già largamente diffuso nel centro urbano, e di adeguarsi a questa. Quando le condizioni economiche lo permettono, l'arte del marmo sottrae spazio a quella del legno; in Valle gli intagliatori cercavano di sostenere la competizione con i marmorini, adeguando il materiale più povero alla resa cromatica di quello più nobile. Tale nuova "moda" provoca il calo delle commissioni e il conseguente tramonto delle botteghe di intagliatori. Sintomatico è il caso della chiesa di S. Michele Arcangelo a Lavino, nella quale l'intervento dei Boscai si articola in più fasi: dapprima consiste nel 1728 nella realizzazione delle porte²⁶, successivamente nel 1740, delle ancone per due degli altari laterali²⁷, nel 1760 della soasa di un altro degli altari laterali²⁸, mentre la commissione più importante viene affidata nel 1762 ai tagliapietra rezzatesi²⁹, che edificano per l'altare maggiore l'ancona, la mensa ed il tabernacolo, ed ai Boscai nel 1766 sono affidate unicamente le decorazioni ornamentali di quest'ultimo³⁰, cfr. foto. L'arte del marmo sottrae dunque spazio a quella del legno, anche se gli intagliatori erano inizialmente riusciti a sostenere la competizione con i marmorini, con l'ausilio della doratura e della policromia del materiale più povero.

Si è potuto rilevare come le vicende “boscaine” possano documentare un esempio tipico delle botteghe di intagliatori a carattere strettamente familiare. Tutti i componenti collaboravano alla riuscita dell’opera e fondavano il proprio reddito non solo sul lavoro artigianale, ma anche su quello agricolo. La loro attività era destinata a spegnersi nel tempo, perché rispondeva a una committenza artistica tendenzialmente conservatrice, che difficilmente travalicava la dimensione locale e non si manteneva aggiornata all’evoluzione del gusto di ambiti più “centrali”. Determinante ai fini delle scelte iconografiche tradizionali dei Boscai risulta essere soprattutto la committenza, costituita in gran parte dalle confraternite locali, permeate di religiosità popolare, comune agli stessi intagliatori. Questa religiosità, tradotta in tono minore nella maggior parte delle opere, viene efficacemente e fortemente espressa in alcune, quali le ancone degli altari della Madonna del Rosario e del Crocefisso nella Chiesa di S. Bartolomeo a Lavenone³¹, cfr. foto, caratterizzate da un gusto scenografico barocco e trionfalistico.

Tutte queste scelte sono probabilmente ispirate ad immagini diffuse largamente nella Valle, e in gran parte da riportare all’intervento della committenza, soprattutto delle confraternite. Queste, denominate *Scole* o *Masserie*, erano associazioni laiche con fini devozionali, legate all’attività spirituale e materiale della comunità. Negli Archivi Parrocchiali dei paesi in cui hanno operato i Boscai emergono vari tipi di associazioni, che si possono dividere in due gruppi: il primo legato alla vita dell’edificio di culto, il secondo, più specifico, legato alla vita di un altare. Le confraternite, di solito erano costituite da un *Presidente*, due *Sindaci*, un *Cancelliere*, e da una quindicina di *Confratelli*. Interessantissimi sono i documenti di delibera, scritti dal Cancelliere della Confraternita, soprattutto per capire le modalità di lavoro degli intagliatori. Ad essi si ponevano precise condizioni alla realizzazione dell’opera: erano tenuti a presentare un progetto realizzativo al quale, dopo l’approvazione da parte dell’esigente committente, dovevano attenersi scrupolosamente. L’opera come riferiscono i contratti rintracciati per questa ricerca, doveva essere stimata da due *periti nell’arte*, eletti uno per parte dalla committenza e dagli intagliatori; *in caso di discordia* i due contraenti *possono eleggere un terzo per l’aggiustamento*³². Il peso economico delle confraternite laiche doveva essere preponderante: i loro introiti provenivano dalle elemosine dei fedeli o dalle rendite di alcuni affitti sopra i terreni di proprietà delle stesse. Le confraternite, oltre ai pagamenti in denaro, retribuivano anche in natura, in particolare in generi alimentari; talvolta si impegnavano a fornire il materiale necessario per la costruzione dell’opera; una volta terminata, venivano sostenute anche le spese del trasporto e della posa in opera a destinazione.

Un contributo metodologicamente significativo in relazione ad un fenomeno parallelo ma con caratteri di maggiore rilevanza artistica, è costituito dalla ricerca sulla bottega dei bergamaschi Fantoni, approdata nel 1974 al catalogo della mostra a cura di Rossana Bossaglia³³. Tale ricerca permette di cogliere la complessità di un fenomeno artistico che unisce espressioni tipicamente locali ad esperienze derivate dai centri maggiori. Infatti, a differenza dei Fantoni, scultori bergamaschi attivi tra la fine del XVII e lungo il XVIII sec. anche nel Bresciano, i Boscai sono “solo”



Pulpito: Santuario della Madonnina di Marcheno.



Soasa: Oratorio di S. Giovanni Battista di Puegnago, altare maggiore.



Ancona: Chiesa di S. Marco evangelista di Livemmo, altare maggiore.



Ancona: Chiesa di S. Bartolomeo di Lavenone, altare del Rosario.

intagliatori, limitandosi a trattare il legno senza divenire, all'occorrenza, architetti, scultori, arredatori di abitazioni signorili; entrambe le famiglie hanno esordi artistici analoghi, ma i Fantoni si mostrano propensi ad un "salto di qualità", orientati a trasformarsi da artigiani in artisti veri e propri. I Boscaì accettano i limiti logistici e culturali di un'area decentrata e quelli strettamente artigianali di una bottega restia ai rapporti con le sedi artistiche più stimolanti, e non si preoccupano della possibilità di rinnovare il proprio repertorio iconografico, di inventare formule tipologiche e stilistiche, o di tessere relazioni artistiche rilevanti. Gli unici contratti, peraltro locali, di cui si ha notizia, risultano documentati nel corso del XVIII sec.: fra il 1710 e il 1720 circa, il nome di Francesco Boscaì compare legato a quello di Bortolo Zambelli, intagliatore anch'egli di Levrangle, mentre nel 1762 il nome di Giovan Battista Boscaì compare unito a quello di Giovan Battista Bonomi, ultimo rappresentante dell'omonima famiglia di intagliatori, nativa di Avenone, località vicina a Levrangle. I Boscaì non possiedono una cultura paragonabile a quella dei Fantoni, a loro derivante da una ricca e solida formazione, basata anche sulla trattatistica del tempo. Se la testimonianza ricavata dai documenti di delibera, relativa ai disegni eseguiti dai Boscaì per la realizzazione di opere, ne attesta le capacità progettuali, d'altra parte, sulla base dei manufatti artistici e dei dati disponibili, è difficile immaginare che nella bottega dei Boscaì potesse trovarsi una collezione di disegni pari a quella fantoniana, ed è altresì impensabile che i Boscaì si mettesse in contrasto con una committenza conservatrice, proponendo schemi, iconografie o composizioni innovative. In effetti i Fantoni si rivelano molto attenti alle tendenze scaturite dai centri culturali più vivi e alle richieste di una committenza di più alto cento e cultura rispetto a quella "boscaina", alla quale sottoponevano modelli grafici, selezionati dalla loro ricca collezione. Nonostante i limiti artistici dell'attività e la mancanza di evoluzione nel linguaggio "boscaino", non si può sottovalutare la genialità che talvolta traspare dalle realizzazioni più accurate e complesse, come l'ancona dell'altare maggiore nella Chiesa di S. Rocco a Levrangle o in quella del Santuario della Madonna di Auro che denotano un modo armonico di trattare la materia e una sensibilità delicata, e sembrano voler contaminare il sacro con la quotidianità colta nei suoi aspetti più concreti. Infatti, l'indagine sui Boscaì rientra in quel campo, ancora poco praticato, di una produzione che si può senz'altro definire, malgrado le ambiguità e i limiti del termine, a carattere "popolare".

Marialisa Cargnoni

¹ Le Pertiche sono un'aggregazione di abitati, amministrativamente collegati nel dopoguerra e attualmente divisi in due comuni e due parrocchie, rispettivamente di Pertica Alta e Pertica Bassa; la prima comprende le località di Belprato, Lavino, Livemmo, Navono e Odèno; la seconda Avenone, Forno d'Ono, Levrangle, Ono Degno. Nel periodo preso in considerazione, tuttavia, ogni località era comune e parrocchia a sè stante.

² U. VACLIA, 1970, pp. 189-97.

³ Il Settecento rappresenta un secolo particolarmente felice per la Chiesa bresciana, grazie all'illuminata attività del Querini (R. Massa, 1981, p. 372). Per la personalità del Querini, cfr. Benzoni e Pegrari, 1982.

⁴ U. VAGLIA, *I Boscai intagliatori valsabbini*, Brescia, 1951.

⁵ U. VAGLIA, *Intagliatori valsabbini nei secc. XVII-XVIII*, note d'archivio, Brescia 1974.

⁶ G. VEZZOLI, *I Boscai, una ignorata famiglia di scultori bresciani*, Brescia 1974.

⁷ L. BRESCIANI, *Gli artisti più celebri delle Pertiche*, in *Le Pertiche della Valle Sabbia, Civiltà e Arte*, Brescia 1987.

⁸ I contributi sono a cura di A. Bonomi, C. Sabatti, V. Volta.

⁹ L'inventario è svolto da Don Ivo Panteghini, direttore dell'Ufficio Inventario Diocesano di Brescia. E' attualmente in corso un'opera di inventariazione del patrimonio ecclesiastico della Diocesi bresciana, promossa nel 1988 dalla Curia Vescovile.

¹⁰ Oltre a quelle realizzate per questa ricerca, ci si è avvalsi della ricca documentazione fotografica, fornita dall'Ufficio Inventario Diocesano.

¹¹ Brescia, Archivio di Stato, Fondo Notarile di Salò, notai roganti a Levranghe: Pietro Giacomoni, filze 830-33, anni 1664-1718; Angelo Mini, filze 1532-38, anni 1718-1756; Pietro Mini *quondam* Antonio, filze 1549-55, anni 1757-1804.

¹² Questo regesto verrà citato nel testo con l'indicazione di *Regesto A*.

¹³ Questo regesto verrà invece citato nel testo con l'indicazione di *Regesto B*.

¹⁴ Le schede sono suddivise secondo le seguenti voci: località, ubicazione, collocazione, soggetto, materiale, autore, datazione, descrizione, restauro, dipinto (presenza di tele eventualmente contenute nelle ancone o nelle soase), bibliografia. Non è stato possibile disporre delle misure delle opere, vista la mole e la difficile collocazione delle stesse.

¹⁵ Opere di cui non si condivide l'attribuzione.

¹⁶ Antonio Montanino, figlio di Francesco q. Antonio, nacque a San Zeno, in periferia di Brescia, intorno al 1592 e morì fra il 1668 e il 1685; in un documento del 1634 è nominato *scultore di legname*; lo stesso documento lo dice abitante in contrada Larga a Brescia (Boselli, 1969, p. 91). Il passaggio di domicilio sottolinea il salto di qualità nella professione del Montanino, testimoniato a distanza di anni dalla nomina a *Sindaco del Paratico dei Marangoni di Brescia*, come appare per due volte nel 1650 (Brescia, A. S., Not. Brescia, f. 5946, not. Marino Marini, inediti, cfr. Regesto A). Il primo documento è datato 16 ottobre, esteso nella Chiesa della Madonna dei Miracoli a Brescia, e insieme al Montanino riveste la stessa carica di *Sindaco* anche Antonio Pialorsi; il secondo documento è datato 7 novembre, redatto in contrada della Pallata. Nel 1652 è documentata la sua presenza anche in Valle Camonica, a Grignaghe, frazione di Pisogne, dove lavora all'ancona dell'altare maggiore nella chiesa di S. Michele (Bertolini-Panazza, 1994, p. 535). Fra il 1655 e il 1658 è attivo nella Chiesa della Carità a Brescia, per la quale esegue nel 1655 la statua della Madonna lauretana, dipinta poi nel 1658 da Amigoni; nel 1656 riceve l'incarico di fare un paio di candelabri di legno e l'armadio della sacrestia per la stessa Chiesa; infine nel 1658 riceve il saldo per due statue di angioletti situate all'interno della nicchia dell'altare della Madonna, indorati lo stesso anno da un certo indoratore di nome Stefano (Boselli, 1969, pp. 90-91, 1154-55).

¹⁷ Nato nel 1630 a Chiari, paese della bassa bresciana, e ivi morto nel 1703, è iniziato all'arte dell'intaglio dal padre Aloisio; si forma nella bottega di Orazio Olmi, *scultore insigne*, nato anch'egli a Chiari nel 1625 e ivi morto nel 1713 (Lonati, 1986, pp. 112-113).

¹⁸ Tali moduli sono visibili nell'ancona dell'altare maggiore nel santuario della Beata Vergine di Ono Degno e in quella del Santuario della Beata Vergine a Tizio di Collio, rispettivamente documentate al Montanino con l'aiuto dei figli nel 1667 e al Faustini in collaborazione con Pietro Bonomi nel 1765.

¹⁹ Accanto agli scultori di provenienza esterna si trova un originale intagliatore locale, Pietro Bonomi, appartenente alla famiglia di intagliatori di Avenone nelle Pertiche, attiva dalla fine del '600 per tutto il '700. Il nome di Bonomi si intreccia con quello di altri scultori, sia bresciani che trentini, dotati di un bagaglio culturale diverso, ma ricco di elementi, che rivelano un gusto tardo-manieristico, che si protrae fino agli anni Ottanta del '600.

²⁰ Intagliatore nativo di Bione in Valle Sabbia (1679-1754).

²¹ Ancora da chiarire è il ruolo di Bortolo Zambelli, figlio di Antonio, nato a Levranghe, intagliatore legato ai Boscai con rapporti di parentela. Oltre che aiuto nella bottega di Francesco Boscai, documentato fra il 1711 e il 1720, lavora anche in proprio, prima, durante e dopo la collaborazione con i Boscai. La sua attività è intensa soprattutto a Lumezzane fra il 1707 e il 1729, dove per la Chiesa di S. Apollonio esegue l'ancona dell'altare di S. Antonio (1707) e il coro (1724), andato distrutto durante un incendio; infine, per la Chiesa di S. Sebastiano l'ancona dell'altare maggiore (1729). Volta (1982, p. 229) riporta la notizia di un soggiorno dello Zambelli a Lumezzane, presso uno zio arciprete; in effetti un Don Antonio Zambelli, nativo di Levranghe, risulta cappellano fra il 1698 e il 1713 (Spada, 1968, p. 72). Probabilmente anche lo Zambelli segue il costume degli artisti itineranti, come il Vecchi ed il Faustini, citati in precedenza; sia nel contratto per l'ancona dell'altare di S. Antonio, come già visto, che nel contratto, in data 29 dicembre 1724, per la realizzazione del coro nella Chiesa di S. Apollonio a Lumezzane, lo scultore ha a disposizione la casa con cucina e camera, il legname e la ferramenta (Brescia, A. S., *Notaio G. Antonio Ghidino*, f. 9367, doc. cit. in Volta, 1982, p. 236, cfr. Regesto B.). Dai contratti è evidente che l'intagliatore è vincolato alle richieste del committente: i sindaci e i reggenti del Comune vogliono che ogni stallo del coro abbia il pannello dello schienale intagliato con cornice ornata, che ogni cinque stalli ci siano delle figure, rappresentate intere e in piede, adorne di teste di putto, e che lo stallo

riservato all'arciprete sia più alto rispetto agli altri, e davanti ad esso sia posto un inginocchiatoio. Per la realizzazione del coro avevano concorso altri scultori, di cui non si dice il nome, ma che avevano consegnato un disegno; questo è indicativo della prassi del tempo e delle capacità progettuali dello Zambelli.

²² GORNI, 1992, pp. 35, 39.

²³ BONOMI, 1979, pp. 6-7; Volta, 1987, p. 139; Livemmo, A.P., *Libro della Veneranda Scuola di S. Marco di Livorno, incipiente l'anno 1717 sino l'anno 1755*, c. 220 v., c. 221 r., c. 222 v., c. 223 r., c. 224 r., c. 225 r., c. 229 r. e v., c. 230 r., c. 243 r., doc. inediti.

²⁴ SABATTI, 1995, p. 190.

²⁵ Lavenone, A.P., *Oratorio di Bisenzio*, c. s. n., doc. inediti.

²⁶ GUERRINI, 1956, p. 85; FAPPANI, 1987, p. 87; LAVINO, A. P., *Libro della Terminazione di S. Michele Arcangelo, 1725-1815*, c. 5 v., doc. inedito.

²⁷ Per l'ancona dell'altare di S. Lorenzo, cfr. Guerrini, 1956, p. 85; Fappani, 1987, p. 87; Lavino, A. P., *Libro della Terminazione di S. Michele Arcangelo, 1725-1815*, c. 31 v., c. 40 r. e v., 116 r. e v.; *Libro Mastro, 1736-1815*, c. 22 r., c. 59 r., c. 60 v., c. 113 r., c. 114 r., c. 115 r., c. 117 r.; per l'ancona dell'altare della Madonna del Rosario, cfr. *Libro della Terminazione...*, c. 42 v.-43 v., c. 94 v.; *Libro Mastro, 1736-1815*, c. 81 r., c. 87 r., c. 91 r., *Libro Mastro C, 1753-1814*, c. 84 r., doc. inediti.

²⁸ Lavino, A.P., *Libro della Terminazione...*, c. 56 r., c. 61 r.; *Libro Mastro, 1736-1815*, c. 56 r., c. 61 r., doc. inediti.

²⁹ GUERRINI, 1956, p. 85; Lavino, A.P., *Libro mastro, 1736-1815*, c. 47 r., 63 r., c. 64 v., c. 70 r., c. 75 r. e v., c. 77 r., doc. inediti.

³⁰ Lavino, A.P., *Libro Mastro, 1736-1815*, c. 77 r., doc. inedito.

³¹ Per l'ancona della Madonna del Rosario, cfr. Vaglia, 1974, p. 16; *Libro Masseria SS. Rosario*, c. 14 r. c. 20 r., c. 27 r., c. 36 r., c. 57 r.; *Libro Masseria Claono*, C. 47 r., *Libro Generale*, c. 1 v., doc. inediti; per l'ancona dell'altare del Crocefisso, cfr. *Libro Masseria Corpus Domini*, c. 22 v., c. 31 v., c. 34 v., c. 42 r., c. 43 v., c. 44 r., c. 45 r., c. 49 r.; *Libro Masseria Dottrina Cristiana*, c. 28 r.; *Libro Generale*.

³² Cfr. Regesto B, sotto gli anni 1675, 1718, 1724, 1725, 1751, 1786.

³³ I Fantoni, *quattro secc. di bottega di scultura in Europa*, a cura di Bossaglia, Vicenza, 1974.

Geremia Bonomelli, Vescovo e scrittore

Novità e conferme sulla figura dell'eminente vescovo bresciano emerse dal convegno storico dedicatogli nell'ottobre del '96 nei tre "luoghi bonomelliani" per eccellenza: Brescia, Cremona e la natia Franciacorta. Nella "Bibliografia Bonomelliana", aggiornata in preparazione al convegno, circa 200 titoli a suo nome. Non solo un pastore generoso e illuminato, non solo un protagonista della vita italiana tra Ottocento e Novecento, ma anche uno scrittore fecondissimo, molto popolare nel nostro Paese, letto e apprezzato anche all'estero, che affrontò con coraggio e chiarezza le questioni più scottanti del suo tempo.

Questo numero di "Brixia Sacra" ripropone l'elenco completo degli scritti editi del vescovo bresciano Geremia Bonomelli (Nigoline di Cortefranca 1831-1914), così come raccolti nella "Bibliografia Bonomelliana" pubblicata in occasione del convegno storico "Mons. Geremia Bonomelli e il suo tempo", svoltosi tra Brescia, Cremona e la Franciacorta nelle giornate del 16, 17, 18 e 19 ottobre 1996. La "Bibliografia Bonomelliana", curata da Antonio Fappani e Lorenzo Rosoli, con introduzione di Gianfausto Rosoli, comprendente tutte le pubblicazioni di e su Bonomelli, ha visto la luce grazie all'impegno della Fondazione Civiltà Bresciana e del Cser (Centro Studi Emigrazione di Roma, organismo della Congregazione scalabriniana). Sono, queste, le due istituzioni culturali che hanno organizzato il convegno al quale hanno partecipato storici illustri del nostro Paese e che non ha mancato di offrire, assieme ad autorevoli conferme, anche alcuni approfondimenti su aspetti finora poco studiati della vicenda personale e storica del vescovo franciacortino, i primi come i secondi, il già conosciuto come il meno noto, utili a ribadire la grandezza e, per certi versi, l'attualità di questa eminente figura ecclesiale. La pubblicazione su "Brixia Sacra" dei circa 200 titoli degli scritti di Bonomelli (la "Bibliografia Bonomelliana" al completo, dunque includendo gli scritti - dai saggi agli articoli su giornali o riviste - dedicati al vescovo ne elenca circa 650), offre lo spunto per un duplice discorso. Da un lato, consente di sottolineare la fecondità del Bonomelli scrittore, la varietà dei temi trattati, la diffusione e la popolarità dei suoi scritti; dall'altro, dà l'occasione per riprendere alcune tematiche emerse nel corso del convegno del '96, con particolare attenzione a quei contributi che hanno saputo arricchire il quadro generale di elementi nuovi e di grande interesse. Ne approfitteremo anche per "riannodare" Bonomelli coi suoi "luoghi", il suo territorio, le comunità che lo hanno visto nascere, crescere, raggiungere la maturità e vivere,

senza sconti, la sua vocazione di uomo, cristiano, vescovo, cittadino: la Franciacorta, Brescia, Cremona, che hanno ospitato le tre tappe del convegno del '96. A scrivere queste pagine non è uno storico di professione ma solo un modesto "operaio" della memoria, un semplice appassionato che, proprio nel lavoro preparatorio al convegno del '96, ha avuto la possibilità di avvicinare la figura di Bonomelli. E di restarne affascinato.

Conferme e novità su Bonomelli emerse dal convegno storico del 1996

Bonomelli conciliatore e transigente, sensibile propugnatore di un atteggiamento antitemporalista e partecipazionista per i cattolici nell'Italia di recente unificazione. Bonomelli uomo di dialogo, figura ponte tra la Chiesa italiana e le élites politiche e culturali della sua epoca. Bonomelli pastore sociale, difensore - con le sue opere ed il suo insegnamento - della dignità dei lavoratori delle campagne cremonesi, dell'industria nascente, dei migranti italiani all'estero. Bonomelli "catechista", innovatore della pastorale diocesana, ma anche "vescovo d'Italia" e "vescovo veramente ecumenico" (come disse don Primo Mazzolari, uno dei suoi più illustri discepoli, che nella sua schiettezza non esitò a definire il suo maestro "uomo di grandezza insopportabile dai nostri tempi imbecilli"). Bonomelli scrittore, come dimostra la sua vastissima produzione nelle più svariate materie - dalla teologia alla morale, dai libri di viaggio agli scritti in materia politico-sociale, fino alle opere di catechesi, omiletica, divulgazione religiosa -, centinaia di pubblicazioni tradotte in diverse lingue che hanno portato la sua fama ben oltre i confini nazionali.

E ancora: Bonomelli uomo, prete e vescovo, con le radici saldamente piantate nei luoghi della sua formazione e del suo ministero - la Franciacorta, Brescia, Cremona -, e le antenne rivolte al mondo, in uno sforzo costante di attenzione ai mutamenti sociali, al progresso scientifico, all'evoluzione democratica degli ordinamenti civili, ai primi passi di un ecumenismo ancora embrionale di cui fu precursore coraggioso e illuminato. Bonomelli "vescovo di povera santa Chiesa" - come titola una delle più note biografie dedicate al pastore franciacortino -, uomo libero e insieme obbediente, convinto assertore della dignità episcopale, ma sempre leale e fedele alla Chiesa e al papa, nonostante dolorose incomprensioni che lo resero invisibile - e, conseguentemente, "osservato speciale" - agli occhi di autorevoli ambienti della Santa Sede. Infine: Bonomelli "santo", cristiano dalla religiosità semplice ma profonda e saldissima, intessuta di ascesi, devozione mariana, culto dei santi, un cristianesimo popolare ereditato dalla famiglia, dall'ambiente natale e dagli altri luoghi della formazione, sul quale si innesta la tensione alla santità, la missionarietà, il riformismo ecclesiastico e l'apertura sociale che contraddistinsero la sua azione pastorale.

Rendere giustizia in poche righe della ricchezza di elementi offerti dai circa 30 contributi presentati al convegno storico "Mons. Geremia Bonomelli e il suo tempo" è impossibile. Lasciamo volentieri agli atti - che speriamo pubblicati al più presto - l'onere e l'onore. I contributi, tutti egualmente qualificati sotto il profilo del

valore scientifico e dell'interesse storico, portavano la firma di studiosi rinomati e di cultori a vario titolo della ricca eredità bonomelliana come Giorgio Rumi, Francesco Malgeri, Danilo Veneruso, Agostino Giovagnoli, Lorenzo Bedeschi, Nicola Raponi, Pietro Zovatto, Annibale Zambarbieri, Cataldo Naro (intervvenuti a Brescia), Giuseppe Gallina, Pierfrancesco Fumagalli, Mario Gnocchi, Aldo Gorini, Giorgio Campanini, Carlo Pedretti, Andrea Foglia, Ada Ferrari (le loro relazioni programmate a Cremona), Sergio Zaninelli, Silvio Tramontin, Emilio Franzina, Luigi Bruti Liberati, Gianfausto Rosoli, Luciano Trincia, Giancarlo Rocca, Giancarlo Rati (protagonisti della giornata conclusiva a Nigoline, le conclusioni del convegno affidate a Pietro Borzomati).

Due aspetti poco noti di Bonomelli: la sua spiritualità, la sua cultura e vocazione letteraria

Ricordiamo in questa sede, senza intenzione alcuna di fare torto agli altri, i contributi di Cataldo Naro, preside della facoltà di teologia di Palermo, dedicato alla "Spiritualità del vescovo Bonomelli", e quello di Giancarlo Rati, dell'università di Roma "La Sapienza", sulla "Vocazione e cultura letteraria di Bonomelli". La relazione di Naro ha esplorato gli aspetti forse meno noti - ma tra i più affascinanti - della figura di Bonomelli: quelli relativi alla sua spiritualità e religiosità. *"Bonomelli visse il suo rapporto con Dio attraverso l'esercizio del compito episcopale. Fu uomo di Dio cosciente della sua appartenenza alla Chiesa e della sua responsabilità di vescovo in essa"* ha detto don Naro nell'intervento presentato giovedì 17 ottobre al Centro pastorale VI di Brescia (il virgolettato sono appunti nostri raccolti durante la sua comunicazione).

"Il conciliatorismo di Bonomelli fu prima un atteggiamento interiore che un'acquisizione politica e culturale della sua persona (...). La sostanza più vera, la sua radice più genuina, sotto il profilo spirituale, è rappresentata dalla sua fede cresciuta nella religiosità semplice, solida, ereditata dalla famiglia e dall'ambiente natale".

Ascesi, devozione mariana, culto dei santi, tensione missionaria, riformismo ecclesiastico, sono le tracce lasciate in Bonomelli dagli anni di formazione a Brescia ed a Roma. Il vescovo ebbe *"una visione religiosa drammatica in una vicenda cristiana aliena da stranezze, forse non originale, ma genuina, lineare"*, priva di cesure traumatiche o di rivoluzioni copernicane. *"Bonomelli aveva un carattere impulsivo, una natura passionale, una irascibilità mai completamente domata, una facilità a confidarsi alla presenza di amici, una certa durezza nei confronti di alcuni sacerdoti della sua diocesi che contrastavano le sue opinioni. Bonomelli era consapevole di questi suoi difetti, di questi limiti caratteriali, che affrontava con sincera umiltà cristiana. Egli sentì profondamente il fascino dell'umiltà e della semplicità evangelica. Intuì la centralità del mistero della kenosis nell'esperienza di vita del cristiano"*. Anche se volto costantemente all'efficacia dell'azione pastorale, *"Bonomelli seppe essere in sintonia coi grandi spirituali del suo tempo"*.

Giancarlo Rati ha aperto un'altra "finestra" sul mondo bonomelliano: quella relativa alla sua vocazione e cultura letteraria, altra dimensione fino ad oggi praticamente inesplorata. Bonomelli, che concepiva la poesia e l'arte al servizio del bene e della libertà, amò moltissimo Dante - della cui opera dimostrò conoscenza profonda e appassionata, grande competenza e qualità di giudizio critico -, apprezzò molto Manzoni e Pascoli, stravide per Fogazzaro, stroncò Tolstoj, avversò d'Annunzio. Oltre che grande lettore, fu fecondissimo scrittore - la bibliografia che segue lo attesta -, e "realizzò soprattutto nei suoi libri di viaggio la sua vocazione letteraria" (il virgolettato è sempre da nostri appunti). "Bonomelli aveva spiccate doti di paesaggista e ritrattista: fu insieme un 'visivo' e un 'visionario', la sua 'visione' del mondo come percezione e comunicazione della trascendenza".

I meriti del convegno del '96. Nè "santini" né stereotipi, ma attenzione alla complessità ed alla attualità della lezione bonomelliana

Non ci dilunghiamo. Il merito delle relazioni di Naro e Rati, come di alcune altre, è stato quello di aver svelato la ricchezza di sfaccettature della personalità e della vicenda storica di Bonomelli, consentendo di superare tutte quelle semplificazioni e categorizzazioni che fino ad oggi avevano impedito di cogliere Bonomelli nella sua complessità e nella sua attualità. "Mille aspetti di un'esperienza complessa riconducibile tuttavia ad un disegno unitario che per anni la storiografia ha sottovalutato o taciuto, cogliendo di volta in volta gli aspetti più convenienti: il Bonomelli 'anti', quello 'sociale', il 'protomodernista', il 'democratico', la 'vittima'" ha scritto Giacomo Scanzi su *Avvenire*¹.

Ecco dunque, al di là delle citazioni dai contributi di Naro e Rati, i meriti fondamentali del convegno considerato nel suo insieme: niente "santini" bonomelliani, nessuna deriva agiografica, ma il tentativo di mostrare luci ed ombre della complessa vicenda personale e storica di Bonomelli. In secondo luogo, la "liberazione" di Bonomelli dalle "gabbie" in cui spesso era rimasto rinchiuso fino ad oggi - categorie interpretative come *transigenti ed intransigenti, paese reale e paese legale, opposizione e conciliazione*, "categorie e preoccupazioni storiografiche che - per quanto importanti nel processo di conoscenza e approfondimento dell'esperienza culturale, sociale e poi politica dei cattolici - hanno tuttavia schiacciato, semplificato, franteso esperienze decisive, feconde, illuminanti come quella del Vescovo cremonese nato nel cuore di Franciacorta"².

Il superamento di queste "gabbie" consente finalmente di fare luce sul "disegno unitario", "il più alto disegno bonomelliano", a cui Giorgio Rumi ha dedicato la prolusione, tenuta il 16 ottobre nel Salone Vanvitelliano di Palazzo Loggia a Brescia, dal titolo "Geremia Bonomelli: un progetto per l'Italia"³. E si tratta di un progetto, ha spiegato Rumi, che conserva ancor oggi, "in un'altra stagione d'incertezza sul cammino da percorrere e di vertigine sull'identità italiana, il significato e il valore di una responsabile lezione". "Conciliazione col Tempo" e "progetto sul Tempo" sono i cardini del disegno bonomelliano: una conciliazione che "riguarda

innanzitutto un corretto rapporto col Tempo e poi, molto poi, la relazione tra Santa Sede e Regno d'Italia"; un progetto che comporta alla Chiesa l'assunzione delle responsabilità di quella particolare stagione storica, fino a riconoscere alla Chiesa stessa il ruolo di "fondamento vero della Nazione". Ecco, allora, l'*amicizia* di Bonomelli col *progresso* - sociale, politico, scientifico, culturale - l'avversione al conservatorismo, all'intransigentismo; la sua fiducia verso la democrazia, "che non distrugge le classi sociali, ma le avvicina, le riamica e le fonde tra loro col soffio della fratellanza e carità cristiana"⁴; il principio di nazionalità come "tappa giusta tra localismo e più generale affratellamento, con tutte le conseguenze che se ne possono trarre nell'allora arduo giudizio sull'unificazione italiana"⁵.

I "luoghi bonomelliani": Brescia, Cremona, la Franciacorta

Geremia Bonomelli fu uomo e vescovo di respiro internazionale ed ecumenico. Lo dimostrano le sue relazioni, i suoi carteggi, le traduzioni dei suoi scritti - in inglese, francese, tedesco, addirittura in ungherese - che lo resero noto ed apprezzato anche oltre i confini italiani. Lo dimostrano i suoi viaggi all'estero, narrati in prima persona in libri che divennero presto popolari. Lo dimostra una delle sue più fulgide creazioni, l'Opera di assistenza agli emigrati italiani, dopo la sua morte denominata "Opera Bonomelli", qualificata dall'intreccio di diverse componenti - l'interesse missionario, la dimensione internazionale della protezione sociale del migrante, la tutela della loro identità linguistica e culturale - che la rendono esemplare nel suo tempo e per certi aspetti ancora attuale, certamente sotto il profilo dell'esperienza pastorale e della sperimentazione di nuovi campi della carità. Ma Bonomelli fu anche intensamente legato ad alcuni luoghi che, per nascita o per successiva destinazione, accolsero lo sviluppo delle sue più profonde e significative radici. Tre in particolare vanno ricordati: la Franciacorta, Cremona e Brescia. E proprio in questi tre "luoghi bonomelliani" si è situato il convegno storico "Mons. Geremia Bonomelli e il suo tempo", che ha fatto tappa a Brescia nel Salone dei Quadri del Palazzo Comunale, in Franciacorta al Palazzo Franceschetti di Nigoline Bonomelli, frazione di Corte Franca. Il convegno dell'ottobre '96, dunque, come occasione per un "pellegrinaggio" nei "luoghi bonomelliani" per eccellenza, come opportunità per riannodare i legami tra questa eminente figura ed i luoghi della sua formazione e del successivo ministero. Cosa rappresentarono, per Bonomelli, Brescia, Cremona e la natia Franciacorta? Quale influenza lasciarono in lui, e lui in loro? Abbozziamo, brevemente, qualche risposta, attingendo a scritti già editi ed ai contributi presentati al convegno.

La Franciacorta

E' la regione collinare che si stende tra Brescia e il lago d'Iseo, ricca di vigneti da cui si traggono vini rinomati, costellata di borghi, ville, palazzi, chiese e san-

tuari. Qui si trova Nigoline Bonomelli, frazione di Corte Franca, che fu “culla, soggiorno e bara” di Bonomelli, come scrisse il suo segretario Mons. Giovanni Varischì⁶. A Nigoline Geremia Bonomelli vide la luce il 22 settembre del 1831 e chiuse per sempre gli occhi il 3 agosto del 1914. A Nigoline, Bonomelli tornava ogni autunno, tra settembre ed ottobre, per un periodo di “vacanza” che rappresentava - quando gli impegni dell’episcopato glielo consentivano - un tempo per ritemperarsi nel fisico e nello spirito, per attingere ancora una volta alle virtù naturali e alla fede semplice e robusta della terra che gli diede i natali, lo vide crescere e più tardi tornare vescovo. Questo tempo di riposo era dedicato alla preghiera, alla meditazione, alla lettura, al lavoro di scrittura, al servizio liturgico - memorabili per chiarezza ed efficacia le sue omelie domenicali nella piccola parrocchiale di Nigoline -, alle visite ai santuari mariani, alle passeggiate e, da inguaribile bresciano, alla caccia, per la quale ebbe sempre una grande passione.

Durante quei soggiorni, numerosi erano i visitatori illustri che si recavano nella modesta casa di famiglia in cui trascorreva le ferie, o che lo incontravano nelle residenze di alcuni nobili della zona - i Torri, gli Zoppola, i Monti della corte -, assurti a veri e propri cenacoli di patrioti, politici, letterati. Qualche nome: Antonio Fogazzaro, Giovanni Pascoli, Pietro Giacosa, Tommaso Gallarati Scotti, Ignazio Lana, Ercole Oldofredi, padre Smeria.

Cremona

Bonomelli fu vescovo di Cremona per 43 anni, dal 1871 alla morte: uno degli episcopati più lunghi nella serie dei vescovi cremonesi. La sua azione in diocesi spaziò tra molteplici campi: la formazione del clero, la riforma religiosa, il governo pastorale, le iniziative catechistiche, l’insegnamento teologico-morale (imponente la sua produzione di opere divulgative in materia), il confronto con le questioni sociali e politiche, l’avvio di numerose opere sociali. Impossibile dire tutto in poche righe: ricordiamo solo alcuni passaggi. Nel 1887 a circa un chilometro dalla città Bonomelli erigeva il nuovo seminario diocesano, per tanti anni uno dei migliori d’Italia. Nel 1900 accoglieva oltre 300 chierici. Quando Bonomelli era arrivato a Cremona, aveva trovato un seminario con 32 chierici, una diocesi con 35 preti apostati e per il resto una situazione di crisi e disorientamento, mentre in città e provincia imperversavano le correnti anticlericali e molta parte del cattolicesimo locale si irrigidiva nell’intransigentismo. La prima necessità di Bonomelli fu dunque di provvedere alle vocazioni ecclesiastiche e alla riforma del clero. A tal fine già nell’agosto del 1872 aveva indetto una riunione di tutti i vicari foranei, preceduta da un corso di esercizi, che avrebbe posto le basi dello Statuto del Clero. Ma l’opera più efficace di riforma del clero e del popolo fu la visita pastorale, avviata in quello stesso 1872, che gli permise una conoscenza diretta e profonda della sua diocesi. Tra le altre cose: Bonomelli celebrò il Sinodo diocesano, che non si era tenuto per ben 154 anni, fondò nuove parrocchie, favorì il sorgere di case religiose, istituì una scuola d’agricoltura e un circolo operaio.



Il ritratto del Vescovo
Geremia Bonomelli

Brescia

Bonomelli era e si sentiva profondamente bresciano nelle virtù e nei difetti. "Parce mihi, Domine quia brixienis sum...": "perdonami, Signore, perché sono bresciano" avrebbe annotato in certi suoi appunti di esercizi spirituali. Dunque schietto ma impulsivo, dolce sotto l'apparenza ruvida, ricco di interessi culturali e insieme essenziale, sobrio nel pensiero. Di indubbia matrice bresciana la sua passione per la caccia e le grandi "spiedate" di uccelli. D'impronta bresciana anche la sua devozione mariana, cresciuta nelle pratiche di pietà apprese nella fanciullezza e nelle visite ai santuari della Franciacorta, così come certi aspetti della sua convinzione religiosa quale la forte sottolineatura dell'autonomia episcopale, pur nel più scrupoloso rispetto del Primato di Pietro: probabilmente un eco della polemica giansenista così viva a Brescia ancora una cinquantina d'anni prima che Bonomelli divenisse vescovo di Cremona. Ma è soprattutto sul piano politico-sociale che più avvertì l'influenza dell'ambiente bresciano. In gioventù entrò in contatto con sacerdoti e laici orientati al neoguelfismo e, successivamente, con altri di tendenza conciliatorista. Ricordiamo poi le amicizie, le lunghe conversazioni, le fitte corrispondenze con esponenti del moderatismo lombardo e bresciano come il conte Ignazio Lana, il conte Ercole Oldofredi, il senatore Morando, il senatore Pompeo Molmenti, il barone Girolamo Monti ed altri, che lo aiutarono a ritenere possibile la conciliazione tra Stato e Chiesa ed a superare gli stereotipi sul liberalismo di matrice intransigentista.

Se molto Bonomelli ricevette dall'ambiente bresciano, altrettanto ispirò e diede sul piano dell'azione e delle idee. Si pensi soltanto ai rapporti con mons. Pietro Capretti, don Giacinto Gaggia, Giorgio Montini, all'influenza decisa che ebbe sul nascente movimento cattolico bresciano, che anche grazie a Bonomelli

seppe evitare le secche dell'intransigentismo ad oltranza e del liberalismo conservatore ammantato di religione, per approdare a posizioni di avanguardia ideologica e di fertile operosità. Tra i suoi corrispondenti bresciani troviamo vescovi come Verzieri e Corna ed umili sacerdoti diocesani, cattolici come Giuseppe Tovini e radicali come Giuseppe Zanardelli, patrizi e modesti popolani.

Bonomelli "scrittore". Duecento titoli, numerose ristampe e traduzioni, una popolarità arrivata fino alla vigilia del Vaticano II

Appuntiamo la nostra attenzione, infine, sulla "Bibliografia Bonomelliana". Gli scritti di Bonomelli ivi inclusi assommano a circa 200 titoli. Nell'edizione compilata per il convegno del '96, questi titoli sono ordinati in 5 sezioni: scritti prima dell'episcopato; lettere pastorali e circolari; opere teologiche, di catechesi e di omiletica; scritti politico-religiosi e sociali; libri di viaggio. La "Bibliografia Bonomelliana", redatta in ristrettezza di tempi come sussidio ai lavori del convegno, ricalca le orme dell'analoga bibliografia curata da Paolo Guerrini nel 1939, 25° della morte del vescovo. Le ricerche e le pubblicazioni uscite nei decenni successivi hanno enormemente arricchito, sia sul piano quantitativo che qualitativo, la produzione relativa al tempo storico di Bonomelli, per cui è parso opportuno aggiornare la "traccia" lasciata dal Guerrini fino a dare vita a quel nuovo, ulteriormente perfezionabile strumento di lavoro che è l'edizione 1996 Cser-Civiltà Bresciana della bibliografia bonomelliana. Pur nella sua incompletezza, la "Bibliografia Bonomelliana" contribuisce a focalizzare ulteriormente la grandezza e l'attualità della figura del vescovo lombardo, forse il più discusso dell'intera chiesa italiana tra Ottocento e Novecento, senza nessuna pretesa, ovviamente, di circoscrivere con un semplice elenco di titoli "la straordinaria sua statura sacerdotale", "l'adamantina coscienza d'uomo, di cristiano e di italiano", come ebbe a scrivere il suo illustre discepolo don Mazzolari.

Rispetto alla bibliografia del Guerrini, 141 titoli di scritti di Bonomelli, la bibliografia Cser-Civiltà Bresciana si è accresciuta per l'inclusione di alcuni scritti minori (tra cui varie prefazioni) e, soprattutto, per i numerosi scritti apparsi a suo nome nella rivista fiorentina "Rassegna Nazionale", così come in questi ultimi decenni è cresciuto il numero dei carteggi e degli epistolari editi, i primi dei quali erano apparsi già nei primi anni '30. Alcune sottolineature. In primo luogo, la mole delle pubblicazioni uscite a nome di Bonomelli, legata soprattutto alle molte rielaborazioni (nel conto dei 200 scritti di varia indole e ampiezza, non si includono le numerosissime ristampe), le numerose traduzioni delle sue opere - non solo in inglese, francese e tedesco, ma perfino in ungherese, a dimostrazione di una notorietà che ha valicato di molto i confini della diocesi cremonese -, la varietà dei temi trattati. Bonomelli affrontò un amplissimo ventaglio di argomenti religiosi, morali, sociali e politici, entrando nel vivo delle questioni più scottanti dell'epoca (si pensi all'opuscolo del 1889 sulla "questione romana", subito condannato dalla Curia romana). A colpire, ancor oggi, è lo straordinario e perdurante consenso che i suoi

scritti hanno raccolto tra il clero e ancor più tra i laici, soprattutto nel campo catechistico e della divulgazione religiosa. Con opere come *Il giovane studente istruito e difeso nella dottrina cristiana*, pubblicato la prima volta nel 1871 e ristampato fino agli anni '50 del nostro secolo, o come *L'esposizione del dogma cattolico* (18 volumi) e la *Introduzione* (4 volumi) di J. Monsabré, tradotte e curate da Bonomelli e giunte fino all'edizione aggiornata da padre L. Ciappi del 1948-53, si può ben dire che Bonomelli fu "il grande catechista d'Italia", l'autore più letto nelle nostre parrocchie.

Grande diffusione ebbero anche le sue omelie ed i commenti ai vangeli domenicali, tradotti in diverse lingue straniere. Le sue lettere pastorali, spesso riprese in raccolte e antologie, con titoli più attraenti, leggermente ritoccate o sostanzialmente modificate, furono ristampate più volte e sempre molto apprezzate dal pubblico. A parte rispetto agli scritti di Bonomelli, compare, in sezione apposita all'interno della "Bibliografia Bonomelliana", la cinquantina di titoli relativi ai carteggi editi. Anche questi meritano una sottolineatura costituendo, nel complesso, un insieme raro ed intenso di corrispondenze che dà un'idea della vastità e profondità di relazioni di cui il Bonomelli è stato capace. Tra i suoi corrispondenti, oltre ai pontefici dell'epoca, vanno annoverati cardinali come Rampolla, Jacobini, Agliardi, Ferrari, vescovi come Scalabrini e Calabiana, riformatori religiosi come Semeria, Gazzola, Fogazzaro, Gallarati Scotti, Jacini, Murri, uomini della politica e della cultura come Cantù, Lampertico, Tancredi Canonico, Schiaparelli, Luzzati, Villari, e tutto il gruppo che ruotava attorno alla "Rassegna Nazionale", fino alle relazioni di respiro internazionale ed ecumenico come quelle con Sabatier, Loisy, Schell. Da non dimenticare, infine lo stuolo di vescovi e sacerdoti, italiani e stranieri, che l'impegno di Bonomelli nel campo dell'assistenza agli emigrati italiani in Europa incluse nella sua sfera di conoscenze e collaborazioni¹. Concludiamo. Bonomelli, non c'è dubbio, fu un grande "comunicatore". Ma se non fosse stato anche un grande vescovo, un cristiano esemplare, un fervente patriottico, un lettore attento dei "segni del tempo", non passivo ma animato da profonda ansia di rinnovamento e da una non comune propensione al dialogo e all'azione, più nessuno si preoccuperebbe dei suoi 200 scritti, né si lascerebbe ancora interpellare dalle sue parole e dalla sua vita.

Lorenzo Rosoli

¹ GIACOMO SCANZI, *Bonomelli, attualità di un transigente*, "Avvenire", 16 ottobre 1996.

² GIACOMO SCANZI, *Bonomelli: la religione, cemento d'Italia*, "Giornale di Brescia", 16 ottobre 1996.

³ GIORGIO RUMI, *Geremia Bonomelli: un progetto per l'Italia*, prolusione al convegno storico "Geremia Bonomelli e il suo tempo" (Brescia-Cremona-Franciacorta, 16-19 ottobre 1996), pronunciata mercoledì 16 ottobre nel Salone Vanvitelliano di Palazzo Loggia, Brescia. Copia non riveduta né corretta dall'autore.

⁴ GEREMIA BONOMELLI, *Il secolo che muore. Pastorale per la Quaresima del 1900*, Foroni, Cremona, 1900, 61 p.

⁵ GIORGIO RUMI, *Geremia Bonomelli: un progetto per l'Italia*, cit.

⁶ GIOVANNI VARISCHI, *La piccola patria di Mons. Geremia Bonomelli: il vescovo intimo (per G. Varischi, compagno di vacanze)*, Queriniana, Brescia, 1920, VIII-70 p.

⁷ GIANFAUSTO ROSOLI, *Introduzione*, ad: Antonio Fappani, Lorenzo Rosoli (a cura di), *Bibliografia Bonomelliana*: Centro Studi Emigrazione-Roma, Fondazione Civiltà Bresciana-Brescia, 99 p., 1996.

Scritti di Geremia Bonomelli

1 - *Cenni biografici del defunto sacerdote D. Gaetano Scandella, del quale oggi 2 maggio (1863) giorno trigesimo della sua morte si celebra solenne ufficio nella Chiesa di S. Zeno in Brescia.* Brescia, Tip. Venturini (probabilmente estratto dal giornale cattolico «L'Osservatore Lombardo» di Brescia).

2 - *Theses dogmaticae quas in Seminario Brixienti habebat Jeremias Bonomelli Sacrae Theol. Doctor ex tractatibus de Deo uno, trino et creante, de Angelis, de homine, se statu primi hominis, de origine supernaturali, de angelorum elevatione et lapsu et de peccato originali.* Brixiae, Autographia Filippini, s.d. (ma probabilmente anteriore al 1866), 280 p.

3 - *Per la bandiera. Parole del Comandante e di G. Bonomelli,* Bezzecca, 1866, p. 18.

4 - *Lettera [di B.] da Lovere 12 febbraio 1867,* premessa al volumetto «*Studi storici, letterari e morali sul Romanzo*» dell'abate Giuseppe Rizzini bresciano (Tip. Buffoli, Chiari, 1867, IX-73 p.) dedicato dall'A. a Bonomelli, prevosto di Lovere e già suo professore in Seminario, Cazzago S. Martino, 2 febbraio 1867, IX-73 p.

5 - *La soppressione degli Ordini Religiosi. Ragionamento,* in «Archivio dell'Ecclesiastico», Firenze, vol. V (1867), 37 p.

6 - *Orazione funebre in lode del dottor cav. Fortunato Zitti già sindaco di Lovere cons. prov. ecc. detta il dì 15 dicembre MDCCCLVII [sic] dal prevosto Geremia Bonomelli Dottor in S. Teologia. Nei solenni funerali celebrati in S. Maria di Lovere.* Brescia, Tipografia Fiori, marzo 1868, 30 p.

7 - *Orazione letta ad Iseo nella Commemorazione solenne dei Fondatori e Benefattori del patrio Spedale il 16 luglio 1868.* Tipografia Apollonio, Brescia, 1866, 24 p.

8 - *Elogio funebre di monsignor canonico Penitenziere e Vicario generale Ferdinando nob. Luchi, recitato nei solenni funerali di trigesima dal Rev. Prevosto di Lovere Geremia Bonomelli Dottore in S. Teologia, nella insigne prepositurale di S. Agata in Brescia il dì 22 agosto 1868.* Brescia, Tip. Vescovile del Pio Istituto de' Figli di Maria, 1868, 32 p.

9 - *Alcune memorie intorno alla vita di Suor Giuseppa Rosa, al secolo Margherita, Maestra delle novizie nell'istituto delle Suore della Carità, raccolte e scritte dal prevosto di Lovere Dott. Geremia Bonomelli.* Brescia, Tip. P. Istituto in S. Barnaba, 1870, 211 p. Ristampato dalla Queriniana, Brescia, 1933, 183 p.

10 - *Dissertazione sull'Infallibilità del Papa provata cogli scritti e dottrine del Prof. Carlo Passaglia*, in «L'Unità Cattolica», Torino, 1870.

11 - *Il giovane studente istruito nella dottrina cristiana. Trattenimenti del sac. Geremia Bonomelli dottore di sacra teologia, già professore di teologia dogmatica e di filosofia della religione nel diocesano seminario, prevosto di Lovere e direttore spirituale nel Collegio convitto locale.*

Parte I, Brescia, P. Istituto, 1871, VI-654 p.

Parte II, Brescia, Tip. Pavoni, 1873, XVI-719 p., con molte pagine in bianco per censura politica.

Parte III, Modena, Tip. Immacolata Concezione, 1874, XVI-644 p.

12 - *Epistola pastoralis prima. Testo latino e italiano. Data da Brescia il giorno della consacrazione 26 novembre 1871.* Brescia, Tip. vescov. Figli di Maria, 1871, 19 p.

13 - *Pastorale per la Quaresima 1872, sull'osservanza dei precetti della Chiesa.* Cremona, Tip. Ist. Manini, 1872, 5 p.

14 - *(Circolare)... al clero e... al popolo della città e diocesi (circa la visita del vescovo)*, 15 agosto 1872, Cremona, Tip. Ist. Manini, 1872, 6 p.

15 - *De constitutione disciplinari pro clero cremonensi (8 dicembre 1872).* Tip. Ist. Manini, Cremona, 1872, 8 p.

16 - *Pastorale per la Quaresima 1873: sul mitigato rigore delle prescrizioni quaresimali e sul dovere di supplire con altre opere di pietà.* Cremona, Tip. Ist. Manini, 1873, 7 p.

17 - *Circolare, Pasqua 1873*, Cremona, Tip. Ist. Manini, 1873, 6 p.

18 - *Pastorale della Quaresima 1874: sul Sacramento della Confessione (Cremona, dal Seminario di S. Carlo, 8 febbraio 1874).* Cremona, Tip. Ist. Manini, 1874, 7 p.

19 - *Pastorale per la festa di S. Ambrogio vescovo di Milano (Cremona, dal palazzo vescovile, Vigilia d'Ognissanti 1874).* Cremona, Tip. Ist. Manini, 1874, 6 p.

20 - *Lettera pastorale sul dogma dell'infallibilità pontificia.* Brescia, Tip. Ist. Pavoni, 1874, 34 p.

21 - *Pastorale per la Quaresima del 1875. Il S. Giubileo: dottrina sulle indulgenze.* Cremona, Tip. Ist. Manini, 1875.

22 - *Circolare, 1a Domenica di Quaresima 1875: per gli Esercizi spirituali del Clero.* Cremona, Tip. Ist. Manini, 1875, 2 p.

23 - *Pastorale della Quaresima 1876: sulla stampa e sulle cattive letture.* Cremona, Tip. Ist. Manini, 1876, 7 p.

24 - *Pastorale della Quaresima 1877: sulla necessità della istruzione religiosa.* Cremona, Tip. Ist. Manini, 1877, 10 p.

25 - *Circolare 19 marzo 1877: sull'obbedienza dovuta al Sommo Pontefice.* Cremona, Tip. Ist. Manini, 1877, 12 p.

26 - *Circolare 25 maggio 1877*, Cremona, Manini, 1877, 10 p.

- 27 - *Circolare 14 gennaio 1878: per la morte del re Vittorio Emanuele II.* Cremona, Tip. Ist. Manini, 1878, 2 p.
- 28 - *Circolare 9 febbraio 1878: per la morte del papa Pio IX.* Cremona, Tip. Ist. Manini, 1878, 1 p.
- 29 - *Pastorale della Quaresima 1878: sui nemici della Chiesa e della fede (22 febbraio 1878),* Cremona, Tip. Ist. Manini, 1878, 12 p.
- 30 - *Circolare al clero e al popolo, 21 aprile 1878,* Cremona, Manini, 1878, 7 p.
- 31 - *Circolare (27 dicembre 1878) sul nuovo Catechismo diocesano.* Cremona, Tip. Ist. Manini, 1879, 7 p.
- 32 - *Pastorale della Quaresima 1879: sulla educazione cristiana della gioventù (Festa della purificazione di Maria, 1879),* Cremona, Tip. Ist. Manini, 1879, 10 p.
- 33 - *Pastorale per la Quaresima 1880: sull'obbedienza dovuta alle leggi e alle autorità costituite.* Cremona, Tip. Ist. Manini, 1880, 15 p. L'obbedienza dei cattolici alla podestà terrena, 2ª ed., Roma, Desclée & C., 1912, 54 p.
- 34 - *Synodus diocesana cremonensis quam habuit Jeremias Bonomelli episcopus cremonensis (anno 1880).* Cremona, Tip. S. Giuseppe, 1880, 272 p.
- 35 - *Pastorale della Quaresima 1881: sul Matrimonio e il Divorzio.* Cremona, Tip. S. Giuseppe, 1881, 19 p.
- 36 - *Doveri verso l'autorità civile. Circolare 8 settembre 1881 al clero e al popolo di Cremona.* Cremona, Tip. Manini, 1881, p. 56.
- 37 - *Cause e rimedi della miscredenza moderna. Pastorale per la Quaresima del 1882.* Cremona, Tip. Manini, 1882, 18 p.
- 38 - *La libertà di pensiero. Pastorale per la Quaresima 1883.* Cremona, Tip. S. Giuseppe, 1883, 40 p. Le due lettere pastorali del 1882 e 1883 sono state ristampate a Roma da Desclée nel 1910 con il titolo *Cause della miscredenza moderna e rimedi. La libertà di pensiero*, 94 p.; 2ª ed. 1912, 94 p.
- 39 - *E' possibile la morale senza la religione e senza Dio? Pastorale per la Quaresima 1884.* Cremona, Tip. Ist. Manini, 1884, 50 p.
- 40 - *Pastorale per la Quaresima del 1885. Il suicidio.* Cremona, Tip. Manini, 1885, 50 p. Edizione successiva da Desclée a Roma, 1910, 83 p.
- 41 - *Proprietà e socialismo. Che devesi fare? Pastorale per la Quaresima del 1886.* Cremona, Tip. Manini, 1886, 56 p.
- 42 - *Liberalismo ed equivoci. Pastorale per la Quaresima 1887.* Ist. Manini, Cremona, 1887, 58 p. (2ª ed. Cremona, Maffezzoni, 1887, 55p.).
- 43 - *La scuola laica. Pastorale per la Quaresima 1888.* Cremona, Ist. Manini, 1888, 54 p.
- 44 - *Circolare 10 maggio 1888: su la visita ad Limina, Enciclica di papa Leone XIII per una festa straordinaria di suffragio per tutti i defunti, l'Associazione dei*

Missionari Cattolici per l'assistenza degli Emigrati. Cremona, Tip. Manini, 1888, 12 p.

45 - *Il clero e la società moderna. Pastorale per la Quaresima del 1889*. Cremona, Ed Maffezzoni (Tip. Ist. Manini), 1889, 49 p.

46 - *Libertà e autorità. Rispetto. Pastorale per la Quaresima del 1890*. Cremona, Libraio E. Maffezzoni, Tip. Ist. Manini, 1890, 46 p.

47 - *Capitale e lavoro. Pastorale per la Quaresima 1891*. Cremona, Tip. Ist. Manini, 1891, 56 p.

48 - *La questione sociale è questione morale. Pastorale per la Quaresima 1892*. Cremona, Tip. Montaldi, 1892, 55 p.

49 - *La famiglia. Pastorale per la Quaresima 1893*. Cremona, Tip. Vescovile Montaldi, 62 p.

50 - *Religione sì, Chiesa no. Pastorale per la Quaresima 1894*. Cremona, Ed. Montaldi, 1894, 69 p.

Religione, sì, Chiesa, no, 2^a ed., Roma, Desclée & C., 1912, 75 p.

51 - *Una parola amica a tutti gli operai. Pastorale per la Quaresima 1895*. Cremona, Foroni, 1895, 68 p.

52 - *L'emigrazione. Pastorale per la Quaresima del 1896*. Cremona, Foroni, 1896, 53 p.

53 - *Segno dei tempi. Pastorale per la Quaresima del 1897*. Cremona, Foroni, 1897, 50 p.

54 - *La beneficenza. Pastorale per la Quaresima del 1898*. Cremona, Foroni, 1898, 46 p.

55 - *Il teatro. Pastorale per la Quaresima del 1899*. Cremona, Foroni, 1899, 49 p.

56 - *Il secolo che muore. Pastorale per la Quaresima del 1900*. Cremona, Foroni, 1900, 61 p. (seconda edizione: 61 p.; altra edizione: Foroni, 71 p.).

57 - *Il secolo che nasce. Pastorale per la Quaresima 1901*. Cremona, Foroni, 1901, 61 p.

58 - *Sentimentalismo e formalismo in religione. Pastorale per la Quaresima 1902*. Cremona, Foroni, 1902, 59 p.

59 - *L'ora presente. Circolare diramata al Clero e Popolo della Diocesi di Cremona*. Cremona, Foroni, 1902, 16 p.

60 - *Ogni potere è da Dio pel bene del popolo. Pastorale per la Quaresima 1903*. Cremona, Foroni, 1903, 60 p.

61 - *A proposito dell'enciclica di S.S. Pio X. Circolare*. Cremona, Foroni, 1903, 16 p.

62 - *Al venerando Clero e al diletteissimo popolo della città e diocesi*, Cremona, Stab. arti grafiche G. Foroni, 1903, 7 p.

- 63 - *Dottrine consolanti. Pastorale per la Quaresima del 1904*. Cremona, Foroni, 1904, 74 p.
- 64 - *Il culto religioso. Difetti. Abusi. Pastorale per la Quaresima 1905*. Cremona, Foroni, 1905, 76 p. e Cremona, Unione Diocesana, 1905, 88 p.
- 65 - *Lettera pastorale sull'Istruzione Catechistica con appendice di altre norme utili per il clero*, Cremona, Stab. Litograf. Unione Diocesana, 1905, 20 p.
- 66 - *Memoriale (Isolamento del Duomo 1905)*, Cremona, Tip. della «Provincia», 1905 13 p.
- 67 - *La Chiesa e i tempi nuovi. Pastorale per la Quaresima del 1906*. Cremona, Unione tip. Diocesana, 1906, 104 p.
- 68 - *I misteri e la ragione. Pastorale per la Quaresima 1907*. Cremona, Unione tipogr. Diocesana, 1907, 95 p.
- 69 - *Seguiamo la via piana e sicura. Pastorale per la Quaresima 1908*. Cremona, Unione tip. cremonese, 1908, 58 p.
- 70 - *Il gran duello sociale. Avverrà? Ammonimenti al Clero. Pastorale per la Quaresima del 1909*. Cremona, Unione tip. cremonese, 71 p.
- 71 - *Dio e la ragione umana. Pastorale per la Quaresima 1910*. Cremona, Unione tip. cremonese, 1910, 75 p.
- 72 - *La seconda vita. Pastorale per la Quaresima del 1911*. Cremona, Un. tip. cremonese, 1911, 77 p.
- 73 - *L'Emmanuele «Dio con noi». Gesù Cristo Dio. Pastorale per la Quaresima 1912*. Cremona, Un. tip. cremonese, 1912, 77 p.
- 74 - *La Chiesa. Pastorale per la Quaresima 1913*. Cremona, Unione ed. Cremonese, 1913, 91 p.
75. - *Clericali e anticlericali. Pastorale per la Quaresima del 1914*. Cremona, Unione tip. cremonese, 1914, 80 p.
- 76 - *Orazione in memoria della solenne traslazione della martire S. Agape detta nella chiesa prepositurale già insigne collegiata di Chiari dall'ill.mo e rev.mo monsignore Geremia dottor Bonomelli ora vescovo di Cremona il XVI agosto del MDCC-CLXXI dedicata al merito di Mons. Girolamo Verzeri vescovo di Brescia ecc.* Modena, Tip. Immacolata Concezione, 1872, 32 p.
- 77 - *Synopsis theologiae dogmaticae quam in suo Seminario tradit et evolvit Jeremias Bonomelli episcopus cremonensis. Pars I et II*. Cremonae, Typ. Manini, 1872; *Pars III*. Cremonae, Typ. Instituti charitatis Manini, 1873, 80 p.
- 78 - *Summa totius theologiae dogmaticae, auctore Jeremia Bonomelli, coadiuvante D. Eugenio Gamba*. Milano, Serafino Maiocchi, 1874 (2a ed., in 4 voll., 1881).
- 79 - *La grazia divina*, litografato, s.l. e s.d., 848 p. (conservato nella Biblioteca del Seminario diocesano di Cremona).

- 80 - *Tractatus de divina traditione et scriptura*, litografato, s.l. e s.d., 702 p. (conservato nella Biblioteca del Seminario diocesano di Cremona).
- 81 - *Antidoto sicuro contro la falsa scienza, ossia il giovane studente istruito e difeso nella dottrina cristiana. Trattenimenti di Mons. Geremia Bonomelli, Vescovo di Cremona*. Brescia, Bersi e C., 1878, IV edizione riveduta e accresciuta. 3 voll. Parte I, pp. XX-568; parte III (1879), pp. XX-534.
- 82 - *Compendio della dottrina cristiana*. Cremona, Maffezzoni, 1879.
- 83 - *La Morale senza Religione, ossia impossibilità di educare i giovani cattolici alla moralità quando non sia loro insegnato il Catechismo cattolico*. Articoli ripresi da «Il Cittadino». Brescia, G. Bersi, 1879, 110 p.
- 84 - *Discorso recitato da sua ecc. Mons. Geremia Bonomelli vescovo di Cremona nel Duomo di Milano il giorno 29 maggio 1881 festeggiandosi la Messa d'oro di S. E. Mons. Luigi Nazari dei conti di Calabiana arcivescovo di Milano*. Milano, Serafino Maiocchi, 1881, 19 p. (altra edizione, Milano Tip. Ghezzi, 1881, 20 p.). Riportato nella raccolta di mons. Pezzali *L'eco di nove anni* del 1885.
- 85 - *Un grande pericolo e un grande dovere*, Milano, Maiocchi, 1881, 155 p.
- 86 - *Il pulpito di Nostra Donna di Parigi, ossia le Conferenze religiose dal 1803 al 1882. Appunti storico-critici*. Cremona, Tip. S. Giuseppe, 1882, 43 p.
- 87 - *A Hit. Remény és Szeretet...*, Olaszbol fordította, Laszlo Palotay, Nagyvarad, Nyomatott Hugel Otto Konyunyomdàgaban, 1882, 3 voll. Cfr. n. 11.
- 88 - *Memorie delle Feste centenarie celebrate nel Santuario della Madonna di Rho. Discorso*. Milano, Serafino Maiocchi, 1883, 30 p.
- 89 - *Verità sempre antiche e sempre nuove*. Cremona, E. Maffezzoni, 1883, 445 p.
- 90 - *Esposizione del dogma cattolico. Conferenze del Rev. P.G. Monsabré. Unica versione (italiana) approvata dall'Autore con note di Mons. Geremia Bonomelli vescovo di Cremona*. Torino, Marietti, 1884-1890 (2 e 3a ed., 1891-1907). 18 volumi che comprendono le Quaresime tenute tra 1872-1890; ad essi vanno aggiunti i 4 volumi di *Introduzione*.
- 91 - *Il suicidio considerato in se stesso e nelle sue cause e nei suoi rimedi*, Cremona, Maffezzoni, 1885, 47 p.
- 92 - *L'eco di nove anni in S. Pietro di Cremona*. Cremona, Tip. Istituto Manini ed. E. Maffezzoni, 1885, 245 p. Ristampato da ed. E. Maffezzoni, 1886, 246 p. e dalla Queriniana, Brescia 1887, 367 p.
- 93 - *Brevi parole dette da S. Eccellenza Geremia Bonomelli vescovo di Cremona il 19 febbraio 1887 nell'occasione dei funerali ai valorosi soldati morti a Dagoli [sic!]*. Cremona, Tip. Manini, 1887, 8 p.
- 94 - *L'eco delle conferenze di monsignor Geremia Bonomelli riportate da Marietta Bianchini*. Brescia, Queriniana, 1887, VII-371 p. (2a ed., Milano, Giuseppe Palma, 1900, XI-311 p.; trad. tedesca München, Verlag von Schuh, 1903).

95 - *Una schietta parola agli amanti del vero. Questioni vitali del giorno*. Brescia, Queriniana, 1888, VII-359 p.

96 - *Un po' di luce sopra sette verità capitali*. Reggio Emilia, Tip. Ariosto, 1888, 439 p.

97 - *Nuovo saggio di Omelie per tutto l'anno*. Torino, Ed. Marietti, 1891, 4 volumi: I vol., XV-239 p.; II vol., 243. 1892, volumi III e IV, 406 p. Ebbe varie edizioni, nel 1904-05, 1908, 1913 e 1926. Nel 1927 fu pubblicata la nota ristampa. Furono tradotte in inglese dal rev. Thomas S. Byrne (1909-1912).

98 - *Brevi cenni di Ermeneutica Sacra*. Torino, Edit. Marietti, 1892. *Brevi cenni di Ermeneutica Sacra con l'aggiunta di un piccolo dizionario geografico*, s.l., s.d. (conservato nella Biblioteca del Seminario diocesano di Cremona).

99 - *Problemi e questioni del giorno*. Milano, Ed. Cogliati, 1892, IX-489 p. E' una raccolta delle precedenti pastorali: *Il suicidio - Morale senza Dio - Divorzio - Scuola laica - Il clero e la società moderna - Libertà - Autorità - Rispetto - Capitale e lavoro - La questione sociale è questione morale*.

100 - *Cristoforo Colombo. Discorso recitato nel salone dell'Istituto dei Ciechi il 21 dicembre 1892 in occasione dell'Accademia in onore di Cristoforo Colombo promossa dal Circolo dei SS. Ambrogio e Carlo di Milano*. Milano, Tip. arciv. Bonardi e Pogliani di G. Giovanola e C., 1893, 45 p.

101 - *Nuovo saggio di Omelie sulle Epistole e i Vangeli de comuni con carte geografiche*. Torino, Ed. Marietti, 1893, 2 voll., Vol. I, pp. XI-233 (rist. 1924). Vol. II, pp. 243. Altre ristampe: 1913, 243 p.; 1926, 261 p.

102 - *Misteri cristiani. Discorsi per le principali feste dell'anno*. Brescia, Queriniana, 1894-1896, 4 voll. (2a ed.: 1931, 2 voll.).

103 - *Conferenze*. Brescia, Queriniana, 1894, 95 p.

104 - *Lezioni fondamentali per le Scuole superiori di Religione*. Torino, Tip. Salesiana, 1894, 160 p.

105 - *Seguiamo la ragione. I. L'esistenza di Dio*. Milano, Ed. Cogliati, 1894 (2a ed. 1900, 3a ed. 1906).

106 - *Introduzione al Dogma cattolico. Principii ed errori*. Torino, Marietti, 4 voll. Cremona, E. Maffezzoni, 1895, II ediz. riveduta e corretta dal Traduttore, 362 p. Sono i quattro volumi pubblicati dopo la *Esposizione del Dogma* di Monsabré, alla quale fanno da prefazione.

107 - *Verità fondamentali della religione dimostrate razionalmente. Sunto delle sei Conferenze tenute nella Cattedrale di Cremona l'inverno 1896, raccolte da P.S.* Cremona, Foroni, 1896, 83 p.

108 - *L'addio di un amico (a Cesare Cantù)*. A p. 143 del volume *In morte di Cesare Cantù*, a cura della famiglia. Milano, Tip. Bernasconi di C. Rebeschini e C., XI marzo 1896, con ill.

- 109 - *Mons. Antonio Novasconi vescovo di Cremona. Discorso funebre in occasione della traslazione della sua salma in Cattedrale*, in «Rassegna Nazionale», 1 agosto 1897, pp. 568-576.
- 110 - *In lode di S. Antonio Maria Zaccaria*, in «Rassegna Nazionale», 16 dicembre 1897, pp. 875-882 e «Il Vessillo», Cremona.
- 111 - *Seguiamo la ragione*. Milano, Cogliati 1898-1900, 3 voll.
- 112 - *Divae Virginis a Nive*, poesia, in *I bimbi d'Italia a Maria*, numero unico, Torino, tip. Enrico Speirani, 1899, 24 p.
- 113 - *Conferenza alle Signore*, Milano, Giuseppe Palma, 1900, XI-311 p.
- 114 - *Ritiri pasquali di Monsabré*, 3 voll., Torino, Pontificia, 1900.
- 115 - *Attraverso i nostri tempi. Lettere pastorali ritoccate*. Milano, Tipografia Editrice L.F. Cogliati, 1902, v-395 p.
- 116 - *Prefazione a: Marchal Victor, Il mazzo di fiori della giovane*, trad. it., Brescia, Queriniana, 1902, pp. XI-310.
- 117 - *Mystères Chrétiens*, trad. di A. Begin, Paris, Librairie Vie et Arnaud, 1902, 2 voll.
- 118 - *Sentimentalisme e formalisme*, Paris, Charles Amat, 1902, pp. 96 (26).
- 119 - *Ce qu'il faut penser du XIX siècle, par M. gr G. Bonomelli, ...(Traduit par P. Dubreuil-Cerrutti)*. Paris, C. Amat, 1902, IV-152 p., ritr.
- 120 - *Die Kirche. Autorisierte deutsche üebersetzung von Prof. Valentin Holzer*, (trad. di Valentin Holzer), München, Druck und Verlag von Schuh & C., 1903, VIII-482 p.
- 121 - *Das neue Jahrhundert*, traduzione di Valentin Holzen, München, Schuh, 1903, 86 p.
- 122 - Contributo pubblicato in *Per la Messa d'oro di Mons. Geremia Bonomelli*, Cremona, Tip. Unione Diocesana, 1905.
- 123 - *Dopo la mia Messa d'oro*. Cremona, Unione Diocesana, 1905, 17 p. *Dopo la mia messa d'oro*, in «Rassegna Nazionale», 16 luglio 1905, pp. 184-194.
- 124 - *Foglie autunnali*. Milano, Cogliati, 1906, XVI-482 p. (2a ed. 1910, XVI-463 p.; rist. 1911, 429 p., e 1911, 463 p.).
- 125 - *Sull'istruzione catechistica*. Cremona, Unione Diocesana, 1905.
- 126 - *Lettera*, in Mery G., *Il regno dei cieli annunciato la prima volta ai fanciulli. Lezioncine religiose*. Trad. it. Carlo Gilberti, prefazione di Luigi Vigna, Cremona, Unione tip. diocesana, 1906, pp. XV-283.
- 127 - *Religiöse-soziale Tagesfragen. Fünf Pastoralschreiben von Geremia Bonomelli*, traduzione di Valentin Holzer, Wien-Leipzig, C. Fromme, 1906, 233 p.
- 128 - *Compendio della dottrina cristiana, approvato da S.S Pio X e adottato da Mons. G. Bonomelli per la Diocesi di Cremona*, Cremona, E. Maffezzoni, 1907, 371 p. Cfr. n. 82.

- 129 - *Prefazione a: Zeni Rino, Celeste follia! Profili-Sfumature-Leggende*, Milano, 1908, pp. XVI-257.
- 130 - *New serie of homilies for the whole year*, New York-Cincinnati etc., Berzinger Brothers, 1909-1912, 6 voll.
- 131 - *Clericali e anticlericali*, Cremona, Unione tipografica cremonese, 1910, 80 p.
- 132 - *Questioni morali del giorno*. Roma, Desclée & C. Editori, 1910, 303 p.
- 133 - *Questioni religiose del giorno*. Roma, Desclée & C. Editori, 1910, 227 p. Il secondo volume delle pastorali, dedicato alle questioni religiose, contiene le pastorali *Cause della miscredenza moderna e rimedi*, *La libertà di pensiero*, *La morale senza Dio*, *Religione sì, Chiesa no*.
- 134 - *Il tempio*. Milano, S. Lega Eucaristica, 1910. 40 p.
- 135 - *Un manipolo di Rut, la Moabita*. Milano, Cogliati, 1910 (in copertina 1911), 409 p.
- 136 - *Mystères Chrétiens. Traduction française par M. l'Abbé Ch. Armand Begin*. Paris, Ed. Amat, 1910, 4 voll.
- 137 - *Christian mysteries*, translated by the Rev. Sebastian Byrne. New York-Cincinnati etc., Benziger Brothers, 1910, 4 voll.
- 138 - *La morale senza Dio*, Roma, Desclée, 1912, 62 p.
- 139 - *La Chiesa. Seguiamo la ragione*. Piacenza, Stab. Tip. L'Arte Bodoniana L. Rinfreschi, 1914, 283 p.
- 140 - *Gesù Cristo Dio-Uomo*. Piacenza, L. Rinfreschi, 1914, 280 p.
- 141 - *Conferenze vitali edite ed inedite, raccolte e ordinate da Mons. Pietro Pezzali*. Milano, Giovanni Daverio (tip. Ist. S. Gaetano), 1919-1920, 2 voll. di 231 p. e 237 p. con ritr.
- 142 - *Il giovane studente istruito e difeso nella dottrina cristiana. Parte prima: della fede - il simbolismo apostolico*. Brescia, Queriniana, 1926, 576 p. *Parte seconda: della speranza*. Brescia, Queriniana, 1926, 573 p. *Parte terza: della carità*. Brescia, Queriniana, 1926, 512 p.
- 143 - *Discorsi e panegirici inediti, pubblicati per cura di Mons. Gerolamo Pelanda e del sac. dott. Guido Astori*. Torino, Marietti, 1930, XI-666 p.
- 144 - *Il Papa*, Monza, Vismara, 1944, 147 p. (rist. 1944, 148 p.).
- 145 - *Introduzione al dogma cattolico: conferenze di Jacques Marie-Louis Monsabré, versione e note di Geremia Bonomelli, rivedute ed aggiornate dal p. L. Ciappi*, Torino, Marietti, 1948, 4 voll.: I: Principi ed errori; II: Le profezie; III: I miracoli; IV: Le testimonianze.
- 146 - *Esposizione del dogma cattolico: conferenze di Jacques Marie-Louis Monsabré, versione e note di Geremia Bonomelli, rivedute ed aggiornate dal p. L. Ciappi*, Torino, Marietti, 1948-1953, 18 volumi.

- 147 - *Il giovane studente istruito e difeso nella dottrina cristiana. Aggiornamento di Guido Astori*, Brescia, Queriniana, 1950-1951, 12a ed., 3 voll. I: *Della fede: il simbolo apostolico*, 1950, 484 p.; II: *della speranza*, 1951, 449 p.; III: *La carità*, 1951, 423 p.
- 148 - *Note della visita pastorale alla diocesi di Cremona, 1872-1879*. A cura di Guido Astori, Cremona, Atheaneum Cremonese, 1965, XXXI-120 p. In «Annali della Biblioteca governativa e libreria civica di Cremona», vol. 1,6 (1965).
- 149 - *La Chiesa e i tempi nuovi. Antologia di scritti*, a cura di Carlo Bellò, Fossano (Cuneo), Ed. Esperienze, 1971, 268 p.
- 150 - *Doveri d'ogni uomo in faccia alla stampa odierna. Osservazioni di un vescovo lombardo*. Milano, Serafino Maiocchi, 1873, 112 p.
- 151 - *Lettera di Mons. Vescovo di Cremona al S. Pontefice*, in «Rassegna Nazionale», 1 febbraio 1887, pp. 565-566.
- 152 - *Roma e l'Italia e la realtà delle cose. Pensieri di un prelado italiano*, in «Rassegna Nazionale», Firenze, 1 marzo 1889, pp. 3-87.
- 153 - *Roma e l'Italia e la realtà delle cose. Risposta a certe critiche (un cattolico italiano)*, in «Rassegna Nazionale», 1 aprile 1889, pp. 520-535.
- 154 - *L'opuscolo Roma e l'Italia e la realtà delle cose*, in «Rassegna Nazionale», 1 maggio 1889, pp. 178-183.
- 155 - *Fatti dolorosi*, in «Rassegna Nazionale», 16 aprile 1890, pp. 809 e segg.
- 156 - *Un doloroso incidente a proposito di una lettera del cardinale Monaco La Valletta penitenziere maggiore di S.R.C.*, Firenze, Tip. M. Cellini e C., 1890, 15 p.
- 157 - *La fine di un doloroso incidente*, in «Rassegna Nazionale», 1 maggio 1891, pp. 174-221.
- 158 - *Riassunti di Conferenze sulla Questione sociale, tenute a Torino dal 28 gennaio al 3 febbraio 1895 per invito dell'Unione cattolica italiana*. Torino, M. Artale, 1895, 72 p.
- 159 - *Resoconti delle Conferenze sul Socialismo, tenute nella chiesa dei Santi Martiri in Torino*. Cremona, E. Maffezzoni (Tip. E. Leoni, 1895), 123 p.
- 160 - *Prefazione* a Dupanloup Félix (vescovo di Orleans), *La Donna Studiosa*, traduzione di Maria Sartirana Aureggi, Milano, Tip. Editrice L.F. Cogliati, 1896, pp. V-XVI.
- 161 - *Questioni religiose, morali e sociali del giorno*. Roma, Desclée Lefevre e C., 1897, 2 voll. di VIII-359 p. e 467 p.
- 162 - *Protesta di Mons. Bonomelli contro l'Osservatore Cattolico*, in «Rassegna Nazionale», 1 settembre 1897, pp. 173-174.
- 163 - *Prefazione* a Pastori G., *Il canzoniere di un clericale*, con prefazione di Oreste Nuti, Milano, 1897, pp. (16)-176.

- 164 - *Lettera di Mons. Bonomelli ai parroci della città e diocesi di Cremona*, in «Rassegna Nazionale», 1 giugno 1898, pp. 616-620.
- 165 - *L'emigrazione. Conferenza di S.E. Rev.ma Mons. Geremia Bonomelli*, in Esposizione Generale Italiana-Esposizione delle Missioni, *Gli italiani all'estero: emigrazione, commerci, missioni*, Torino Roux Frassati, 1899, pp. 8-19.
- 166 - BONOMELLI, Geremia; MOTTI, Luigi. *Una lettera di monsignor Bonomelli*, in «Rassegna Nazionale», 16 settembre 1899, pp. 413-418.
- 167 - BONOMELLI, Geremia; MOTTI, Luigi. *L'opera cattolica in favore dei nostri operai nella Svizzera*, in «Rassegna Nazionale», 16 dicembre 1899, pp. 799-803.
- 168 - *Sull'emigrazione temporanea. Conferenza tenuta a Torino e a Milano*. Cremona, Foroni, 1900, 20 p.
- 169 - *Pagine di mons. Bonomelli*, in «Rassegna Nazionale», 16 gennaio 1902, pp. 293-324.
- 170 - *Lettera ai Parroci d'Italia*, in «Rassegna Nazionale». 1 febbraio 1902, p. 492 e seg.
- 171 - *Pagine di mons. Geremia Bonomelli a proposito degli scioperi*, in «Rassegna Nazionale», 1 aprile 1902, pp. 394-403.
- 172 - *Importanti parole del Vescovo di Cremona*, in «Rassegna Nazionale», 16 novembre 1905, pp. 341-342.
- 173 - *Parole d'oro! Dagli scritti di Mons. G. Bonomelli. Dono del Comitato diocesano ai lavoratori cremonesi*. Cremona, Unione Diocesana, 1905, 31 p.
- 174 - *L'emigrazione temporanea: conseguenze religiose in Italia*. Bologna, Tipogr. Mareggiani, 1905.
- 175 - *Appello di S.E. mons. Bonomelli agli Italiani di buona volontà*. Cremona, Tip. Foroni, 1905.
- 176 - *Lettera*, in Pighetti Ernesto, *Guida pratica per la iscrizione alla Cassa Nazionale di Previdenza*, Cremona, Tip. Unione Diocesana, 1905, p. 14.
- 177 - *Discorso di mons. Bonomelli*, in «Rassegna Nazionale», 1 ottobre 1906, pp. 389-397.
- 178 - *Il Purgatorio di Dante (S.E. il Vescovo di Cremona)*, in «Rassegna Nazionale», 16 marzo 1908, pp. 113-129.
- 179 - BONOMELLI, Geremia; MIGLIOLI, Guido. *Bonomelli e Miglioli e la questione colonica soresinese*. Soresina, Conversazione, 1908, 16 p.
- 180 - *Per i nostri emigranti. Due lettere: I. Agli uomini di buona volontà; II. a Luisa Anzoletti*, in «Rassegna Nazionale», 1 dicembre 1909, pp. 337-341.
- 181 - *Questioni sociali del giorno*. Roma, Desclée & C. Editori, 1910, 400 p.
- 182 - *Lettera di S.E. Rev.ma il Vescovo di Cremona*, in «Rassegna Nazionale», 1 ottobre 1911, pp. 431-432.

- 183 - *Questioni politico-religiose del giorno*. Roma, Desclée & C. Editori, 1911, 271 p.
- 184 - *Lettera-prefazione a*: Magri, Francesco, *L'emigrazione temporanea, lettera aperta al clero italiano*. Roma, Desclée, 1911, 35 p.
- 185 - *Profili di tre personaggi italiani illustri e moderni. Conte Thaon di Revel, senatore Tancredi Canonico, senatore Antonio Fogazzaro*. Milano, Cogliati, 1911, 157 p.
- 186 - *Per i nostri soldati in guerra contro la Turchia*, in «Rassegna Nazionale», 16 ottobre 1911, pp. 542-545.
- 187 - *Parole intorno a Mons. Scalabrini*, in «Rassegna Nazionale», 1913.
- 188 - *Alcuni pensieri di Mons. Geremia Bonomelli. Le date memorabili dell'Opera che da lui prende nome*. Milano, A. G. Alfieri e Lacroix, 1919, 12 p.
- 189 - «Scritti». *Vita e Pensiero*. «La Questione Romana», fascicolo 4 aprile 1929, Milano, «Missioni Cattoliche», 1929, pp. 193-270.
- 190 - *Per gli emigranti italiani*, in «Rassegna Romana», anno II, n. 7-8, luglio-agosto 1930, pp. 49-59.
- 191 - *Antonio Fogazzaro*, introduzione e note di Carlo Marcora, Brescia, Morcelliana, 1965, 68 p.
- 192 - *Un autunno in Oriente*. Milano, Tipografia Editrice L.F. Cogliati, 1895, XX-360 p. (rist. Piacenza, Rinfreschi, 1914; rist. Sesto S. Giovanni, Madella, 1916, 254 p.; rist. Milano, Cogliati, 1925, 307 p.).
- 193 - *Un autunno in Occidente*. Milano, Cogliati, 1897, XVI-400 p. con ill. Seconda edizione: Milano, L.F. Cogliati, 1899, 428 p. Ristampato da: Sesto S. Giovanni, Madella, 1914 e 1916; Milano, Cogliati (I.G. Amedeo Nicola e C.), 1925, 325 p.
- 194 - *Tre mesi al di là delle Alpi*. Milano, Cogliati, 1901, VIII-464 p. illus e una carta geogr.; rist. Sesto San Giovanni, Ed. Madella, 1914; rist. Milano, Cogliati, 1927, 383 p.
- 195 - *Dal piccolo S. Bernardo al Brennero*. Milano, Ed. Cogliati, 1903, XVI-501 p. con ill.; rist. Milano, E. Cogliati, 1905, 451 p.
- 196 - *Valicando il Piccolo S. Bernardo (da un libro di prossima pubblicazione di mons. Bonomelli)*, in «Rassegna Nazionale», 16 maggio 1903, pp. 139-152.
- 197 - *Viaggiando in vari paesi e in vari tempi*. Milano, Cogliati, 1908, XII-579 p.
- 198 - *Appunti all'ultimo libro... «Viaggiando in vari paesi ed in vari tempi». Dialogo*, Vicenza, Tip. pontif. S. Giuseppe, 1909, 24 p.
- 199 - *Peregrinazioni estive. Cose Uomini Paesi*. Milano, Cogliati, 1913 (in copertina 1914), 338 p.

AA.VV.

Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1992 - Atti della Fondazione "Ugo da Como" 1992, anno accademico CXCI

Brescia 1994, pp. 296

Il volume è aperto dal testo della Prolusione tenuta dal Presidente prof. Gaetano Panazza il 2 marzo 1992 presso la sede dell'Ateneo. In quell'occasione l'illustre studioso bresciano, lasciando l'importante carica statutaria, ringraziava i collaboratori ed i soci e, accennando al bimillenario oraziano che cadeva in quell'anno, ci consegnava una sorta di testamento spirituale: "In questo momento tanto difficile per l'Italia, reso ancor più drammatico dalla crisi dei valori etici fondamentali, da fermenti e dalle profonde trasformazioni che investono l'umanità intera, è necessario rifarsi, come è già avvenuto in altri tempi, agli spiriti magni, alle voci più alte e genuine del passato, al recupero di quanto la nostra civiltà ha prodotto di non perituro".

Dopo la Prolusione si incontrano un saggio di Mario Scotti dal titolo "Lettera a Quinto Orazio Flacco di Andrew Lang volta in versi italiani", ed uno studio, documentato e sottile, di Pier Vincenzo Cova che indaga i rapporti tra Frontone e Marco Aurelio e lumeggia le differenze tra Retorica e Filosofia nella Roma degli Antonini ("Frontone e Marco Aurelio: un vecchio a un giovane"). Anche questo articolo, pur muovendosi tra fatti e vicende di parecchi secoli orsono, contiene richiami non indifferenti alla situazione attuale ed offre interessanti spunti di meditazione. Marco Aurelio

ricorda di aver appreso da Frontone a conoscere l'ipocrisia degli uomini di potere, l'arte oggi ormai scomparsa del verum dicere e del verum audire, la difesa della competenza professionale. Gian Enrico Manzoni ("Il tema della vecchiaia in Seneca") traccia invece una linea evolutiva del pensiero di Seneca sul tema della vecchiaia, attraverso le opere, dal De brevitate vitae all'ultima produzione del filosofo. Partendo da alcune profonde intuizioni (non exiguum temporis habemus, sed multum perdidimus - non accipimus brevem vitam, sed facimus) Seneca coglie le profonde differenze che corrono tra gli occupati, persi in mille attività inutili (quanto ci riconosciamo anche noi in costoro e purtroppo la nostra situazione è sempre più tale, non per nostra volontà, ma perché siamo costretti a vivere in una società che ha fatto suoi idoli e sua cultura le banche, i supermercati, la speculazione spacciata per edilizia popolare, le disposizioni legislative e le tasse) ed il sapiente che è totus suus. Daniela Fisanotti, nell'intervento dal titolo "La vera nobilitas nelle Omelie del vescovo Gaudenzio di Brescia" ci porta più su nei secoli, nella Lombardia tra la fine del IV e l'inizio del V sec. d.C., quando S. Gaudenzio si muove tra eretici ariani ed ortodossi cattolici. Il tema della nobilitas scaturisce da una meditazione sulla vicenda dei sette fratelli Maccabei, "non vinti", non solo perché non cedettero ai tormenti, ma soprattutto perché rifiutarono onori e ricchezze terrene. Le omelie si rivolgono alla classe dominante bresciana che sembra esser e per lo più cattolica, non ostante la presenza in città di Giustina ed Aussenzio, ariani e nemici del

predecessore di Gaudenzio, S. Filastrio, ma che pare poco propensa ad opere concrete di misericordia. Sullo sfondo dei sermoni gaudenziani spicca la figura di Benivolo, già membro della corte dell'imperatore Valentiniano II e caduto in disgrazia per non aver perseguitato la chiesa cattolica.

Egli, come "capo degli Onorati" di Brescia, aveva in città una dignità quasi vicina a quella del Vescovo. La vivacità spirituale e culturale della Brescia paleocristiana portò anche alla costruzione di monumentali edifici di culto che a poco a poco gli scavi archeologici ci stanno riconsegnando: è recentissima la scoperta a Bedizzole, presso la Pieve di Pontenove, di un battistero del IV-V secolo con preziose decorazioni musive, ben più antico di quello che già si conosceva. Nell'articolo di titolo "L'avvento della Dominazione veneziana in un comune bresciano", Leonardo Mazzoldi, basandosi su alcuni registri delle Provvisioni del Comune di Montichiari depositati presso l'Archivio di Stato di Brescia, delinea la vita sociale e religiosa di quella comunità bresciana tra il 1416 ed il 1495.

Con dovizia di particolari e spunti interessanti si passa dalla dominazione viscontea, attraverso quella malatestiana segnata dall'"affaire" dei Mezzani, alla supremazia di Venezia. Nella documentazione archivistica vi è purtroppo un vuoto dal 1421 al 1492. Nelle Deliberazioni più antiche si ricordano i pedaggi per il ponte sul Chiese (1420) ed un prestito di 20 ducati d'oro a don Venturino, arciprete di Montichiari, forse per pagare opere sulla chiesa parrocchiale. La cresciuta libertà prodotta dall'avvento di Venezia si può leggere anche nel fatto che i componenti del Consiglio dei Sapienti (antico Consiglio Comunale), in origine nel numero di 9 o 19, nel 1492 risultano ben 35. Nelle Provvisioni dell'ultimo Quattrocento si ricordano con frequenza le opere per la regimentazione delle acque, per i restauri dei mulini, ed i difficili rapporti con gli Ebrei che costituivano le uniche realtà capaci di prestare denaro liquido in breve tempo. Grande spazio è occupato anche dalle disposizioni per i pascoli ed i terreni coltivabili di proprietà

comunale che venivano incantati e per la determinazione dell'epoca della vendemmia. Troviamo anche notizie sulle numerose "riviste" di truppe che si svolgevano nella brughiera tra Ghedi, Castenedolo e Montichiari, sulla pestilenza del 1493-1494, sui maestri di scuola stipendiati dal Comune (si ricordano un Giovanni da Albino che pretendeva uno stipendio "extra honestatem" e un non meglio identificato Don Gasparino cappellano della chiesa del paese), e sul medico condotto (si cita un maestro Gaspare da Pavia chirurgo). Ancora collegato al mondo veneziano di Terraferma sulla fine del Quattrocento è il saggio di Angelo Brumana dal titolo "Cultura antiquaria bresciana fra XV e XVI secolo - Il Taddeo Solazio" (seguito di un articolo apparso nei *Commentari dell'Ateneo di Brescia* per l'anno 1991) che illustra l'attività dell'umanista e cronista bresciano Taddeo Solazio per il patrio veneziano Zaccaria Barbaro, figlio del più famoso Francesco. La presenza del Barbaro in Brescia si distribuisce tra il 1438, all'epoca dell'assedio del Piccinino, al 1483 quando Zaccaria è Provveditore militare per il campo, in occasione della guerra di Ferrara, fino al 1489. Il Barbaro ebbe contatti con Gabriele da Concorrezzo, con Maffeo Ferrando e soprattutto con il Solazio al quale commissionò interventi parziali su manoscritti di sua proprietà e la compilazione di una raccolta di iscrizioni romane in Brescia (codice Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, latine X 197 (3612), da porre in relazione alle opere di costruzione del Monte Vecchio di Pietà. In chiusura lo studioso porta nuova luce anche sulla figura dell'umanista Angelo Pasio da Rimini, autore del "De secundo bello Cenomano", rapido resoconto in dieci libri sulla guerra tra Venezia e Milano dal 1437 al 1440. Luigi Cattanei tratteggia la vita e l'opera del poeta maccheronico francese Antonius de Arena, morto a S. Remy de Provence intorno al 1544 ("Il maccheronico oltre le Alpi: Antonius de Arena"). Pur non essendo all'altezza del Folengo, il poeta francese aggiunge una nuova sfumatura alla produzione maccheronica del Rinascimento. Di grande interesse è lo studio di Claudio Ami-

ghetti dal titolo "Il violino di Ole Bull", dedicato ad un eccezionale strumento musicale del Cinquecento ora conservato a Bergen ed appartenuto al celebre violinista Ole Bull (1810-1880). Il violino, fino ad oggi attribuito a Gasparo da Salò per la parte strumentale e a Benvenuto Cellini per le figure intagliate e scolpite, viene più correttamente ricondotto alla bottega dei Virchi e datato in base a criteri dendrologici e stilistici intorno al 1550-1560. Le sculture della testa e della cordiera sono della stessa mano che ha eseguito la cetera dell'arciduca Ferdinando del Tirolo, ora conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna; non si sa però se queste parti plastiche si debbano attribuire ai Virchi o agli intagliatori che i liutai tenevano nella loro officina: nella polizza d'estimo presentata nel 1568 da Girolamo si trovano infatti i nomi di "M. o Gioan maestro de intalij" e M.ro Battista similmente maestro". Il compianto Ugo Vaglia indaga in due studi l'ambiente dei Carbonari valsabbini.

Il primo, dal titolo "La finta vendita di Silvio Moretti martire dello Spielberg" commenta un poco conosciuto documento con il quale Silvio Moretti, per salvare i suoi beni in caso di arresto, aveva stipulato nel 1822 una finta vendita al ricco commerciante Giacomo Passerini, mentre il secondo ("La Guardia Civica di Sabbio vocata pio Guardia Nazionale") con documenti di prima mano, ricostruisce le convulse vicende della rivolta del 1848 in Valsabbia. Tra le testimonianze è molto interessante quella dell'ing. Domenico Riccobelli sul combattimento di Monte Suello del 22 maggio 1848. Ancora Luigi Cattanei pubblica ed illustra alcuni inediti di Edoardo Scarfoglio raccolti in due albums acquistati a Parigi dal poeta e conservati ora presso gli eredi. Nelle carte sono raccolti disegni, appunti e poesie risalenti ad un periodo che va dal maggio 1879 al maggio dell'anno successivo. Lo studioso ha modo di cogliere, tra le inedite composizioni, forti richiami al Carducci. Luigi Amedeo Biglione di Varigi imposta il suo intervento su problematiche di tipo filologico e nell'"Esame comparativo fra i testi sulle Dieci Giornate di Brescia di Giuseppe Nicolini e di Cesare Cor-

renti", cerca di individuare quale dei due cronisti abbia copiato l'altro. Non mi stupirei poi se tutti e due saccheggiarono un anonimo manoscritto, steso forse da una vittima delle Dieci Giornate. Infatti, come scrive Biglione di Varigi, il saggio del Nicolini fu pubblicato postumo nel 1861 a cura di Daniele Pallaveri che anteponeva allo scritto la seguente premessa: "La presente narrazione, scritta dal Nicolini pochi giorni dopo la rivoluzione di Brescia del '49 è tolta da una bozza rinvenuta a caso, e tutta piena di correzioni. Aveva, come sappiamo, su di questa fatta copia, la quale per alcune giuste ragioni venne da lui distrutta". Tanto mistero non è forse da imputare solo al pericolo di essere scoperto dagli Austriaci... ed anche il Correnti scrive la sua cronaca a Torino nel 1849 sulla scorta di testimonianze diverse, ma non espressamente citate. Roberto Busi, in un articolo non sempre accessibile, rivendica a Brescia il diritto di entrare tra le città indicate dalla Legge 142/90 come fulcri di aree metropolitane.

Tale conclusione è frutto di una ricerca avviata dall'Insegnamento di Urbanistica presso la Facoltà di Ingegneria dell'Università di Brescia. L'area metropolitana bresciana è una delle tre realtà del sistema di metropoli regionali della Lombardia (le altre due sono l'area metropolitana milanese e l'area metropolitana pedemontana che comprende anche quattro capoluoghi di provincia). In coda alla sua relazione che è la base per una successiva soluzione del problema trasporti, l'autore afferma che l'area metropolitana bresciana sembra caratterizzata da: decentramento demografico (e qualificazione terziaria) delle zone centrali (e specie del capoluogo); rilevante incremento demografico (e conseguente qualificazione residenziale) delle zone di prima fascia; sensibile incremento demografico (ma soprattutto qualificazione industriale ed artigianale) delle zone di seconda fascia. Il tutto poteva però essere immediatamente individuato e recepito esaminando i Piani Regolatori Generali di Brescia e comuni limitrofi che sono all'origine di una tale configurazione, sistematicamente perseguita negli ultimi decenni a scapito del Cen-

tro Storico sul quale sono piovuti - anche a ragione - vincoli di ogni genere e che ora, esaurite le aree libere esterne alla metropoli, ritorna in auge. Stavolta, però, i vincoli esistono solo per i privati e si creano invece ampie possibilità per la speculazione - senza alcuna qualità estetica e compositiva - della cordata Cooperative-Banche-Supermercati, come dimostrano i vari Piani di Recupero che si stanno portando avanti con il pretesto di creare o risistemare piazze (vedi Bovezzo, Bagnolo, Leno, Manerbio ecc.) e che consentono edificazioni abnormi (anche 7mc./mq.) su aree fino ad ieri destinate a verde.

Il tutto, per assurdo, in un momento in cui il mercato non richiede né abitazioni né centri commerciali. Preceduto dalle iniziative curate nell'anno 1992 dal Gruppo Naturalistico "G. Ragazzoni" e dalla "Vita accademica dell'Ateneo" è l'illustrazione a cura di Vincenzo Pialorsi della Mostra di medaglie di proprietà dello stesso studioso, tenuta presso l'Ateneo di Brescia il 18 ottobre 1991. Nella relazione l'autore narra le origini della sua passione di collezionista ed esperto ed illustra i quattro settori della sua raccolta: Brescia e provincia, Paolo VI, D'Annunzio, i maggiori artisti italiani della pittura e della scultura. Tra le medaglie che riguardano Brescia ricordiamo quelle di Altobello Averoldi, vescovo di Pola, opera probabile di Maffeo Olivieri (1523-24), di Alfonso Martinengo Villagana e di Vincenzo Maggi (1564). In conclusione del volume incontriamo gli Atti della Fondazione Ugo da Como, con la relazione del Presidente sull'attività svolta nel 1991 ed il saggio di Giancarlo Lang "Le edizioni del XVI secolo conservate nella Biblioteca della Fondazione 'Ugo da Como' - note ed appunti da un primo censimento". Lo studioso ricostituisce la provenienza di numerose delle circa 2000 cinquecentine acquistate dal Senatore durante tutta la sua vita. Tra le edizioni più rare si ricordano 85 opere stampate dai Manuzio, 103 dai Giolito de' Ferrarini, 24 dei Britannico di Brescia, 72 dei Nicolini di Sabbio, 38 dei Pagani di Toscolano.

Sandro Guerrini

Virginio Cattaneo

Messer Vincenzo Capirola gentil homo bresano

Atti del 2° Convegno Naz. di studi sulla liuteria
bresciana: 30 Maggio 1992, Brescia 1992, pp. 32

E' uno degli opuscoli editi nella collana *Monumenta Musicae Brixensis* a cura del Museo Musicale Bresciano (Via Trieste 34 - Brescia, 25121) diretto da Virginio Cattaneo. Si tratta di piccole pubblicazioni "rare e preziose". Nel 1883 venne scoperto a Leiden (Inghilterra) un manoscritto di 150 pagine riccamente ornato; nel 1902 finì nelle mani dell'editore Olschki che a sua volta lo cedette per 1500 lire d'allora alla Newberry Library di Chicago ove ancora è custodito. Il titolo è: *Compositione di Messer Vincenzo Capirola gentil homo bresano*. Materialmente la scrittura è di un certo Vidal presumibilmente alunno del Capirola. E' stato pubblicato in Francia nel 1955 a cura di Otto Gombosi a Neuilly-Sur-Seine.

F. Balestrini

Roberto Navarrini

L'Archivio Storico dell'Ateneo di Brescia

Supplemento ai Commentari dell'anno 1996,
Brescia, 1996, pp. 640

Nel 1992 ricorreva il 190° anniversario della fondazione dell'Ateneo di Brescia, sorto appunto nel 1802; venne allora deciso di riordinare tutto l'archivio: il frutto è la pubblicazione di questo grosso volume in ottavo. Contiene anche il verbale delle celebrazioni fatte nel 1902 per il primo Centenario. Viene indicata la collocazione di tutto il materiale attraverso la numerazione delle buste: la busta n. 1 parte con lo Statuto, i Regolamenti, la loro evoluzione. Le deliberazioni del Corpo Accademico sono raccolte nelle buste 3-18; gli atti amministrativi nelle buste 64-79. C'è la documentazione degli Archivi e dei Gruppi aggregati nelle buste 127-189.

La parte più interessante per il pubblico è rappresentata dagli Atti accademici,

disposti nelle buste 195-226: sono qui comprese tutte le dissertazioni accademiche, le letture presentate nelle sessioni pubbliche con nomi illustri a partire in ordine alfabetico da Aleardo Aleardi e proseguendo con Aporti Ferrante, Cesare Arici, Luigi Basiletti, Bendiscio- li Giuseppe, Bonatelli Francesco, Corniani G. Battista, Ugo Da Como, Dandolo Vincenzo e Tullio, Gambarà Francesco, Gussago Iacopo, Labus Giovanni, Lechi Luigi e Fausto, Molmenti Pompeo, Nicolini Giuseppe, Odorici Federico, Panazza Gaetano, Pedini Mario, Ragazzoni G. Battista, Sabatti Antonio, Scalvini Giovita, Tamburini Pietro, Ugoni Camillo, Ugo Vaglia, Vantini Rodolfo. L'opera rappresenta una pietra miliare nel cammino storico dell'Ateneo, documentandone quanto ha prodotto e quanto ha ricevuto per custodire e tramandare.

F. Balestrini

A cura di Angelo Bonetti

Paolo VI cantore dei Santi

Libreria Edit. Vaticana, Roma, 1996, 3 voll., pp. 360-376-320

E' un'opera coraggiosa che suppone una profonda conoscenza degli scritti e del pensiero di Paolo VI. Nel primo volume si contemplano figure di Santi seguendo il calendario liturgico con elevazioni dai testi di Paolo VI. Il secondo, vivace ed attualissimo, presenta con le parole di Paolo VI Santi e Beati da lui elevati agli onori degli altari; il terzo offre suoi messaggi vibranti nei grandi anniversari storici di Santi. Paolo VI può essere ritenuto un classico della lingua italiana che come pochissimi scrittori usa e padroneggia in ogni sua piega, con un periodare sostenuto senza affettazione. Vibra particolarmente di fronte a Santi come S. Carlo, S. Ambrogio che occuparono la cattedra di Milano. Si commuove nel ricordo di S. Ambrogio: "Solo a conoscerlo un po' la sua figura s'innalza nobile e forte, e si aderisce poderosa, di sangue e di genio veramente romana... diritta nella sua vera statura, quella di Vesco-

vo"... (Vol. III p. 157). La disposizione dei testi è accurata e bene ponderata. Particolarmente risalto il Pontefice dà a figure di laici come il medico santo Giuseppe Moscati (Vol. II, pag. 293): "E' un medico che ha fatto della sua professione una palestra di apostolato... a imitazione del medico divino delle anime". Un pregio indiscutibile dell'opera è rappresentato dal contributo che essa è in grado di offrire a una visione calibrata e teologicamente ben approfondita della funzione dei santi nella Chiesa.

F. Balestrini

A cura di Angelo Bonetti

I viaggi missionari di Monsignor Bruno Foresti Vescovo di Brescia

Ediz. Brescia Fedele, Brescia, 1996, pp. 176

Il volume raccoglie una documentazione varia sui viaggi compiuti da Mons. Bruno Foresti Vescovo di Brescia per visitare i sacerdoti della sua Diocesi che secondo la *Fidei donum* lavorano in terra di missione. Il significato tuttavia è ancor più ampio, perché con loro ha incontrato tutti i religiosi e le religiose, i laici di origine bresciana che lavorano nelle stesse (per modo di dire: anche distanti mille chilometri...) zone: ognuno di loro mantiene rapporti con le parrocchie di origine. I testi sono desunti da note dell'Ufficio Missionario Diocesano, da diari dello stesso Vescovo, da periodici missionari. Il primo viaggio del 1984 ha portato il Vescovo in Venezuela, Ecuador, Argentina, Uruguay, Brasile: è durato dal 5 Luglio al 10 Agosto. Nel secondo viaggio ha percorso l'Africa: Rwanda, Burundi, Zaire, Uganda, Kenya dal 27 Dicembre 1985 al 17 gennaio 1986. Il terzo ha toccato l'India; le Filippine, l'Australia, la Nuova Caledonia, Hong Kong, nel gennaio 1989. Il quarto si è svolto dal 13 Luglio al 18 Agosto 1990 in Argentina, Brasile, Venezuela. Il quinto l'ha portato in Cile, Bolivia, Perù, Colombia, Messico, Guatemala, dal 25 Luglio al 18 Agosto

1984. Col sesto viaggio del 1996 è tornato in Brasile. Il Vescovo ha voluto rendersi conto dei pasti dove lavorano i suoi sacerdoti, conoscere la loro situazione, nello stesso tempo ha voluto essere in grado di poter dare risposte giuste a quanti chiedono di partire e a quanti chiedono di rientrare. La parte più viva è costituita dalle lettere da lui inviate a color che lo avevano accolto. Il volumetto assumerà un valore documentativo che crescerà col tempo.

F. Balestrini

Calogero Giambelluca

La costruzione del mandolino classico

Collana Monumenta Musicae Brixensis,
Brescia, 1997, pp. 40

Ecco un altro opuscolo prezioso del Museo Musicale Bresciano. Sviluppa la trattazione teorica e tecnica dell'argomento nella sua concretezza e svolgimento secondo le varie fasi con chiara esposizione e opportuni disegni. Attualmente - incredibile! - è l'unico manuale che tratti gli aspetti teorici e pratici della costruzione del mandolino classico. Bisogna risalire al 1923 per trovare il trattato di Giuseppe Accorretti pubblicato ad Ancona col titolo *Studio sulla costruzione del mandolino napoletano*, ristampato recentemente a Cremona: manca però la procedura per le varie fasi con opportuni disegni. L'autore del nostro opuscolo oltre che studioso è anche ingegnoso costruttore.

F. Balestrini

A cura di Sandro Gorni

Mura Savallo nel Comerì Chronicon di Don Giovanni Flocchini

Parrocchia di Mura Savallo, 1996, pp. 160

La memoria di Don Giovanni Flocchini morto a Comero in Val Sabbia il 5 Febbraio 1995 è sempre viva in quella Valle. Era nato ad Ono il 22-3-1910 e venne ordinato sacer-

dote a Brescia il 24-6-1939. Dal 1943 al 1982 svolse il ministero come parroco di Comero nel Comune di Casto, dove poi rimase quiescente e malato fino alla morte. Abbiamo già presentato la biografia scritta da Luigi Bresciani. Ora a cura di Don Sandro Gorni è stato approntato un libro di 160 pagine per illustrare un filone particolare del *Comerì Chronicon* che è un diario di Don Flocchini raccolto in ventidue volumi con 7125 pagine scritte dal 1944 al 1994. Per volontà della parrocchia di Mura Savallo sono state estratte le pagine che trattano dei contatti avuti con Mura. Anche questo è un segno del solco profondo tracciato da Don Flocchini. Il libro è un altro strumento per tenerne viva la memoria.

F. Balestrini

A cura di Sandro Gorni

Lodrino nel Comerì Chronicon di Don Giovanni Flocchini

Parrocchia di Lodrino, 1997, pp. 208

Don Sandro Gorni, parroco di Lodrino dal 1992, non ha lasciato cadere l'occasione di dare un altro tributo alla memoria di Don Giovanni Flocchini pubblicando la documentazione degli stretti rapporti mantenuti da Don Flocchini con Lodrino, con una partecipazione alla cura pastorale per oltre cinquant'anni, accanto a vari parroci. Dal *Chronicon* citato ha estratto i passi relativi a Lodrino; con opportune integrazioni di ordine storico ne è risultato un arioso volume di 208 pagine in cui la figura di Don Flocchini emerge con la sua alta spiritualità.

F. Balestrini

Don Giuseppe Ghidinelli

Sante Missioni della Parrocchia di Sellero 1997

Sellero, 1997, pp. 125

E' un manuale che nel corso di un anno serve a preparare la popolazione della parrocchia alle Missioni del 1997 con vari incontri.

Propone una trattazione storica sulle varie accezioni del termine "missione", fermandosi poi sulle *Missioni popolari*. Vengono ricordate le esperienze storiche più forti da S. Leonardo di Portomaurizio a S. Vincenzo de Paoli e S. Alfonso de Liguori, a Don Primo Mazzolari. Tra le Missioni di epoca contemporanea vengono illustrate le Missioni di Milano con l'Arcivescovo Montini fino a esperienze di popolazioni ridotte, come quella di Ronco di Gussago. Il volumetto è una chiara dimostrazione di quanto oggi i pastori siano alla ricerca di vie e metodi d'azione.

F. Balestrini

Daniele Venturini

Il riposo dopo il tempo...

Sacerdoti defunti negli anni 1983-1995,

Diocesi di Brescia, Brescia 1996

Ad ogni sacerdote l'autore dedica almeno una pagina presentandone l'inquadramento cronologico, l'attività, le caratteristiche fondamentali, seguendo l'ordine temporale della

successione degli anni. Precedentemente per gli anni 1930-1983 Monsignor Bortolo Giorgi aveva steso il necrologio di 1140 sacerdoti, in oltre cinquecento pagine, seguendo l'ordine dei decessi secondo i giorni dei mesi, in forma di menologio. *Il riposo dopo il tempo...* ha una trattazione più completa per ciascuno dei 204 sacerdoti ricordati, deceduti nel periodo 1983-1995, avendo maggior disponibilità di dati per la vicinanza del periodo considerato. La forma redazionale è appropriata e scorrevole. È impressionante quante problematiche e quanti sacrifici raccolgano e presentino queste biografie di sacerdoti, contrariamente a quel che la gente comune - l'uomo della strada - ritiene nella convinzione che la vita del prete sia "pacifica", "non complicata": è invece una vita complessa a contatto con problematiche le più varie riguardanti persone e gruppi, con mezzi per lo più modesti in rapporto ai bisogni dei problemi da affrontare - sotto la perenne accusa di ricercare soldi - con difficoltà risorgenti, immancabili insuccessi e misuratissimi successi. Solo con la fede tutto questo ha un senso.

F. Balestrini

AQUILA M. & F.LLI

VIA TOSIO 9 - BRESCIA - TEL. 46376

Bottega per l'Arte Sacra

Assortimento completo d'arredo sacro
casule - pluviali - tessuti
statue - candelabri

LA NOSTRA FORZA È LA VOSTRA FIDUCIA

Abitazione: Gussago - via Casaglio 1 - tel. 2770391

Comunicazione

Prosegue la campagna per le sottoscrizioni alla
Associazione per la Storia della Chiesa
bresciana con diritto alla Rivista "Brixia Sacra".

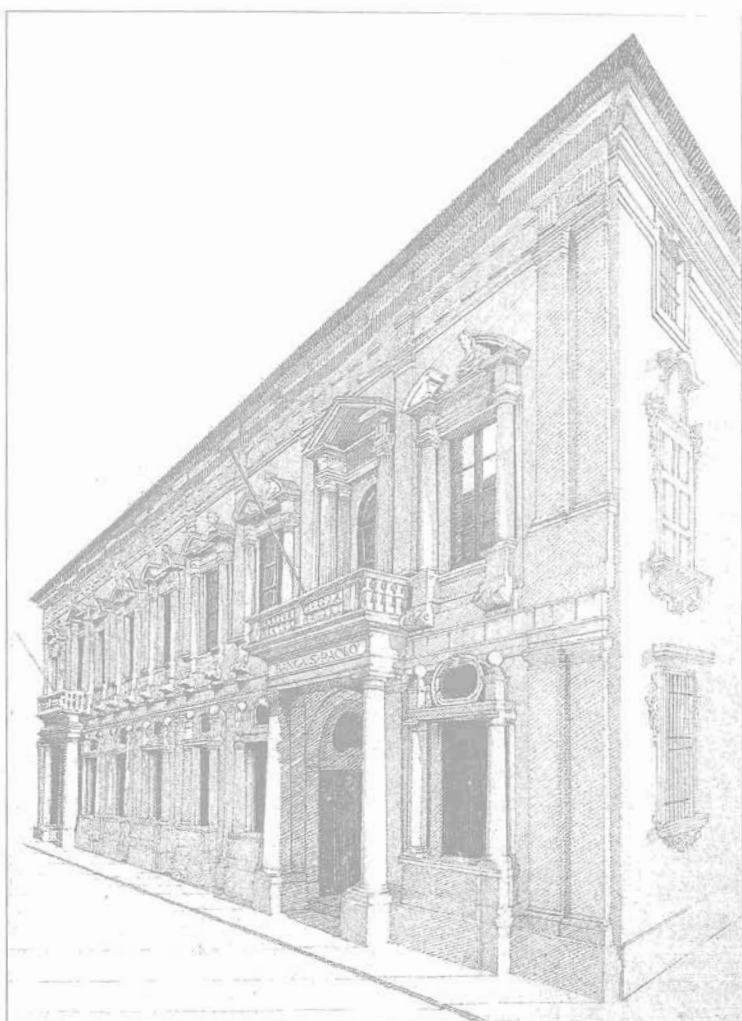
Tener viva la rivista è un impegno culturale
del Clero bresciano. Finora le parrocchie
aderenti sono 185.

*Questo numero della Rivista viene inviato anche
a 100 parrocchie che ancora non hanno
sottoscritto: trovano il modulo di c/c postale
per l'adesione onde raggiungere la quota
di sopravvivenza.*

Adesione

Socio ordinario: L. 50.000

Socio sostenitore: L. 100.000



**BANCA SAN PAOLO
DI BRESCIA**



GRUPPO BANCA SAN PAOLO DI BRESCIA

Sede Sociale e Direzione Generale
Corso Martiri della Libertà n. 13 - BRESCIA