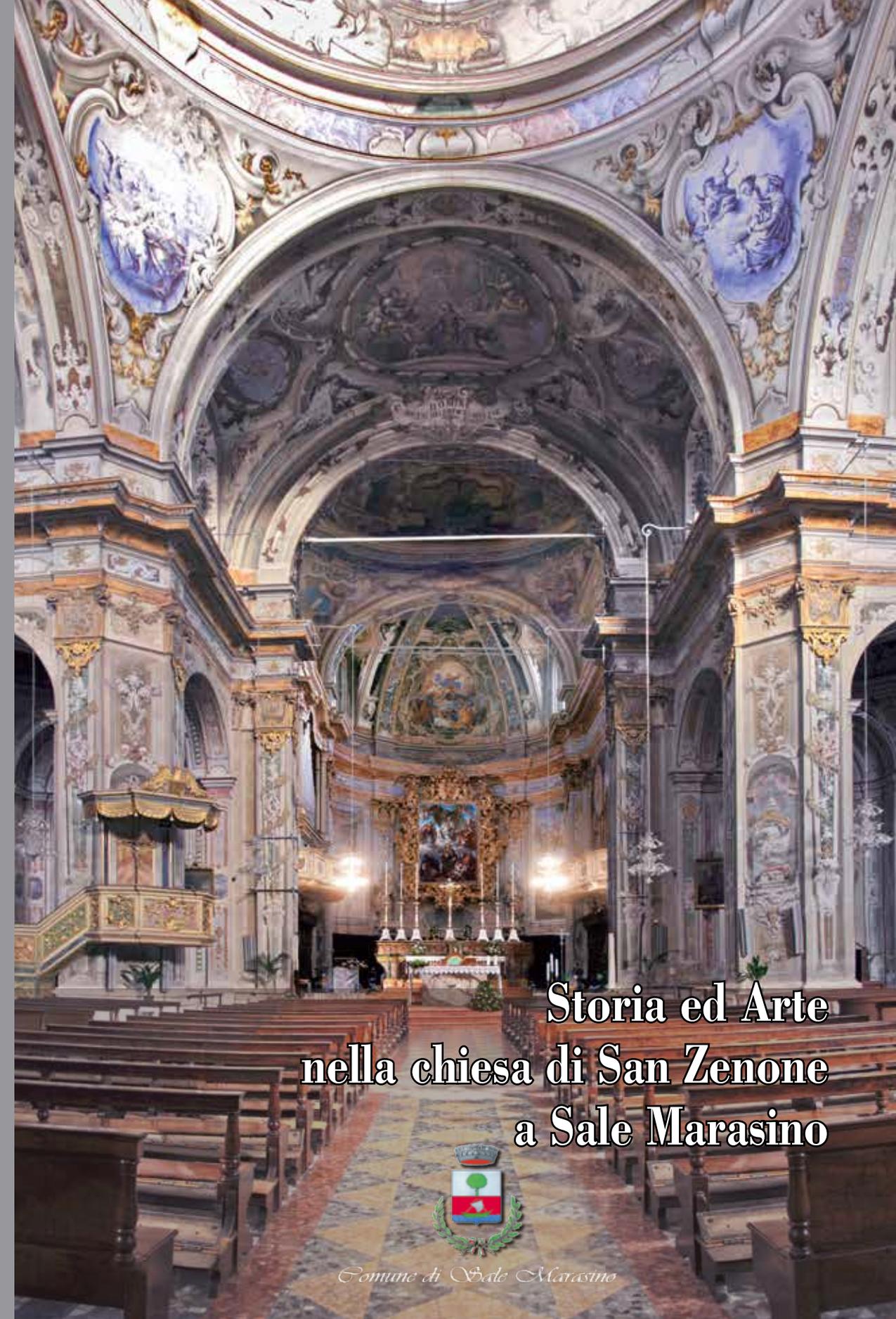




Storia ed Arte nella chiesa di San Zenone a Sale Marasino



Storia ed Arte  
nella chiesa di San Zenone  
a Sale Marasino



Comune di Sale Marasino



Storia ed Arte nella chiesa di San Zenone a Sale Marasino

Settembre 2007

© *F&P Editore*  
Via Trento 15  
25054 Marone (Brescia)  
<http://www.maroneacolori.it/robertopredali/>  
[robertopredali@maroneacolori.it](mailto:robertopredali@maroneacolori.it)

ISBN 978 88 902714 2 7

© **Fotografie di Roberto Predali.**

L'immagine dell'altare di San Carlo è un fotomontaggio da un disegno di A. Rubini.  
Le immagini delle schede di Dario Gallina sono dell'Autore.  
Per le immagini di riferimento gli autori sono citati nelle note.  
Un ringraziamento particolare al Fotostudio Rapuzzi ed ai fotografi Tonoli e Pasini.  
Ci scusiamo per ogni eventuale ed involontaria omissione.  
Un particolare ringraziamento a Daniela Bontempi per la correzione delle bozze e le revisioni ai testi.



*Comune di Sale Marasino*

Storia ed Arte nella chiesa di San Zenone a Sale Marasino

a cura di

Fiorella Frisoni e Antonio Burlotti

interventi di

Antonio Burlotti

Mario Ferrari

Fiorella Frisoni

Dario Gallina

Annalisa Ghilardi

Maria Laura Lenzi

Valentino Volta

schede di

Antonio Burlotti (argenteria liturgica)

Matteo Faccoli (paramenti sacri)

Mario Fava (mobili)

Marco Franceschetti (altari)

Guido Galli (organo)

L'Amministrazione Comunale di Sale Marasino è orgogliosa di presentare questa nuova pubblicazione dedicata alla Parrocchiale di San Zenone, da molti riconosciuta come una delle chiese più belle della provincia. Si tratta di un prezioso lavoro che nasce da un'accurata ed approfondita ricerca di carattere storico-scientifico.

Gli autori che hanno curato questa opera sono studiosi qualificati e di notevole preparazione, che si sono dedicati con passione e competenza e hanno trovato proprio a Sale Marasino un grande collaboratore: per la stesura è stato di fondamentale importanza il contributo del nostro parroco don Firmo Gandossi.

In lui gli autori hanno trovato un sostenitore convinto ed appassionato. L'obiettivo principale di questo libro è di far conoscere la nostra chiesa parrocchiale dedicata a San Zenone; è, quindi, un'occasione per avvicinarsi e conoscere da vicino un monumento di grande interesse. Da oltre 250 anni la Parrocchiale rappresenta l'elemento di unione del paese di Sale Marasino; attorno alla chiesa vive la storia del nostro paese. Si tratta, quindi, di valorizzarla e questo richiede la partecipazione attiva e la collaborazione continua di tutta la popolazione.

Il valore artistico, culturale, storico che rappresenta è straordinario e unico per il paese di Sale Marasino, altrettanto importante è il valore affettivo che lega le persone alla Parrocchiale.

Simbolo di unione e di condivisione, essa rappresenta un punto di riferimento e di aggregazione di grande importanza. Il nostro augurio personale è che con questo testo possa continuare ed ulteriormente rafforzarsi il legame che tiene unita la nostra popolazione alla sua "cattedrale".

*Il Sindaco*  
Claudio Bonisconi

*Il Consigliere delegato alla cultura*  
Tiziana Minelli

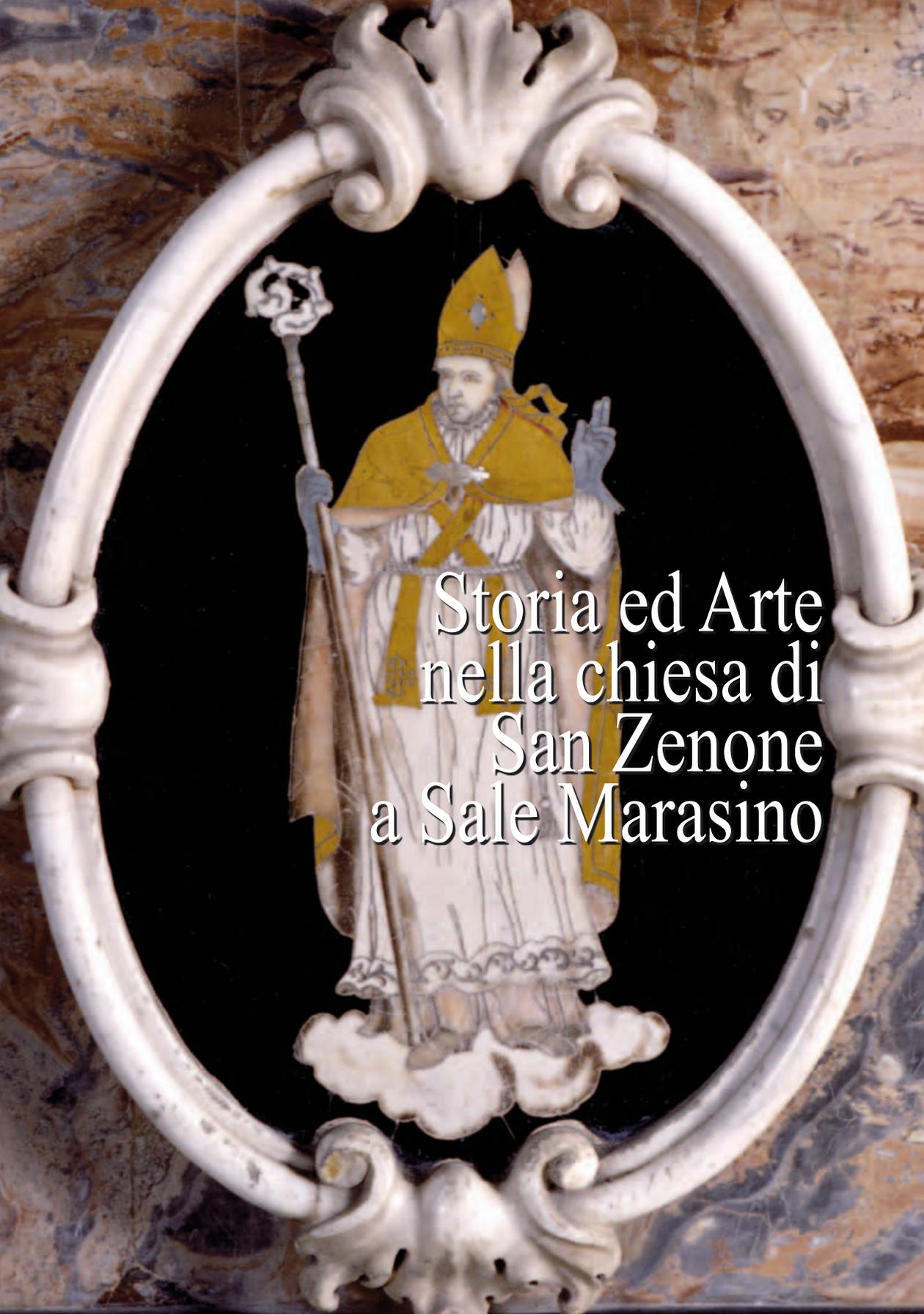
L'approfondimento della cultura artistica bresciana della prima metà del XVIII secolo, cui nucleo germinativo furono le celebrazioni queriniane del 1981, mette sempre meglio in rilievo l'importanza di una stagione di grandissima apertura da parte della cultura locale che, attraverso l'arrivo e la collaborazione di artisti forestieri, rinnova il vecchio panorama figurativo stancamente ancorato alle ultime propaggini di un mediocre barocco di provincia, dando l'impulso a una stagione di profondo rinnovamento e di allineamento sui gusti del rococò internazionale, contrassegnata in città e in provincia dalla presenza di artisti delle più disparate estrazioni, dai romani di adozione Zoboli e Batoni, ai molti emiliani e bolognesi tra i quali alcuni (è il caso di Francesco Monti e di Ferdinando Cairo, quest'ultimo monferrino ma di nazione artistica bolognese essendo stato allievo di Marcantonio Franceschini) stabilitesi a Brescia come loro nuova patria, agli immancabili veneziani, fino al vero *outsider* del rococò, quel Carlo Innocenzo Carloni, intelvese ma pittore delle corti di mezza Europa.

E questa nuova sensibilità figurativa non si potrebbe spiegare solo con l'esigenza di un rinnovamento delle immagini; sarebbe incompleto e fuorviante. Al contrario il rinnovamento del repertorio pittorico e l'apertura al rococò 'straniero' diventa un'esigenza costruttiva, nel senso che esso si accompagna a una nuova sensibilità nel realizzare strutture-contenitore capaci di mettere in atto un senso diverso (da un punto di vista filosofico) dell'edificio religioso, improntandolo, già molti anni prima della *Révolution*, a un sistema dominato dalla ragione, dalla limpidezza formale, dalla definizione luministica. Anzi illuministica. Quelli che vengono costruiti in quegli anni sono veri e propri templi della ragione e invasi della luce, articolazioni di strutture nelle quali il peso è dato alla loro funzione di aggregazione e semplificazione razionale dello spazio. Così è per la canianesca chiesa di Sale Marasino la cui struttura, centralizzata attorno alla cupola, pur plasmandosi su invenzioni del secolo precedente - prima tra tutte quella del Duomo nuovo di Brescia - imprime all'insieme un senso di alleggerimento e di svuotamento delle articolazioni architettoniche capace di veicolare questo nuovo senso costruttivo. A questo contribuisce anche l'esuberante decorazione di Zanardi che ulteriormente scava il parato murario aprendo insospettate prospettive, nicchie, spigoli e architetture di fantasia. A questo contribuiscono anche le medaglie di Monti e di Gaggini nel loro svaporare zuccheroso verso aperture celesti prive di definizione. Un sentimento questo, nella nuova concezione architettonico-figurativa che si impone nel bresciano, che a Sale Marasino si può misurare con una certa chiarezza accostando i lavori (francamente molto inferiori rispetto all'opera degli artefici settecenteschi) di Pompeo Ghitti la cui cifra stilistica non s'immagina nemmeno i risultati ulteriori e neppure riesce a riplasmarsi sulle novità che passano in città ancora sul finire del Seicento, prima tra tutte la presenza incandescente di Andrea Celesti. E', a tutti gli effetti, un salto logico e di tensione creativa che segna una frattura tra il passato e il presente e che ben s'incarna nella pittura pienamente moderna del Sassi, lui pure forestiero ma ben attestato sul territorio, dove l'incanto rococò del colore e la sinuosità della linea sono l'indice di una maturità linguistica caratteristica del mondo settecentesco padano.

La polifonia di interventi che caratterizzano la struttura e la decorazione della parrocchiale di San Zenone in Sale Marasino giustifica la poliedricità degli interventi che compongono il volume a partire dalle indagini sulla vecchia struttura parrocchiale fino alle ricerche sul nuovo tempio. L'ormai storico intervento di Valentino Volta su Giovan Battista Caniana architetto della parrocchiale di Sale Marasino è integrato nella parte ottocentesca dovuta al Melchioni dalle precise pagine di Antonio Burlotti che è capace di mettere in rilievo quanto in continuità e in discontinuità ha caratterizzato l'azione di risistemazione dell'edificio sul finire del XIX secolo. Di grande importanza sono poi gli interventi sulla pittura all'interno dell'edificio, a partire da quelli di Fiorella Frisoni che riprendono e ampliano scritti già dedicati alla chiesa di Sale Marasino. Il solito acume critico con il quale opera la studiosa riesce a mettere in risalto una serie di criticità e di sfumature che danno ragione dell'approfondimento sulle figure dei frescanti settecenteschi nel bresciano dando l'occasione di conoscere un artista troppo spesso confuso con Francesco Monti, Giovan Francesco Gaggini, attivo in diversi luoghi nel bresciano e (a mio parere) autore anche degli affreschi della parrocchiale di Sulzano che con poca convinzione avevo avvicinato alla maniera di Sante Cattaneo.

L'analisi puntuale delle opere d'arte della parrocchiale di San Zenone permette di conoscere non solo il patrimonio pittorico in essa contenuto - dalle diverse opere di Pompeo Ghitti alla bella tela con *San Carlo Borromeo* dei milanesi Fiammenghini, alla grandiosa pala dipinta da Giovan Battista Sassi - ma anche l'ampio repertorio degli altari, in diversi casi trasportati dalla vecchia chiesa, delle suppellettili preziose e dei paramenti conservati nella sagrestia della parrocchiale, fino all'approfondito studio sull'organo condotto da Guido Galli.

Un lavoro a più mani, com'è per l'edificio e il suo tesoro, che si integra ed è capace di mettere in risalto le molte bellezze di questa chiesa. E come ogni edificio, così ogni libro, è una stratificazione di interventi che consolidano e insieme aprono verso nuove ricerche, nuovi approfondimenti e una sempre maggiore conoscenza di quanto l'arte e la fede hanno saputo creare nel corso dei secoli.



Storia ed Arte  
nella chiesa di  
San Zenone  
a Sale Marasino



La pieve medievale di Sale Marasino  
Analisi stratigrafica del campanile  
e della canonica



# La pieve medievale di Sale Marasino

## Analisi stratigrafica del campanile e della canonica

Dario Gallina

La decisione da parte della Parrocchia di Sale Marasino<sup>1</sup> di intervenire sulla canonica per adeguare a nuovo uso alcuni degli ambienti del piano terreno ha dato l'occasione, dopo gli scavi e le riflessioni del 1998, di riconsiderare e ampliare quanto già fatto e intuito allora<sup>2</sup>. Approfittando infatti degli interventi sulle murature effettuati tra aprile e giugno 2007 nel corso del cantiere, è stato possibile individuare ed indagare in modo esteso e con confortanti risultati soprattutto l'edificio canonico, ottenendo poi alcuni dati importanti anche in merito al vicino campanile o - per meglio dire - determinando grazie ad esso la posizione e articolazione planimetrica della chiesa medievale nella quale era inserito. Due quindi sono i risultati principali: la verifica della posizione della chiesa medievale del XII secolo, e l'insospettata articolazione costruttiva della canonica tra XI e XIII secolo.

Pertanto, le strutture conservate permettono di tratteggiare una storia della pieve più antica di quella testimoniata dalle fonti documentarie, nelle quali la prima e scarna menzione della pieve<sup>3</sup> di *Vallis Renovata* (questo l'antico nome della pieve di Sale) è del 1275<sup>4</sup>.

### Il campanile, ovvero la posizione e la pianta della chiesa romanica

Come può notare chiunque vi entri, la torre campanaria della pieve di Sale Marasino è caratterizzata dalla presenza di quattro aperture di diversa dimensione<sup>5</sup> alla base [tav. 01]. Poiché, come notavamo già negli studi editi a seguito dello

<sup>1</sup> Ancora una volta ringrazio don Firmo Gandossi che, con la sensibilità e sollecitudine culturale che lo caratterizzano, ha voluto affidarmi la documentazione storico-archeologica dei lavori. Allo stesso modo, ringrazio l'arch. Sergio Rossi e l'impresa Romeda Pierangelo per le facilitazioni e l'aiuto che mi hanno fornito, Andrea Breda della Soprintendenza per Beni Archeologici della Lombardia per il consueto apporto di idee, Alice Leoni che ha eseguito i saggi archeologici, Mara Dotti e Federica Matteoni che mi hanno aiutato nella documentazione delle strutture medievali. Dedico questo mio contributo alla memoria del fotografo Mario Brogiolo, che nel 1998 eseguì i primi fotopiani della canonica con la precisione e la professionalità che lo distinguevano.

<sup>2</sup> D. GALLINA, 1998, *Perché sono state eseguite le ricerche archeologiche sul sagrato della chiesa di San Zenone?*, "Vieni a casa - Bimestrale di Vita Parrocchiale di Sale Marasino", a. VI n.s., n. 29 (Agosto-Settembre 1998), pp. 17-18; A. BREDA, D. GALLINA, 1998, *Salè Marasino (Bs). Saggi nel sagrato della pieve*, "Notiziario della Soprintendenza Archeologica della Lombardia", pp. 160-161; D. GALLINA, *Le antiche pievi di Sale Marasino. Indagini archeologiche*, 7° Quaderno di "Vieni a Casa - Bimestrale di Vita Parrocchiale di Sale Marasino", a. VIII, n. 36 (Gennaio-Febraio 2000).

<sup>3</sup> Per il tema delle pievi la bibliografia è amplissima, e spesso di livello diseguale e criticamente scarso; basti qui il rimando ad un contributo "bresciano" recente, scientificamente solido e aggiornato: G. ARCHETTI, 2000, *Chiese battesimali, pievi e parrocchie. Organizzazione ecclesiastica e cura delle anime nel Medioevo*, "Brixia Sacra", s. III, a. V (2000), n. 4, pp. 4-42.

<sup>4</sup> Secondo mons. Guerrini (*La pieve di Sale-Marasino*, "Memorie Storiche della Diocesi di Brescia", III (1932), pp. 14 e 37), la più antica citazione della pieve è del 1275 quando, tra i molti prelati presenti all'elezione del vescovo bresciano Berardo Maggi, risulta anche *Pietro arciprete di Valrenovata* (il documento è edito in F. ODORICI, 1856, *Storie bresciane dai primi tempi sino all'età nostra narrate da Federico Odorici*, VI, Brescia, Pietro di Lor. Gilberti tipografo-libraio, p. 214).

<sup>5</sup> L'apertura nord misura 2,04 m in larghezza per 2,60 in altezza; quella est 1,94 x 3,10; quella sud 1,02 x 2,22; quella ovest 1,16 x 2,10.

scavo del 1998, questa configurazione è alquanto rara in età medievale<sup>6</sup>, la sua particolarità deve essere spiegata. Viste le dimensioni delle porte del piano terreno e delle finestre collocate ad alcuni metri da terra, avevamo osservato già allora che i varchi nei lati nord ed est, in ragione della loro maggiore dimensione, dovevano avere una funzione ben precisa, e dovevano perciò comunicare con gli spazi interni della chiesa; ipotizzammo cioè che verso oriente si accedesse ad un'abside minore, e verso occidente all'aula della chiesa la quale - testimone ne era l'angolo nord-ovest della facciata medievale rinvenuto nel corso dello scavo nel sagrato - ipotizzavamo articolata in due navate asimmetriche [tav. 02].

Poiché questo tentativo di interpretare unitamente le strutture del campanile ed i resti archeologici della chiesa conduce ad un assetto che non è certo consueto e ricco di confronti, non nascondiamo la soddisfazione di averne avuto ora la conferma grazie alla rimozione degli intonaci moderni lungo il lato est del campanile, vale a dire all'interno del vano adibito a garage della canonica<sup>7</sup>. Gli scrosci effettuati hanno infatti non solo messo in luce la parete medievale del campanile, ottimamente conservata, ma hanno anche riportato alla luce le inequivocabili tracce dell'ammorsamento dell'abside minore della chiesa alla parete medesima [tav. 03].

Mentre i muri dell'abside furono demoliti, come dimostrano le tracce dell'asportazione e del successivo tentativo di rettificazione della parete, non vi sono segni dell'attacco della semicalotta absidale, che pure doveva essere presente in quanto soluzione consueta. Più che pensare a soluzioni architettoniche alternative, è preferibile considerare che è del tutto normale che costruttivamente la copertura semicircolare fosse stata approntata in un secondo momento, ovvero in semplice appoggio alla parete est del campanile, e che la sua eliminazione non abbia pertanto lasciato segni evidenti [tav. 04]. Oltre a questi elementi, è ancora ben visibile l'aggancio delle lastre lapidee aggettanti che proteggevano il raccordo tra tetto e parete, cioè della scossalina che fu poi scalpellata, e che trova confronto in numerosissimi casi. Infine, la scoperta e la riapertura di una vecchia porta nel garage, che immette ora nel sottoscala della rampa di gradini moderna che conduce al piano superiore della canonica, ha messo in luce lo sbocco dell'apertura meridionale del campanile, che peraltro era stata già chiaramente individuata dall'interno della torre [tav. 05]. Sulla scorta di tutti questi dati ed osservazioni è stato quindi possibile ricostruire in modo sufficientemente accurato e del tutto attendibile quale fosse l'assetto di questa porzione della pieve nel XII secolo.

## La canonica tra XI e XIII secolo

Le novità maggiori - come detto - vengono invece dagli ambienti della canonica medievale, di cui già nel 1998 si era intuita l'importanza e l'estensione, ma che ora, grazie ai lavori di ristrutturazione e adeguamento, conosciamo indubbiamente meglio. Mentre da un piccolo saggio di scavo aperto all'interno non è purtroppo emerso nulla di interessante, dalla rimozione degli intonaci moderni

<sup>6</sup> Come già rilevato nel 1998, pochi sono gli esempi utili come confronto: San Michele a Bevagna (Pg), Santa Maria Assunta ad Arezzo, Saint-Pierre ad Hérisson, San Pietro in Vallate a Cosio Valtellino (So).

<sup>7</sup> Le misurazioni effettuate indicano che la quota del pavimento medievale rinvenuto all'interno del campanile durante lo scavo del 1998 è 90 cm più in basso dell'attuale pavimentazione in cemento del garage.



Un particolare della cella campanaria probabilmente quattrocentesca, ora obliterata.

è apparso chiaramente che i due grandi ambienti rettangolari che costituiscono il nucleo più antico del complesso architettonico non sono coevi, ma sono l'esito di una complessa quanto interessante evoluzione, ricostruibile con certezza grazie ad indubitabili rapporti stratigrafici<sup>8</sup> tra i diversi muri perimetrali [tav. 06], che risultano databili tra la fine dell'XI e il XIII secolo.

## Fase I (fine XI - inizi XII secolo)

La fase più antica individuata è databile tra la fine dell'XI e l'inizio del XII secolo, in quanto eseguita con una tecnica muraria che trova un preciso confronto nell'abside del 1083 del priorato cluniacense di San Pietro in Lamosa a Provaglio d'Iseo<sup>9</sup> e – tra gli esempi non databili su base documentaria – con la muratura più antica della facciata della pieve di Sant'Andrea ad Iseo. Si tratta di piccole bozze quadrate di pietra calcarea locale, con una lavorazione della superficie abbastanza sommaria (ovvero limitata allo spacco di precisione della pietra e a pochi interventi di regolarizzazione), legate da abbondante malta, messe in opera in filari regolari e ben orizzontati; lo stato di conservazione abbastanza precario del paramento ha purtroppo ormai degradato le finiture che, come ci insegnano altri casi meglio conservati, dovevano essere caratterizzate dalla stilatura dei giunti.

Com'è noto, l'impulso verso un ritorno alla litotecnica di tradizione classica sembra essere stato impresso alla fine dell'XI secolo soprattutto per opera degli enti ecclesiastici come le fondazioni cluniacensi<sup>10</sup> o le pievi. Siamo quindi di fronte ad una delle prime testimonianze bresciane di edilizia romanica poiché, allo stato attuale della ricerca<sup>11</sup>, il solo edificio della Franciacorta e del

<sup>8</sup> In breve, per analisi stratigrafica si intende quanto formulato in: G.P. BROGIOLO, 1988, *Archeologia dell'edilizia storica. Con contributi di A. Zonca e L. Zigrino*, Como, Edizioni New Press (Museo Civico Archeologico - Como. Documenti e metodi); R. FRANCOVICH, PARENTI (a c.), 1988, *Archeologia e restauro dei monumenti. I Ciclo di Lezioni sulla Ricerca applicata in Archeologia, Certosa di Pontignano (Siena), 28 settembre - 10 ottobre 1987*, Firenze, All'Insegna del Giglio (Quaderni del Dipartimento di Archeologia e Storia delle Arti - Sezione archeologica dell'Università di Siena, 12-13); T. MANNONI, 1994, *Caratteri costruttivi dell'edilizia storica*, Genova, Escum (Venticinque anni di archeologia globale, 3); F. DOGLIONI, 1997, *Stratigrafia e restauro. Tra conoscenza e conservazione dell'architettura*, Trieste, Edizioni LINT (Idee, strumenti ed esperienze per il restauro).

<sup>9</sup> A. BREDA, *Provaglio d'Iseo (Bs), ex monastero di S. Pietro in Lamosa*, "Notiziario della Soprintendenza Archeologica della Lombardia", 1988-89, pp. 287-290; A. BREDA, 1989, *San Pietro in Lamosa (Provaglio d'Iseo). Un contributo archeologico alla storia della chiesa medioevale*, in *Studi in onore di Ugo Vaglia*, Brescia, Ateneo di Brescia, pp. 77-90; A. VALSECCHI, 1994, *Provaglio d'Iseo (Bs), ex monastero di S. Pietro in Lamosa*, "Notiziario della Soprintendenza Archeologica della Lombardia", p. 169; A. BREDA, 1990, *S. Pietro in Lamosa: un convento cluniacense ai margini della Torbiera*, in *Iseo e le torbiere*, Brescia, Grafo (Guide Grafo, 3), pp. 17-19; A. BREDA, A. VALSECCHI, 2004, *S. Pietro in Lamosa. La vicenda architettonica tra Medioevo e Rinascimento*, in *San Pietro in Lamosa in Provaglio d'Iseo. Storia e arte*, a c. di A. Valsecchi e F. Sina, Provaglio d'Iseo, Associazione Amici del Monastero, pp. 15-39.

<sup>10</sup> Sul ruolo dei cluniacensi nel bresciano e sulle loro realizzazioni architettoniche si vedano: A. BARONIO, 1979, *L'ingresso dei cluniacensi in diocesi di Brescia*, in *Cluny in Lombardia. Atti del Convegno storico celebrativo del IX Centenario della fondazione del priorato cluniacense di Pontida (22-25 aprile 1977)*, Badia del Monte, Centro Storico Benedettino Italiano (Italia Benedettina, 1), pp. 195-226; G. SPINELLI, *Repertorio cronologico delle fondazioni cluniacensi nell'attuale Lombardia*, in *Cluny in Lombardia*, pp. 501-520; P. PIVA, 1998, *Architettura monastica nell'Italia del Nord. Le chiese cluniacensi*, Milano, Skira; M. BETTELLI BERGAMASCHI M., 1996, *Medioevo monastico, fra storia e storiografia*, in BETTELLI BERGAMASCHI M. (a c.), *Medioevo monastico nel Bresciano: da Cluny alla Franciacorta. Appunti di storia e storiografia*, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana (Annali, VIII), pp. 11-57.

<sup>11</sup> Per i contributi più recenti si rimanda a: D. GALLINA, A. BREDA, 2003, *Forme e tecniche dell'edilizia medievale di Ome*, in *La terra di Ome in età medievale*, a c. di G. Archetti e A. Valsecchi, Ome, USPAAA, pp. 83-146; D. GALLINA, 2004, *L'edilizia medievale fra XI e XIV secolo in Franciacorta (Bs)*, Tesi di dottorato di ricerca in Archeologia Medievale presso l'Università degli Studi dell'Aquila, XVI ciclo, tutor prof.ssa S. Lusuardi Siena; D. GALLINA, 2005, "Professori", *storici locali e archeologia*



Sebino<sup>12</sup> che sia sopravvissuto in elevato ed anteriore alla metà dell'XI secolo è rappresentato da una porzione della chiesa di Sant'Eufemia presso il cimitero di Nigoline di Cortefranca<sup>13</sup>, datata dal Panazza alla fine del X secolo<sup>14</sup> e recentemente assegnata su base documentaria alla fine del secolo VIII da Gabriele Archetti<sup>15</sup>.

Come già si era registrato nel 1998, questo tipo di muratura è individuabile con sicurezza lungo la faccia esterna del perimetrale nord della canonica, e a tratti nella sua faccia interna e lungo il lato orientale dell'edificio [tav. 07].

Se la parete interna est dell'ambiente A è assai difficilmente leggibile a causa del degrado indotto dall'umidità<sup>16</sup>, vale a dire a causa dei continui interventi di rabbercio e manutenzione spiccia che si sono susseguiti nel tempo, gli scrosti e la successiva pulizia effettuati nell'ambiente B hanno riportato alla piena visibilità la muratura che dovrebbe rappresentarne la continuazione verso sud<sup>17</sup> [tav. 08]. Questa parete, seppur con alcuni dubbi dovuti ad un probabile riuso dei materiali di questa fase nel corso dei successivi interventi, conserva fino ad una altezza di circa 2,60 m da terra l'antico paramento, all'interno del quale erano ricavate due nicchie. Dal punto di vista planimetrico, purtroppo non è chiaro quali fossero l'articolazione e l'estensione di questa prima fase della canonica, in primo luogo perché pare quanto meno strano che vi fosse un solo ambiente lungo all'esterno ben 19,80 m senza suddivisioni in muratura<sup>18</sup>, in seconda battuta poiché le murature che delimitano a ovest l'edificio sono sì medievali, ma tutte più tarde, e quindi non si può escludere che la canonica fosse ancora più larga (nella fase successiva il lato esterno misura 6,65 m). Vista anche la mancanza di porte e finestre sicuramente attribuibili a questa fase, è bene usare una certa prudenza ed evitare una proposta ricostruttiva che risulterebbe davvero troppo aleatoria e debole.

bresciana. Uno sguardo sulla Franciacorta, in *Le piccole patrie. Fonti, metodo e problemi per la storia dell'identità locale*, a c. di G. Archetti, "Civiltà Bresciana", a. XIV, n. 3-4 (luglio-dicembre 2005), pp. 86-119.

<sup>12</sup> Del resto, questo quadro coincide con la situazione generale, in quanto per gran parte dell'Italia settentrionale l'edilizia medievale conservata non risale - se non in rari casi - a prima della fine dell'XI secolo, e comunque con caratteristiche di tessitura e di lavorazione delle superfici che hanno ben pochi punti di contatto con quella posteriore a questa soglia cronologica, vale a dire una grande incidenza delle pratiche di riuso dei materiali, la sommaria tecnica di lavorazione della pietra, la mancanza di tessiture murarie ordinate e isodome, e l'uso di leganti poveri di calce, se non di argilla e terra. Per l'edilizia anteriore all'XI secolo si rimanda almeno a *Edilizia residenziale tra V e VIII secolo (4° seminario sul tardoantico e l'altomedioevo in Italia centrosettentrionale, Monte Barro - Galbiate (Lecco), 2-4 settembre 1993)*, a cura di G.P. Brogiolo, Mantova, Padus (Documenti di Archeologia, 4).

<sup>13</sup> A. VALSECCHI, *La chiesa di Sant'Eufemia di Nigoline, in Corte Franca tra preistoria e medioevo*, pp. 121-138.

<sup>14</sup> G. PANAZZA, 1963, *L'arte dal secolo VII al secolo XI*, in *Storia di Brescia*, Brescia, Morcelliana, I, p. 535.

<sup>15</sup> G. ARCHETTI, 2001, *Corti, chiese e castelli nell'abitato rurale di Corte Franca*, in *Corte Franca tra preistoria e medioevo. Archeologia e storia di un Comune della Franciacorta*, a c. dell'USPAAA, Cortefranca, Comune di Cortefranca, pp. 181-188; pur se si tratta di una ipotesi, a nostro parere risulta forzata la lettura del documento longobardo preso a riferimento, poiché troppo vago nella determinazione della chiesa che si vorrebbe essere quella di Nigoline. Pochi altri brani di muratura altomedievale sono stati messi in luce nel corso degli scavi archeologici, in particolare nell'ex chiesa di San Salvatore di Saiano (vd. D. GALLINA, 2002, *Lo scavo archeologico, in San Salvatore a Saiano. Dall'indagine archeologica al restauro*, a cura di D. Gallina, Rodengo Saiano, pp. 23-38).

<sup>16</sup> Nonostante questi disturbi, è chiaro che il pavimento attuale è ad una quota inferiore di circa 30 cm al piano di calpestio medievale, cosicché risulta parzialmente scoperta la fondazione dei muri romani.

<sup>17</sup> Per precisione, è necessario dire che non vi è sicurezza che le pareti est degli ambienti A e B siano due parti di un medesimo muro, poiché la continuità stratigrafica è interrotta dall'addossamento della parete orientata E-W che divide i due ambienti, a sua volta raddoppiata in spessore nella Fase II/B (vd. *infra*). Del resto, la mancanza di spigoli evidenti sul fronte strada sembra un buon elemento a favore della lettura unitaria delle due strutture.

<sup>18</sup> Non si può escludere, ovviamente, l'esistenza di tramezze o di sostegni lignei, come è stato accertato per la canonica di Ome.

Alla prima fase che abbiamo ora descritto come difficilmente ricostruibile, fa seguito l'edificazione delle murature che delimitano l'ambiente A, cioè quello posto più a nord, e che rendono quindi sicura la nostra interpretazione planimetrica della canonica.

Oltre alla conformazione generale, siamo confortati anche dalle caratteristiche tipologico-costruttive di queste strutture, che consentono una datazione abbastanza sicura al XII secolo in ragione dei grandi conci ben riquadrati di pietra locale, con finiture stilate dei giunti di malta [tav. 09, tav. 10, tav. 11, tav. 12]. Se la tecnica costruttiva romanica ha dato le sue prime prove, come abbiamo detto, alla fine dell'XI secolo, la svolta epocale dei modi di costruire, che richiama pienamente in vita le tecniche edilizie di età romana<sup>19</sup> risale indubbiamente alla metà del XII secolo<sup>20</sup>.

Da questo momento gli edifici civili e religiosi più importanti, e non solo in ambito urbano, vengono edificati con una litotecnica che tradizionalmente è definita come "pienamente romanica": grandi blocchi perfettamente squadrati e accuratamente spianati nella superficie a vista, di forma rettangolare. Questi elementi, messi in opera in filari di diverse altezze ma comunque spesso superiori ai 20-25 cm (fino a 40-45 cm), sono legati da allettamenti sottilissimi di malta, rifinita con stilature calligrafiche<sup>21</sup>. Tipico di queste murature sembra essere inoltre il cosiddetto nastrino o bisello, realizzato con un piccolo scalpello a punta piatta, che contorna alcuni dei conci, o quanto meno quelli che compongono gli elementi architettonici, a ribadire la perfetta esecuzione, così come è possibile osservare sul portale di ingresso posto lungo il lato ovest della canonica, realizzato in questa fase. Il XII secolo è anche il periodo nel quale si innalzano in gran numero torri e casetorri, di dimensioni ancora modeste nei territori periferici come Ome, e con caratteristiche simili a quelle cittadine in Iseo. Tra gli edifici religiosi della Franciacorta, la cappella di Santa Maria aggiunta a nord della chiesa di San Pietro in Lamosa, di cui abbiamo già detto, e la chiesa di San Silvestro in Iseo sono dei buoni esemplari di questo modo di costruire, che si evolverà esprimendo la sua

<sup>19</sup> Il riferimento d'obbligo è il classico J.P. ADAM, 1989, *L'arte di costruire presso i Romani*, Milano, Longanesi (Biblioteca di Archeologia, 10). Per l'ambito locale, uno dei pochi studi specificamente dedicati alle tecniche costruttive è T. MEDICI, 1999, *Edilizia rurale di età romana nel territorio dell'odierna provincia di Brescia. Tecniche e materiali*, in *Atti del XIV convegno archeologico benacense (Cavriana, 10 novembre 1996)*, Gussago, Vannini (= "Annali Benacensi", XII/1997), pp. 179-213.

<sup>20</sup> Una nutrita tradizione di studi storico-documentari ha individuato nei *magistri antelami*, provenienti dalla comasca Val d'Intelvi ed attestati a Genova dalla metà del XII secolo, i promotori di questo nuovo modo di costruire, ma questa ipotesi viene smentita dalla diffusione già nella seconda metà dell'XI secolo di questa tecnica in molte regioni d'Italia. Una seconda "rivoluzione" edilizia, rappresentata dall'introduzione alla metà del XII secolo della muratura romanica cosiddetta "da scalpellino", in grandi conci perfettamente riquadrati e spianati, sembra anch'essa provenire non dalla Val d'Intelvi, ma dalle regioni medio-orientali del Mediterraneo per il tramite delle città portuali e dei commerci attivati dopo la prima crociata. Per queste considerazioni si veda la brillante sintesi di A. CAGNANA, *Le tecniche murarie nelle valli del Ceresio: evidenze archeologiche e problemi interpretativi*, in *Magistri d'Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi lombardi. Atti del Convegno (Como, 23-26 ottobre 1996)*, a c. di S. Della Torre, T. Mannoni, V. Pracchi, Como, Nodus Libri (Storie d'Arte, 5), pp. 447-459.

<sup>21</sup> Continuano del resto a convivere con questa tecnica pienamente evoluta anche molti edifici nei quali la lavorazione dei conci lapidei è assai meno sofisticata, pur attenendosi l'insieme della muratura ad un'indubbia cura compositiva; si noti inoltre che nei territori dove è facile cavare pietra, l'uso dei laterizi è ancora del tutto assente anche nella composizione e nella decorazione di porte e finestre.

massima espressione tecnica nella seconda metà del Duecento con l'abside della pieve di Erbusco.

Grazie ai cospicui resti conservati e già noti, e grazie ai nuovi elementi acquisiti nel corso del cantiere del 2007, possiamo dire con sicurezza che la canonica di Sale Marasino è in questa fase un edificio a pianta rettangolare che misura all'esterno 11,25 x 6,65 m, e che si sviluppa in altezza per 9,55 m, con tetto a due falde. Poiché l'andamento del tetto e la misura del suo colmo sono sicure, essendo perfettamente conservata la muratura medievale lungo il fronte nord dell'edificio, e poiché la volta a botte che copre il piano terreno risulta contestuale alla ristrutturazione postmedievale, ne risulta la plausibilità di una più semplice copertura con assito ligneo e, vista l'altezza complessiva nonché la posizione delle finestre ancora individuabili, una suddivisione interna in tre livelli, così come proponiamo nella nostra ricostruzione virtuale tridimensionale [tav. 13].

La spiccata altezza della canonica in rapporto alla sua planimetria risultava certo mitigata dai diversi livelli di calpestio che correvano lungo il fronte est, cioè sulla strada (oggi più alta di circa 2,30 m dalle quote interne del piano terreno), e da quelli relativi al lato ovest, dove era il portale d'ingresso principale a pieno centro, ancora conservato.

Come oggi, c'era nel medioevo un dislivello tra i due ambiti, anche se probabilmente era assai meno marcato (o forse organizzato diversamente) di quello apprezzabile ora, poiché in passato il lato nord era provvisto di una porta che è stata poi interrata dalla sistemazione del vicolo e che funge ormai da semplice lucernario. Diverso era inoltre l'assetto attorno alla canonica, poiché dov'è oggi la chiesa settecentesca vi erano certamente degli edifici che furono demoliti, dei quali rimane una piccola ma sicura traccia nel fondo del vano C, o per meglio dire del cunicolo ricavato al di sotto della strada. Le pareti di questa sorta di corridoio sono infatti addossate ad un muro parallelo a quello settentrionale della canonica, dotato di stilature medievali e nel quale si intravede lo spigolo di una finestra strombata (probabilmente posteriore).

## Fase II/B (metà XII secolo)

In un momento successivo, ma non troppo distante cronologicamente in ragione della marcata somiglianza nella tecnica esecutiva, il perimetrale sud della canonica viene rafforzato addossandogli un muro di circa 25 cm, che porta così ad uno spessore di 85 cm il limite sud dell'edificio. Non è peraltro chiaro il motivo di questo intervento, soprattutto perché il perimetrale preesistente non presenta i segni del dissesto che soffrì quello nord [tav. 14].

## Fase III (XIII secolo)

Nel corso dell'ultima fase medievale, fu aggiunto a sud del corpo di fabbrica di XII secolo un limite occidentale<sup>22</sup> che definì un secondo grande ambiente (B), che misurava esternamente 8,25 x 7,05 m [tav. 15-16]. Questa muratura, pur

<sup>22</sup> Il muro di chiusura verso sud è senza dubbio medievale, vista la muratura visibile seppur a tratti lungo il suo prospetto esterno, ma a causa dell'inserimento della porta, della finestra, e del camino

mantenendo le caratteristiche tipiche dell'edilizia romanica, assume un aspetto complessivo maggiormente irregolare che possiamo datare al XIII secolo. Dal Duecento infatti, e soprattutto durante il secolo successivo, la perfetta isodomia che abbiamo descritto per il XII secolo non scompare di certo, ma lascia il passo a esecuzioni meno accurate, dove la malta, comunque stilata, si fa sempre più rifluente, a mascherare l'irregolare squadratura dei conci e le tessiture divengono sempre più irregolari, spesso inzeppate, fino a giungere a superfici quasi completamente o del tutto intonacate<sup>23</sup>. Anche nel nostro caso, oltre a giunti di malta discretamente coprenti rigati da stilature corsive e malamente orizzontate, vi sono ampi resti di scialbature<sup>24</sup> che contribuivano a uniformare la superficie.

## Conclusioni

Alla luce di quanto osservato e detto, senza timore di errori si può affermare che la canonica di Sale Marasino viene ad essere non solo una delle più estesamente indagate fra quelle medievali del Sebino, insieme a quelle di Ome ed Erbusco, ma uno dei casi più rappresentativi ed interessanti di evoluzione delle tecniche murarie medievali.

A differenza infatti di altri contesti ed edifici, dove la struttura medievale è magari conservata in buona misura, ma stratigraficamente isolata e pertanto difficile da datare e contestualizzare, nella canonica di Sale Marasino abbiamo, oltre ad un'ampia visibilità e conservazione delle murature, una concatenazione di successioni stratigrafiche delle pareti davvero esemplare e rara. Questo rende esplicito e ragionevolmente sicuro quanto era stato avanzato fino ad ora in via per lo più ipotetica in merito alla cronologia delle tecniche murarie bassomedievali bresciane, e promuove il complesso architettonico di Sale Marasino ad essere uno dei più solidi punti di riferimento per gli studi di archeologia dell'architettura medievale.

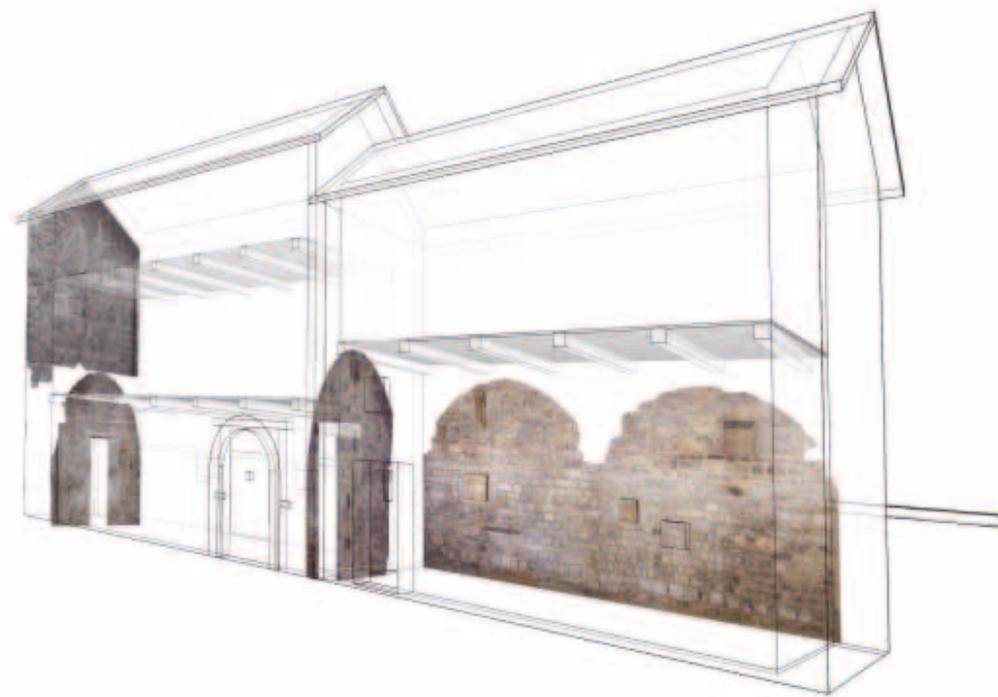
moderni, l'interno è risultato illeggibile nei rapporti stratigrafici con i perimetrali est ed ovest. Si presume peraltro che potesse già esistere nella fase di XI secolo.

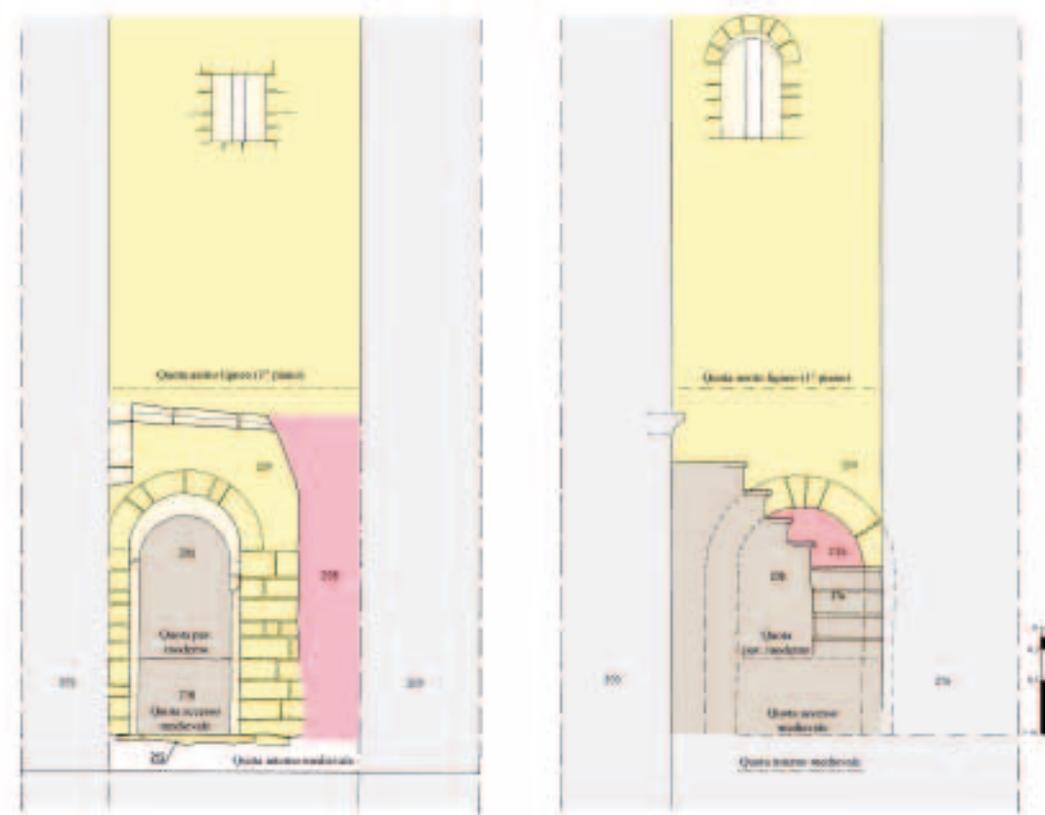
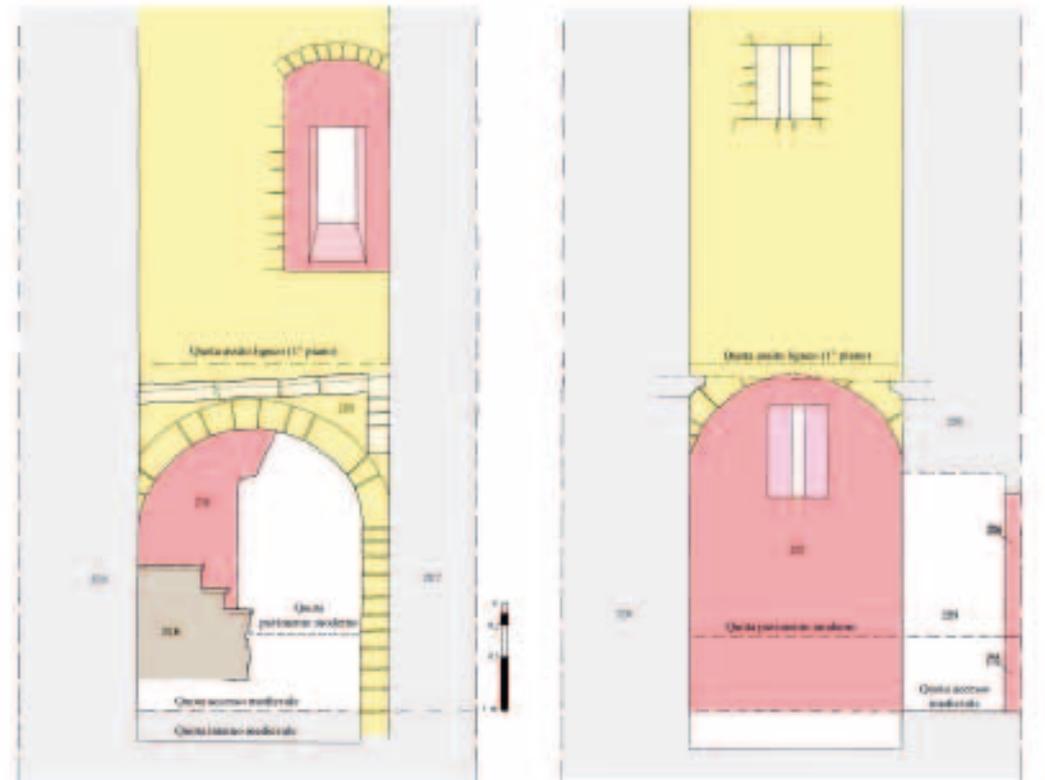
<sup>23</sup> Un buon esempio di questo tipo di murature è dato dal campanile di San Giovanni Battista di Rezzato, edificato nel 1310 a seguito di un lascito testamentario (vd. D. GALLINA, 2000, *All'origine della storia di Rezzato*, in *Rezzato. Storia di una comunità*, Brescia, Comune di Rezzato - Fondazione Civiltà Bresciana (Terre Bresciane, 6), pp. 21-118).

<sup>24</sup> Non vi è prova certa che queste scialbature fossero medievali, ma la loro anteriorità stratigrafica all'inserimento delle volte e alla chiusura delle nicchie depone a favore della loro antichità. Sul problema delle scialbature e degli intonaci medievali, rimandiamo a A. PERONI, 1979, *Le cattedrali medievali erano bianche?*, in *In ricordo di Cesare Angelini. Studi di letteratura e filologia a cura di Franco Alessio e Angelo Stella*, Milano, Il Saggiatore, pp. 10-22; A. PERONI, 1983, *Osservazioni sul rivestimento nell'architettura del Medioevo: paramento, intonaco, affresco e ceramica*, in *Atti XII Convegno Internazionale della Ceramica (Albisola 31 maggio - 3 giugno 1979) "Funzioni della ceramica nell'architettura"*, Albisola, Centro ligure per la storia della ceramica, pp. 7-19.

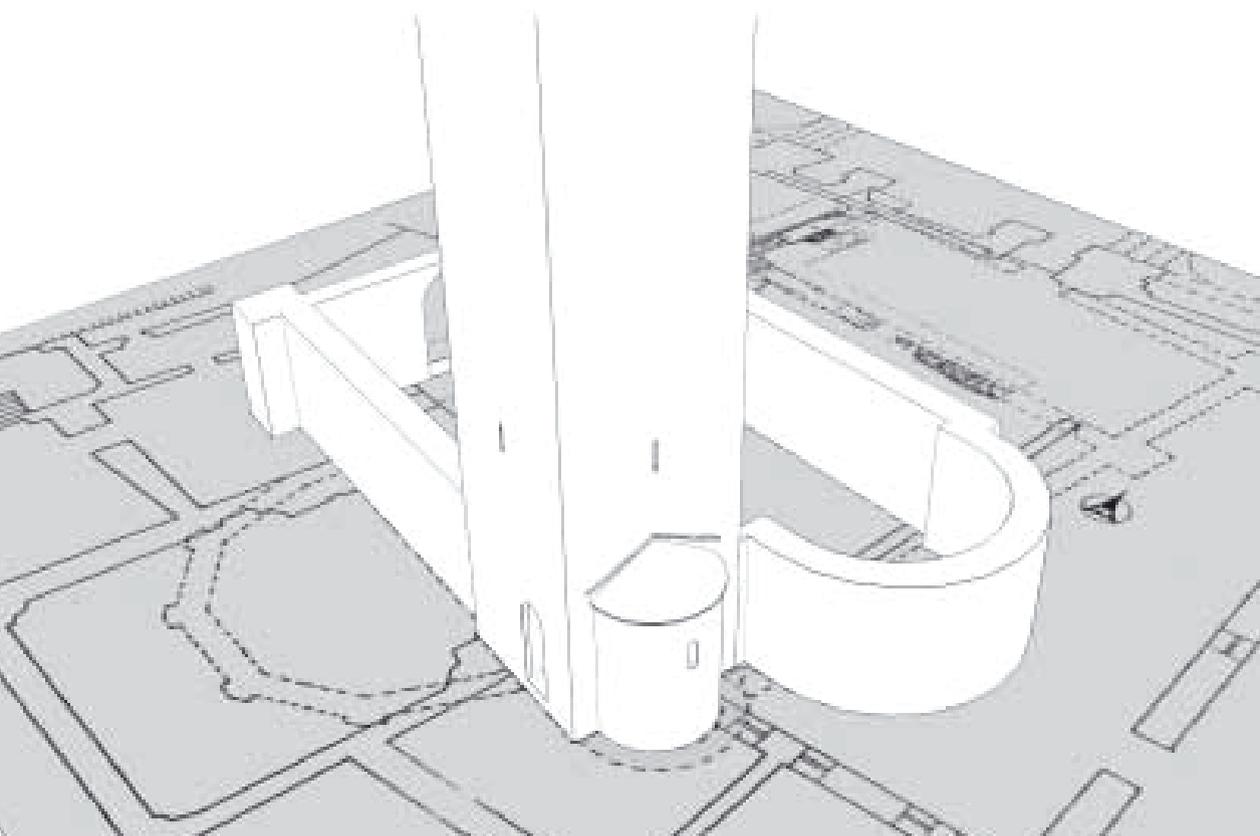
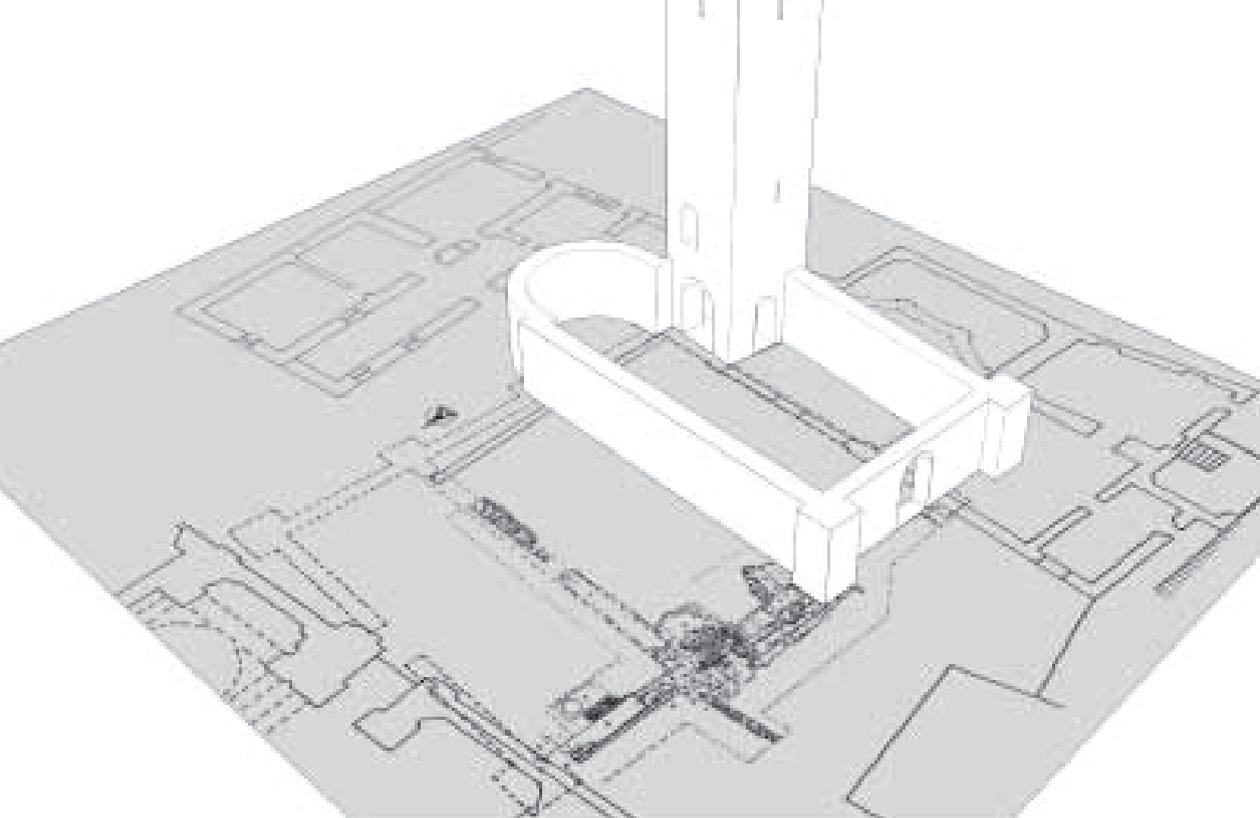


tavole





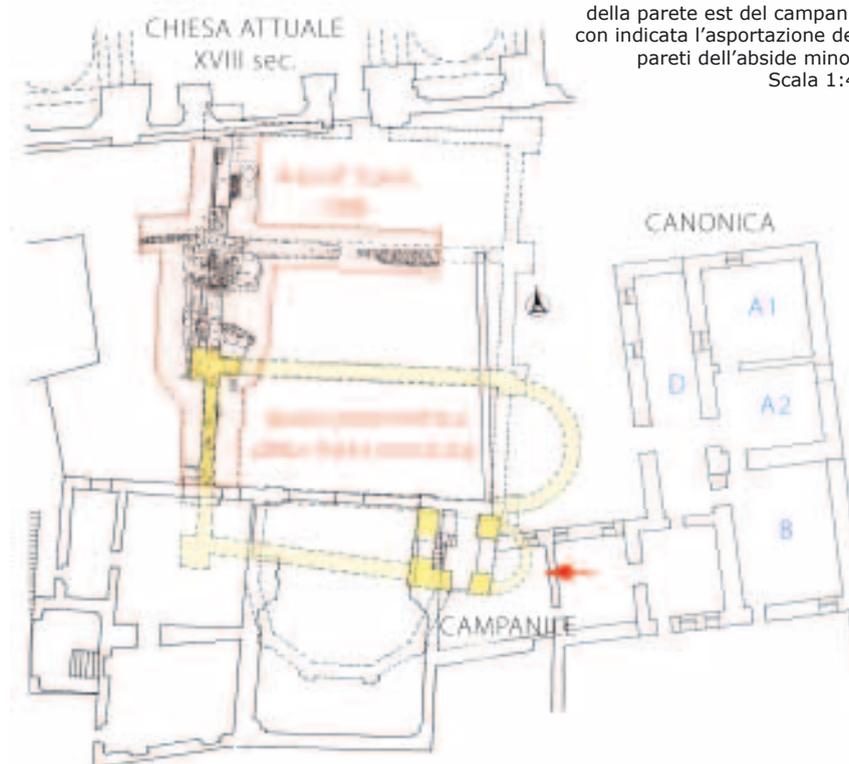
**TAV. 01:** Rilievi dell'interno del campanile effettuati nel 1998, con indicazione delle diverse fasi costruttive e delle modifiche attuate nel corso del tempo (campitura gialla: XII secolo; rossa: XV secolo; marrone: XVIII secolo). Scala 1:70. Dall'alto in senso orario: prospetto interno nord, est, ovest, sud.



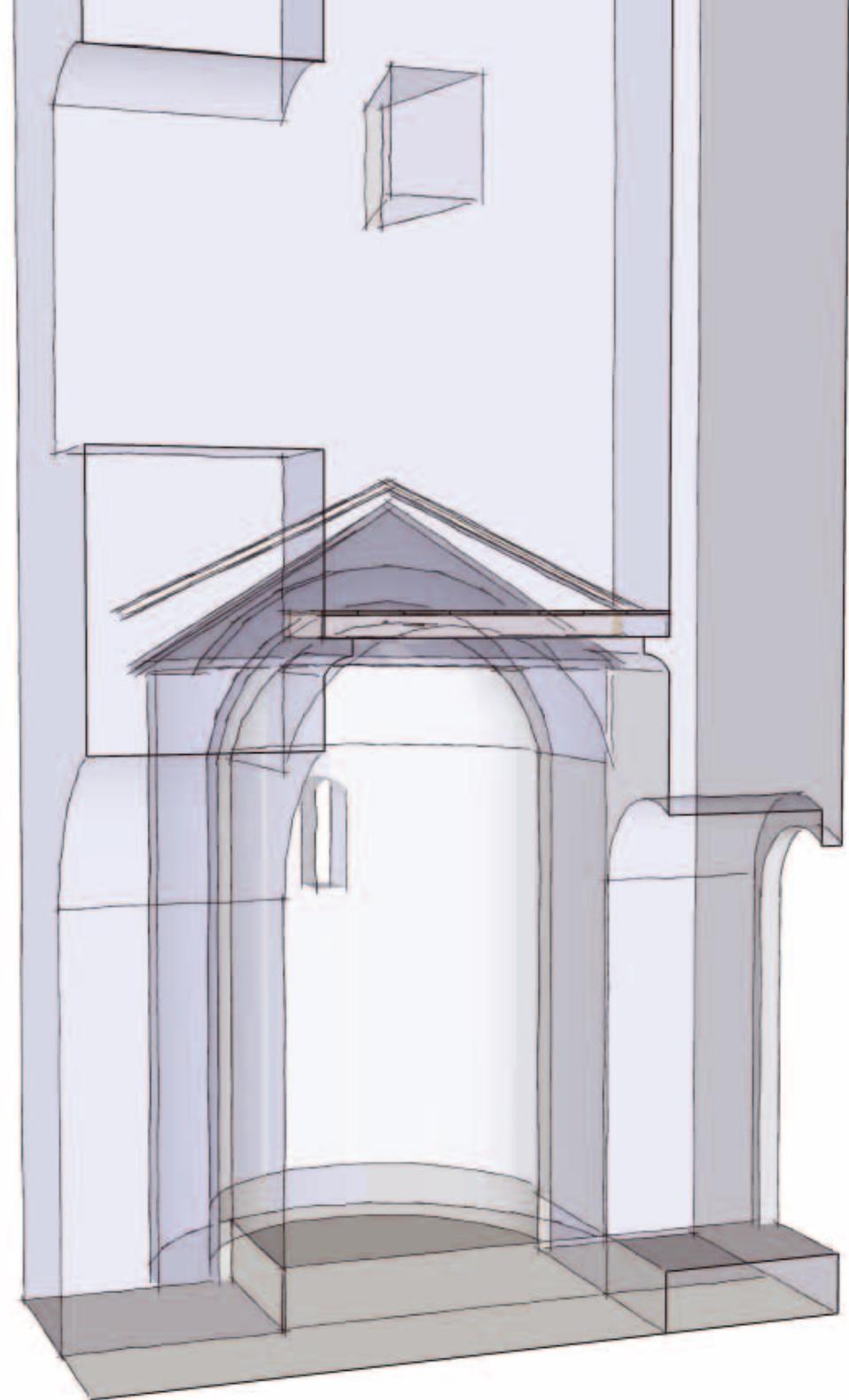
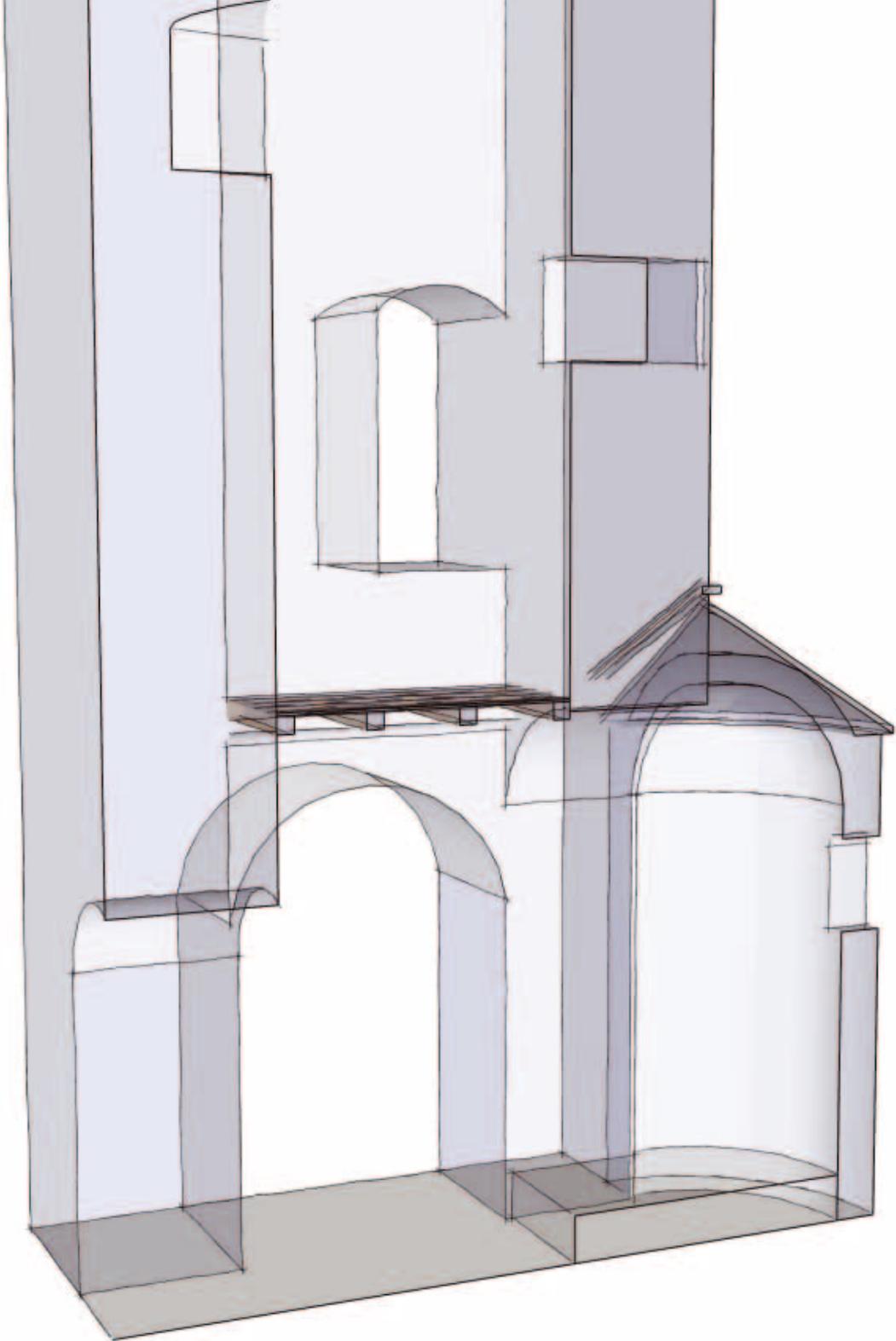
**TAV. 02:** Probabile assetto della chiesa romanica in rapporto al campanile.  
*in alto*, una vista da ovest; *in basso*, una da est.



Quota dell'interno medievale



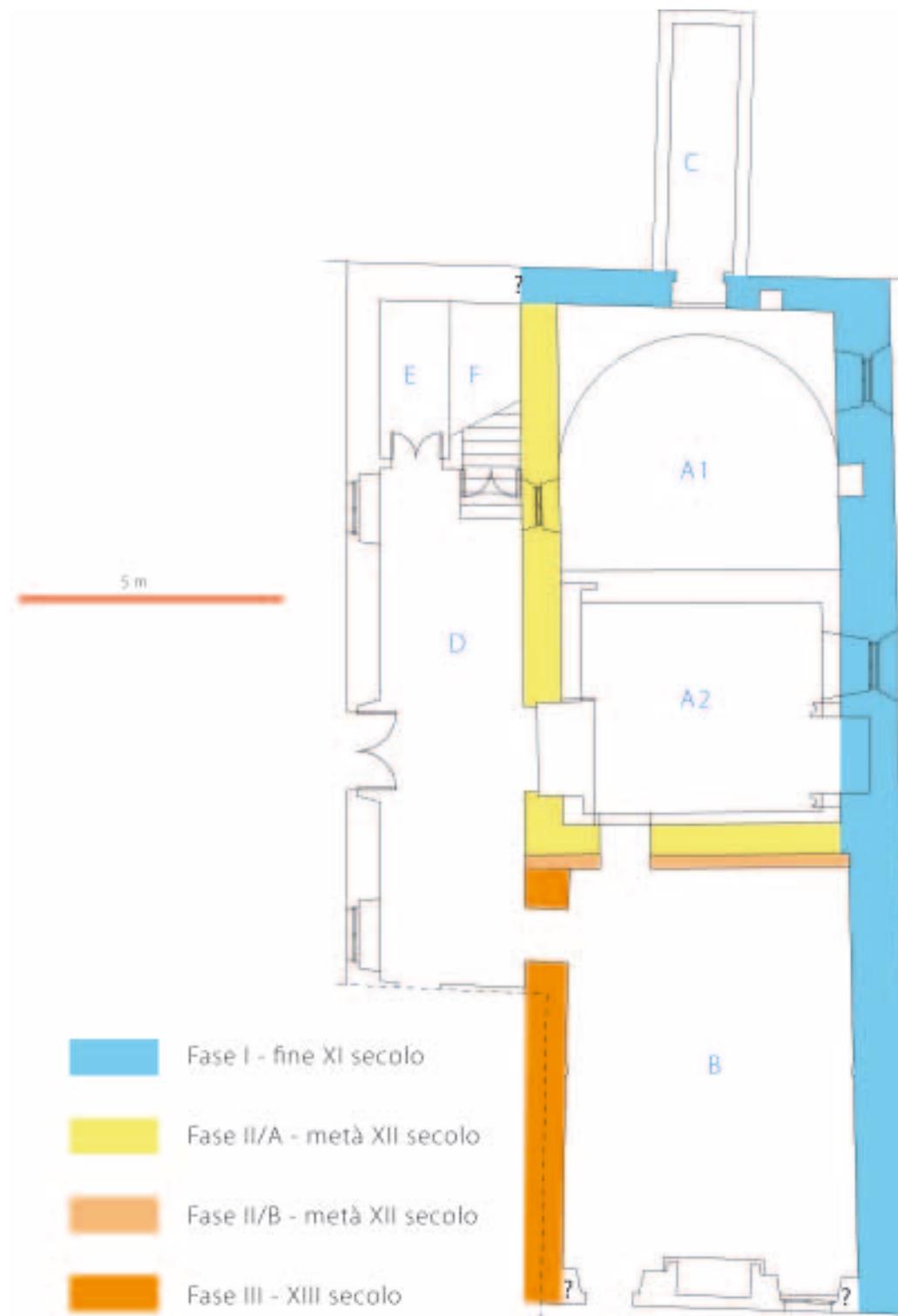
**TAV. 03:** Fotoraddrizzamento della parete est del campanile, con indicata l'asportazione delle pareti dell'abside minore.  
 Scala 1:40.



**TAV. 04:** Ricostruzione tridimensionale della base del campanile nel suo assetto originario (XII secolo).  
a sinistra, sezione ovest-est;  
a destra, sezione nord-sud.



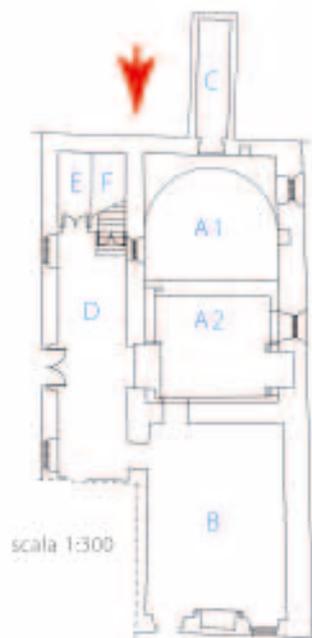
**TAV. 05:** In alto: il lato est del campanile durante i lavori di rimozione degli intonaci cementizi moderni. Sulla sinistra, la porta riaperta attraverso la quale è possibile vedere parte del prospetto meridionale della torre campanaria. In basso: il piccolo vano sottoscala riaperto durante i lavori. Si notano, ripercorrendo l'ordine di costruzione: la muratura medievale del campanile (lettera A); il livello pavimentale - probabilmente quattrocentesco - in laterizi (B); la stesura di un sottile intonaco bianco (C); la chiusura dell'apertura meridionale, che originariamente comunicava con l'esterno (D); i resti di una piccola serie di gradini che conducevano nella zona ovest della canonica moderna (E); la muratura di sostegno della rampa di scale oggi in uso (F); il tamponamento recente del passaggio (G).



**TAV. 06:** Planimetria della canonica, con indicazione delle diverse fasi cronologiche (elaborazione da rilievo dell'arch. Rossi; scala 1:125).

# Sale Marasino - *Canonica*

Ambiente A - Prospetto esterno Nord



- |   |  |
|---|--|
| <span style="display: inline-block; width: 15px; height: 15px; background-color: #00AEEF; border: 1px solid black; margin-right: 5px;"></span> fine XI secolo | <span style="display: inline-block; width: 15px; height: 15px; background-color: #8B4513; border: 1px solid black; margin-right: 5px;"></span> XVII secolo     |
| <span style="display: inline-block; width: 15px; height: 15px; background-color: #FFD700; border: 1px solid black; margin-right: 5px;"></span> XII secolo     | <span style="display: inline-block; width: 15px; height: 15px; background-color: #D2B48C; border: 1px solid black; margin-right: 5px;"></span> XVII secolo (?) |
| <span style="display: inline-block; width: 15px; height: 15px; background-color: #E41A1C; border: 1px solid black; margin-right: 5px;"></span> XV-XVI secolo  |  |

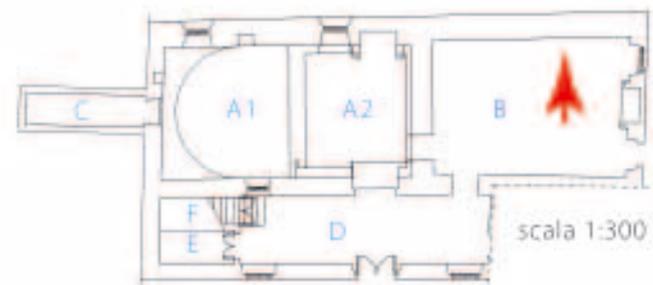
Fotoraddrizzamento - Scala 1:50



**TAV. 07:** Fotoraddrizzamento del prospetto esterno della parete nord dell'ambiente A della canonica, con indicazione delle diverse fasi (fotografie: Mario Brogiolo 1998). In basso a sinistra, un particolare del "passaggio" tra la muratura di fine XI e quella di XII secolo.

# Sale Marasino - *Canonica*

Piano terra - Ambiente B  
Prospetto interno Est  
Fotoraddrizzamento - scala 1:30



**TAV. 08:** Prospetto interno della parete est dell'ambiente B della canonica, con indicazione delle diverse fasi.



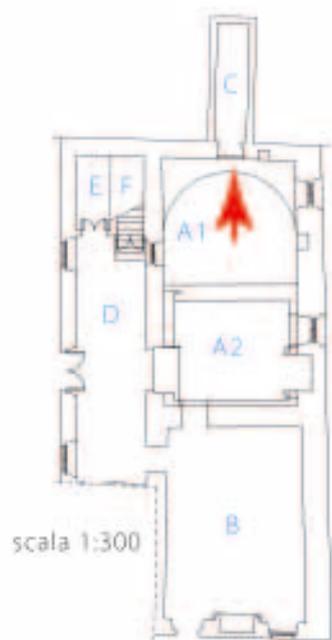
**TAV. 09:** Immagini generali degli ambienti A (*a sinistra*, visto da nord) e B (*a destra*, visto da sud), al termine dei lavori di rimozione degli intonaci moderni.

# Sale Marasino - *Canonica*

Piano terra - Ambiente A  
Prospetto interno Nord



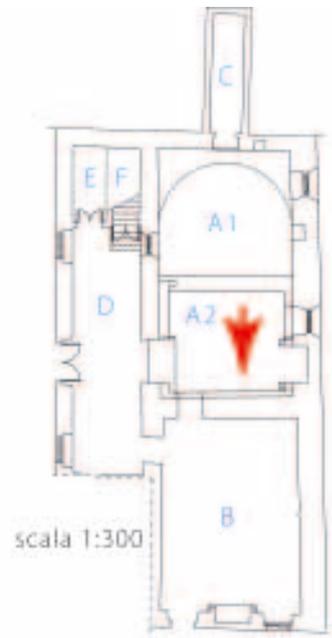
Fotoraddrizzamento - Scala 1:30



**TAV. 10:** Fotoraddrizzamento del prospetto interno nord dell'ambiente A della canonica. A sinistra, il cunicolo (ambiente C) che si dirige verso nord, al di sotto della strada attuale.

# Sale Marasino - *Canonica*

Piano terra - Ambiente A  
Prospetto interno Sud



Fotoraddrizzamento - Scala 1:30



**TAV. 11:** Fotoraddrizzamento del prospetto interno sud dell'ambiente A della canonica (Fase II/A - XII secolo). In basso a sinistra, particolare dell'angolo sud-occidentale.



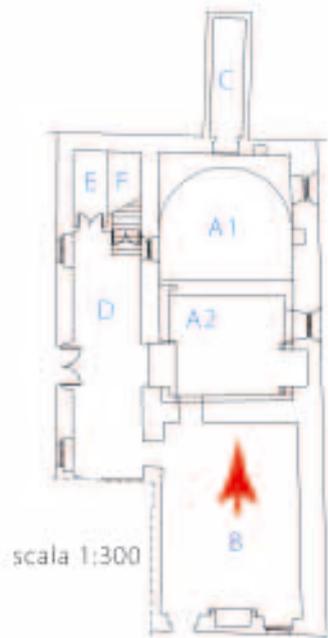
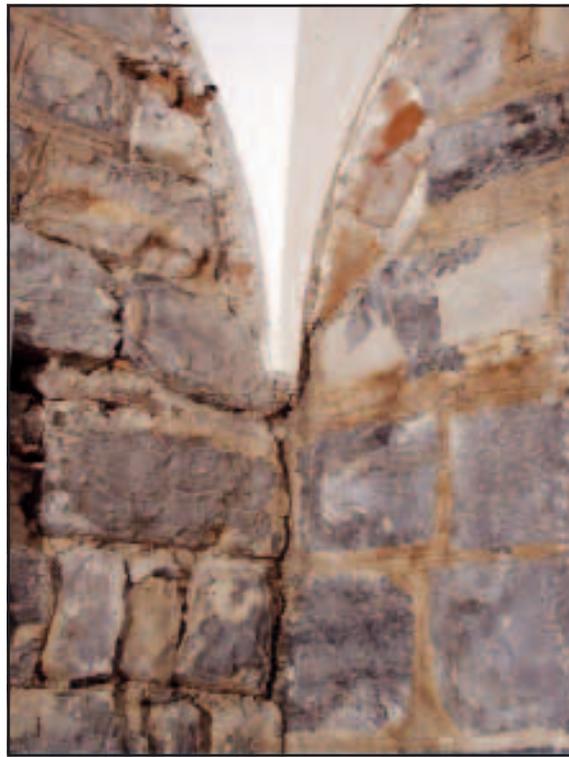
**TAV. 12:** Particolari delle murature bassomedievali, caratterizzate dalla presenza delle stilature.  
*In alto:* Ambiente A, parete interna nord; *in basso:* Ambiente B, parete interna ovest, che conserva anche tracce delle scialbature anteriori all'inserimento delle volte.  
Fotografia a destra: osservando la porta di comunicazione tra gli ambienti A e B si nota con chiarezza che la parete di XII secolo è il risultato di un raddoppio (a sinistra, la parte più antica) che, in ragione della somiglianza delle tecniche di lavorazione e messa in opera del materiale, è stato effettuato in tempi ravvicinati.



**TAV. 13:** Ricostruzione virtuale 3D della canonica nel XIII secolo. Sono state inserite solamente le finestre di cui rimane traccia, e sono visualizzati solo i fotoraddrizzamenti maggiormente significativi da questa visuale.

## Sale Marasino - *Canonica*

Piano terra - Ambiente B  
Prospetto interno Nord



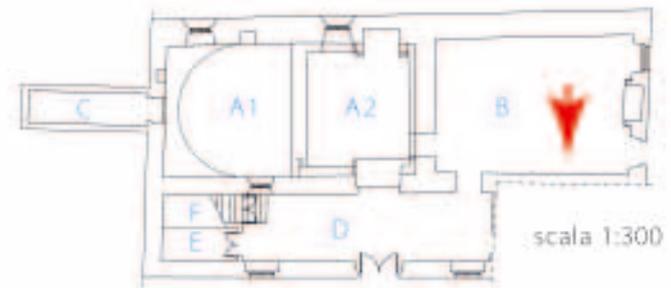
Fotoraddrizzamento - Scala 1:30



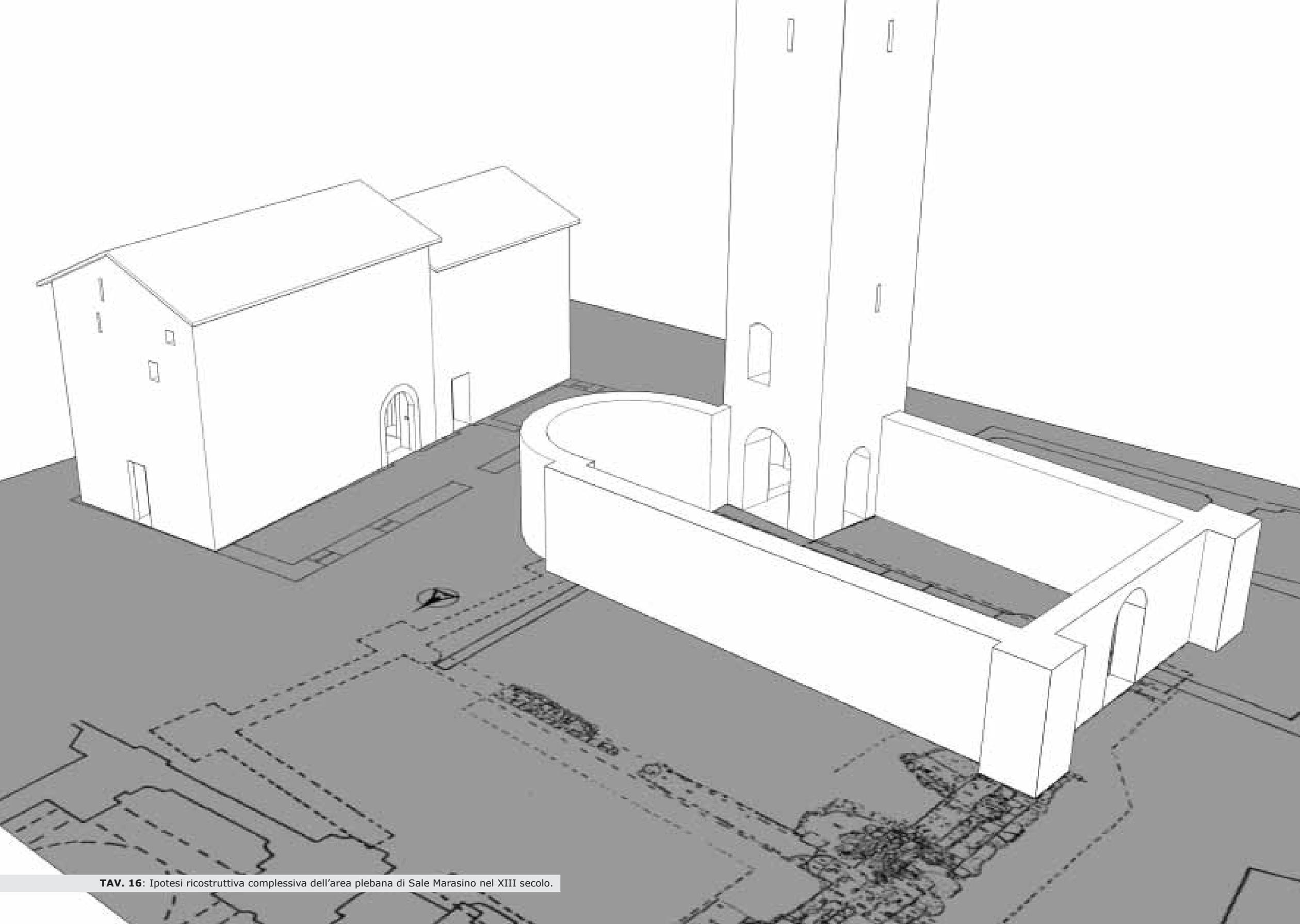
**TAV. 14:** Fotoraddrizzamento del prospetto interno nord dell'ambiente B della canonica (Fase II/B - XII secolo). A sinistra, un particolare dell'angolo nord-occidentale dell'ambiente, dal quale si notano l'antiorità del muro nord rispetto a quello ovest, e la posteriorità dell'inserimento della volta.

## Sale Marasino - *Canonica*

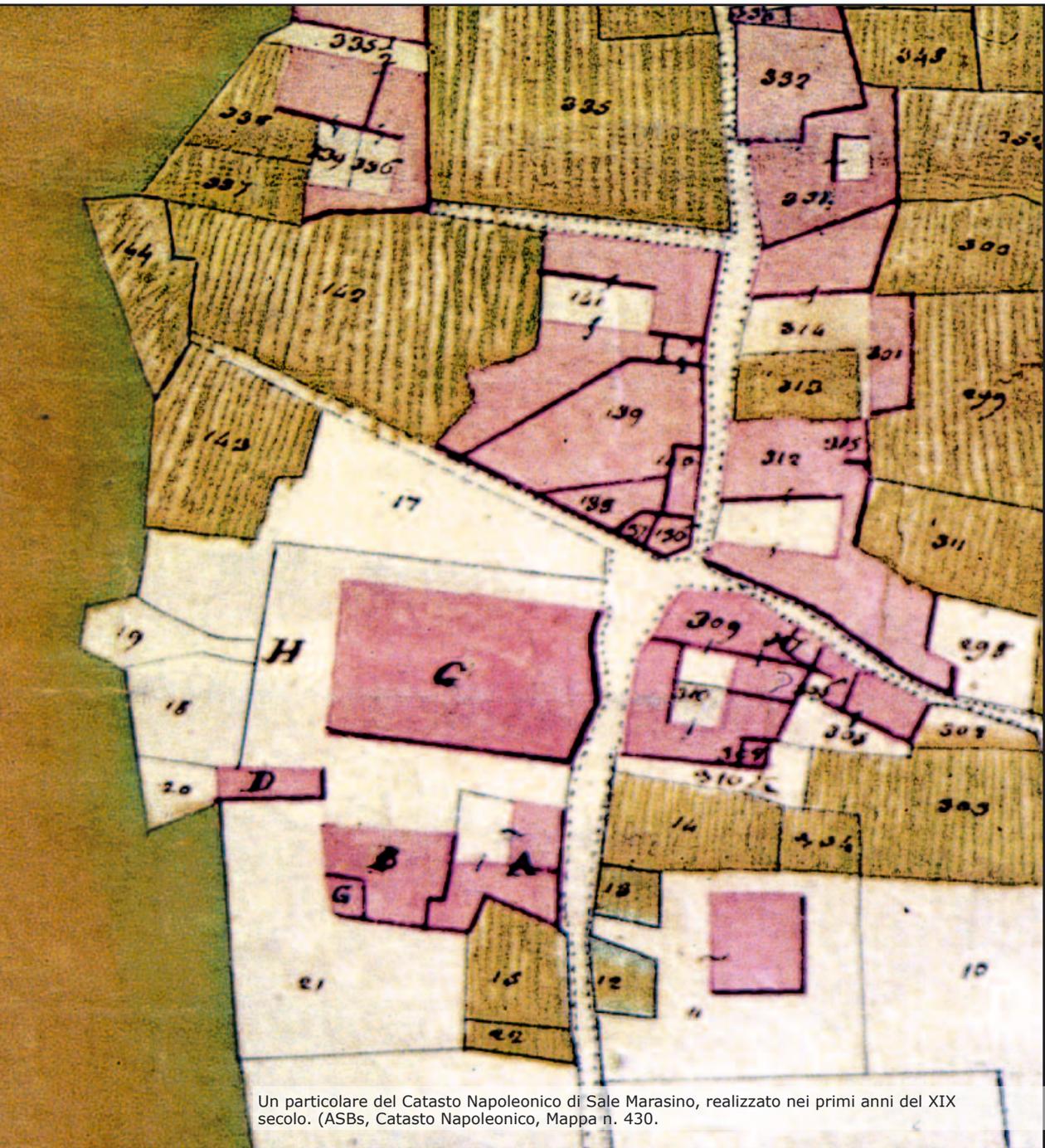
Piano terra - Ambiente B  
Prospetto interno Ovest



**TAV. 15:** Prospetto interno ovest dell'ambiente B della canonica (Fase III - XIII secolo)  
- Fotoraddrizzamento. Le lettere A e B indicano le antiche nicchie che furono occluse;  
le retinature grigie indicano invece rispettivamente: [1] una "riparazione" che  
nascondeva l'innesto nella muratura di un travetto ligneo, probabilmente inserito per  
contrastare lo sviluppo del dissesto verticale, ancora ben visibile; [2] la tamponatura  
di una porta che era stata ricavata in rottura del muro medievale.



TAV. 16: Ipotesi ricostruttiva complessiva dell'area plebana di Sale Marasino nel XIII secolo.



L'area della parrocchiale di Sale Marasino nel Catasto austriaco del 26 aprile 1852 (ASBs, Catasto Austriaco, f. 24 - Sale centro); si noti la mancanza della strada a lago. Dal relativo *Libro delle partite e dalla Rubrica dei possessori* si ricava la seguente legenda (le lettere indicano i beni esclusi dall'estimo): [B] Oratorio sotto il titolo di S. Giacomo; [C] Chiesa parrocchiale sotto il titolo di S. Zenone; [D] Cimitero abbandonato; [H] Piazza annessa alla chiesa parrocchiale; [143] Orto - Zucchelli Giacomo e Giovanni Battista, fratelli q. Agostino, proprietari, e Mazzoni Celeste q. Giovanni Battista, vedova Zucchelli, usufruttuaria; [17] Pascolo - Fabbriceria della parrocchiale di Sale; [18] Pascolo - Fabbriceria della parrocchiale di Sale; [20] Porto privato - Zirotti Giovanni Maria q. Lorenzo; [21] Prato vitato - Prebenda parrocchiale di Sale con Marazzino, goduta dal parroco Valdini Angelo; [15] Orto - Prebenda parrocchiale di Sale con Marazzino; [22] Orto - Prebenda parrocchiale di Sale con Marazzino; [952] Stalla con fienile - Prebenda parrocchiale di Sale con Marazzino; [2019/1] Porzione di casa che si estende anche sopra parte del n. 952 - Fabbriceria della parrocchiale di Sale; [2019/2] Porzione di casa al piano superiore che si estende anche sopra parte del n. 952 - Luogo Pio Elemosiniere in Sale, detto la Congregazione di Carità; [2016] Casa parrocchiale - Prebenda parrocchiale di Sale con Marazzino. In matita, a tratteggio e a penna rossa sono stati annotati i successivi interventi urbanistici.



# Sale Marasino nell'Estimo Mercantile del 1750

Mario Ferrari

Il primo cinquantennio del XVIII secolo non fu certamente un periodo favorevole per la Repubblica di Venezia di cui, ormai da circa 300 anni, faceva parte anche la nostra provincia.

Dal 1701 al 1707 il territorio di Brescia fu a lungo devastato dalle truppe imperiali e da quelle francesi, impegnate nella guerra di successione spagnola, nonostante la neutralità della Serenissima. Dal 1715 Venezia fu impegnata in una guerra sfortunata con l'Impero Turco per il possesso della Morea. Nel 1733 truppe francesi e savoiarde, impegnate nella guerra di successione polacca, saccheggiarono ancora il territorio della nostra provincia benché Venezia fosse di nuovo – inutilmente – neutrale. Il debole atteggiamento della Serenissima in tutte queste vicende era un segno ormai chiaro della decadenza, che si sarebbe conclusa con la caduta della Repubblica nel 1797.

A questi dati negativi di carattere politico, dobbiamo aggiungerne altri di ordine economico – sociale: erano in crisi l'industria del ferro e quella delle armi (bloccate dai ritardi tecnologici, dagli alti costi, dai vincoli legislativi che ne ostacolavano la commercializzazione); era in crisi l'industria della seta lavorata (a causa dei cattivi raccolti di bozzoli e degli alti dazi imposti); era in crisi l'industria della lana, i cui centri principali di attività in provincia erano Sale Marasino, Marone e Zone; era appena sufficiente (ma non per il vino) la produzione agricola; il prelievo fiscale che la Repubblica esercitava era forte ed esoso.

Questo è il quadro sommario che ricaviamo leggendo le pagine dedicate al Settecento dalla "Storia di Brescia".

Eppure è proprio in questi anni che nella nostra zona notiamo una grande operosità nell'edificazione di edifici sacri: nel 1722 inizia la costruzione della Chiesa Parrocchiale di Marone, nel 1737 si dà inizio alla chiesa parrocchiale di Sale Marasino in concomitanza con la costruzione della chiesa nella frazione di Conche, della chiesa nella frazione di Presso, nonché della riedificazione della chiesa di Maspiano sempre in Sale Marasino; nel 1738 viene rimaneggiata la Chiesa di Iseo; nell'anno 1743 viene costruita la chiesa di Vesto, frazione di Marone; nel 1746 viene costruito un Oratorio, di proprietà privata Baldassari, a Sale Marasino; infine, nel 1758 viene iniziata la chiesa parrocchiale di Sulzano.

Ora, se è senza dubbio vero che opere di questo genere indicano un forte e radicato sentimento religioso nel popolo (sicuramente rafforzato dalla presenza a Brescia – a partire dal 1728 – del vescovo Angelo Maria Querini e dalla sua attività pastorale), è molto probabile che esse testimonino anche di un consistente aumento della popolazione (che rende troppo anguste le chiese preesistenti) e della presenza di una solida realtà economica (che consente forti investimenti di denaro); non a caso a *Bressa et Bressan*, nel 1542, l'Eccellentissimo Senato Veneto stabilì una tassazione di 25.000 ducati che, per la città e il suo Territorio, era la più alta quota imposta alla Terraferma: basti pensare che corrispondeva a quella delle città di Padova e Verona sommate. Tale situazione venne confermata pure nel 1726.

Se, in particolare, analizziamo la situazione di Sale Marasino alla metà del XVIII secolo, possiamo leggere l'Estimo Mercantile del 1750 (pubblicato da Leonardo Mazzoldi nel 1966) che determina la "tansa", cioè l'imposta sulle attività mercantili, che va ad aggiungersi al "campatico", cioè l'imposta sulla proprietà fondiaria, che era già in vigore.

Questo estimo si riferisce ai comuni del "Territorio", cioè a quelli del lago d'Iseo, della Franciacorta, della zona immediatamente a nord della città, della zona ad est di Brescia fino a Gavardo, della pianura. Il resto della provincia (Valle Camonica, Asola, Lonato, Riviera di Salò, Valle Trompia, Valle Sabbia) e la città di Brescia erano invece "luoghi separati", dotati cioè di una larga autonomia concessa dalla Serenissima.

Nell'Estimo si sarebbero dovuti comprendere tutti coloro che avessero "negozi, traffico, ed industria di qualunque sorte", con le sole esclusioni degli ecclesiastici, dei contadini che lavorassero la terra con le loro mani, delle Arti e di quanti godessero privilegi di esenzione.

Su 163 comuni stimati, ben 87 avevano 10 o meno contribuenti. Sale ne aveva 26, Marasino 8.

Su 163 comuni soltanto 15 avevano una percentuale di stimati (cioè di commercianti e di artigiani) superiore al 3%: tra di essi troviamo Sale (3.08%), ma non Marasino (1.95%).

Dall'analisi delle percentuali di attività emergono "isole di concentrazione" industriale e commerciale: tra esse spicca la "quadra", cioè il distretto, di Iseo, con Iseo (4.00%), Sulzano (3.17%), Marasino (1.95%), Sale (3.08%), Marone (2.57%), Vello (2.45%), Zone (2.05%), Peschiera (2.73%).

Ancora, se dividiamo i contribuenti in 3 categorie in base al reddito:

*fino a 200 lire venete fascia bassa*

*da 200 a 700 lire venete fascia media*

*oltre le 700 lire venete fascia alta*

notiamo che in tutto il Territorio solo 143 persone appartengono al gruppo dei grandi commercianti ed industriali; ebbene, 3 di esse abitavano a Sale.

Un altro indicatore: soltanto 62 comuni su 163 ospitavano persone con una qualche conoscenza dell'arte sanitaria; Sale aveva 2 medici.

Un'ultima osservazione: Sale versava 12.910 lire venete di imposta, Marasino 970; in totale 13.880 lire venete. Soltanto 11 comuni del Territorio (nell'ordine: Chiari, Rovato, Verola Alghise, Palazzolo, Pontevedo, Montichiari, Iseo, Gavardo, Orzinuovi, Sant'Eufemia, Pralboino) denunciavano una attività industriale e commerciale superiore.

Un'altra serie di dati conferma la vitalità economica e lo slancio demografico del nostro comune nel Settecento. I dati si riferiscono al 1766 ed il raffronto viene fatto con Iseo e Pilzone.

	famiglie	abitanti	lavoratori di campagna	negozianti e bottegai	armatori da fuoco	artigiani ed altri manifattori	muliattieri e cavallanti	filatoi	ruote da mulini grani	macine olio	fucine da chioderia	folli	telari da seta	telari da lino	telari da tela	tintorie
<b>Iseo</b>	263	1299	171	18	1	235	1	2	5	1	-	-	3	6	22	3
<b>Pilzone</b>	42	193	64	-	-	3	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
<b>Marasino</b>	84	409	92	3	-	30	-	-	1	-	1	-	-	-	-	-
<b>Sale</b>	264	1230	293	17	2	156	-	-	1	1	1	10	-	4	11	2
<b>Sale+Marasino</b>	348	1639	385	20	2	186	-	-	2	1	2	10	-	4	11	2
<b>Iseo + Pilzone</b>	305	1492	235	18	1	238	1	2	5	1	-	-	3	6	22	3

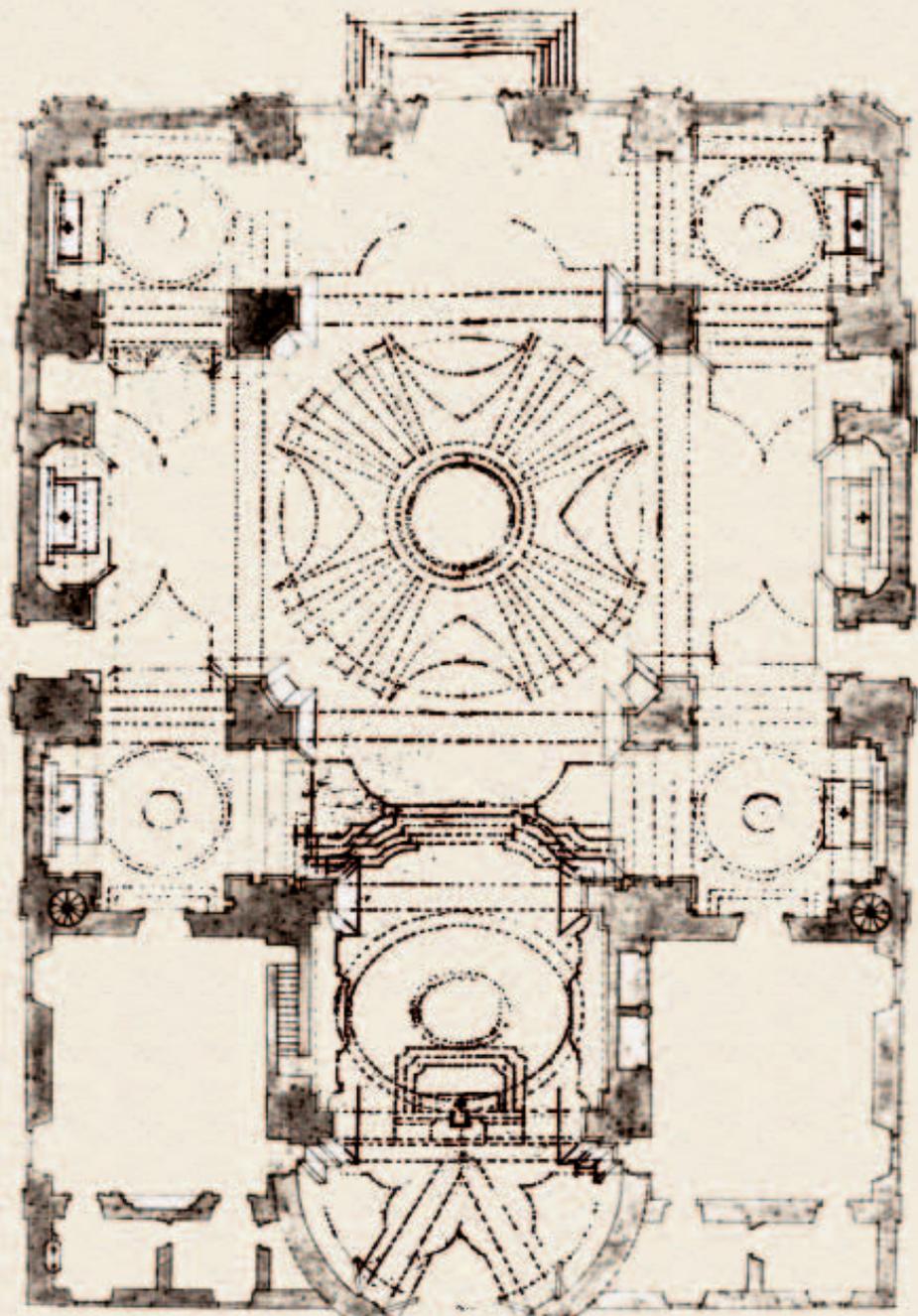
Pare dunque di capire, anche da questi dati, che la parte centrale del XVIII secolo sia stata molto positiva per il nostro comune (anche se appare ormai evidente il declino di Marasino rispetto a Sale, declino cominciato all'inizio del Cinquecento), sia sul piano economico che su quello demografico. L'inversione di tendenza sarà successiva: infatti nel 1805 Sale Marasino avrà solo 1414 abitanti mentre Iseo e Pilzone saliranno a 1690.

È proprio qui, in queste motivazioni socio - economiche, che, a mio parere, si trovano le ragioni essenziali che spiegano la nascita della nostra maestosa Parrocchiale e della altre chiese sussidiarie delle frazioni di Conche, Maspiano e Presso.

*Ecco di seguito la trascrizione dell'Estimo Mercantile del 1750 per quanto riguarda Sale e Marasino.*

#### SALE

	LIRE
Veronica quondam (= fu) Antonio Bertelli, lavora qualche panno basso	260
Giuseppe quondam Pietro Scaglia lavora qualche coperta di lana	690
Giuliano Fonteni lavora ut supra (come sopra)	690
Antonio Mazzucchelli ut supra e fa qualche pezza di panno basso	380
Giuseppe Luchini lavora ut supra	290
Andrea Signoroni lavora ut supra	260
Cassandro Signoroni tinge qualche panno e vende oglio e grassina al minuto	260
Cristoforo Benedetti sopressadore de panni	80
Antonio Zirotti lavora qualche coperta di lana	660
Battista Zirotti lavora ut supra	380
Giovanni Bardolino vende formaggio e grassina al minuto	130
Bartolomeo Scaglia speciale di puro medicinale	1200
Giuseppe Gatti speciale nuovo	510
Mattia Benedetti lavora coperte di lana	700
Cristoforo Benedetti affittale di un folo de panni con acqua incerta	60
Cristoforo quondam Giovanni Penocchio ha un folo ut supra	60
Lorenzo Campano ha due folli con acqua ut supra	120
Casimiro Benedetti ha due folli con acqua ut supra	120
Carlo Benedetti quondam Omobono ut supra	60
Vincenzo e fratelli Benedetti ut supra	60
Francesco Scaglia lavora coperte di lana	110
Antonio Camplano lavora ut supra con folo con acqua ut supra	50
Gio: Maria Giugni lavora coperte di lana	100
Stefano Baldassari ut supra e qualche pezza di panno basso	530
Andrea Liveri fa qualche coperta di lana	300
Pietro Rizzi quondam Francesco lavora ut supra	100
Ippolito Antonioli fabbrica coperte di lana e panni bassi	1260
Marco Rizzi lavora ut supra	1580
Piero Rizzi quondam Paolo lavora coperte di lana	650
Giacomo e fratelli Romeda lavora ut supra	510
Pietro Antonio Benedetti falegname	50
Piero quondam Carlo Benedetti ut supra	50
Cristoforo Tempino fa scarpe di poche facende	60
Evangelista Buizza beccaro di raggione della comunità	160
Andrea Almici prestinaro ut supra	100
Cassandre Andrea Signoroni oste nell'osteria ut supra	150
Andrea et nipoti Ringhini molinari (nel molino) di due ruote di raggione ut supra con acqua eventuale del monte	120
Chi esercita il molino di raggione ut supra di una sola ruota con acqua ut supra	60
<b>Totale</b>	<b>12.910</b>
<b>ARTISTI</b>	
Dr. Piero Antonio Personelli medico d'ultima classe	
Dr. Angelo Zirotti medico ut supra	
Evangelista Buizza nodaro di pochissime facende	
Lorenzo Zirotti nodaro ut supra	
<b>MARAZINO</b>	
	LIRE
Evangelista Burlotto o Ippolito fabbrica qualche coperta di lana e qualche pezza di panno basso	320
Agostino Burlotto quondam Grazio ut supra	210
Antonio Serio quondam Gio: Battista lavora coperte di lana	100
Agostino Serio quondam Gio: Battista lavora coperte di lana	100
Bartolorneo e fratelli Serio ut supra	
Cristoforo Buizza ut supra	
Cipriano Serio molinaro in molino d'una ruota di raggione del signor Prospero Tempino con acqua incerta	
Giovanni Serio quondam Paolo in molino in proprio di un ruota con acqua ut supra	60
<b>Totale</b>	<b>970</b>



*Il titolo di questo disegno è: Basilica di S. Carlo in Genova. La pianta è stata disegnata nel 1713 dal celebre architetto Francesco Maria Ricca. La chiesa è stata costruita tra il 1686 e il 1706. La pianta mostra la disposizione delle colonne, delle volte e dell'altare. La chiesa è un capolavoro dell'architettura barocca.*



L'architettura



La chiesa di Sale Marasino sorge su pianta perfettamente quadrata, a croce greca, con prolungamento del vano presbiteriale, il quale, concluso da un coro semicircolare, suggerisce con la sua espansione a cannocchiale l'asse principale della composizione.

L'incrociarsi dei due bracci uguali forma un ampio quadrato delimitato sugli angoli dai quattro altissimi pilastri che reggono la cupola a vela, tema dominante della composizione centrale. I bracci brevi della croce sono coperti a semplice volta a botte affrescata; i quattro quadrati d'angolo che si formano inscrivendo la croce nel quadro di base sono a loro volta coperti da altrettante cupolette a pianta circolare e profilo ellittico.

In effetti, il grafico di pianta assomiglia molto ai progetti Lantana-Binago per il Duomo Nuovo di Brescia<sup>1</sup>. Ma i risultati sono completamente diversi. Qui lo spazio è tutto plasmato nella luce. I pilastri che pure sostengono l'intero sistema, quasi scompaiono, per dare risalto alle plurime superfici curve che si rincorrono e generano scorci di altre arcate più lontane e appena intraviste. L'effetto è poi accentuato dalla luminosa decorazione dei numerosi fondali prospettici che promettono fughe di altri colonnati ed effimere gradinate.

La croce greca, tema originale della composizione, viene subito dimenticata in un sereno godimento delle luci che avvolgono la festa dei policromi giochi delle leggerissime arcate<sup>2</sup>.

Oltre al citato Guerrini, poche righe sono state scritte su questo tempio. Trattandosi di una realizzazione tipicamente barocca, non è possibile prescindere dal Capelletto e dal suo saggio contenuto nella Storia di Brescia vol. III<sup>3</sup>.

«[...] Fuori dall'ambito dei Corbellini, una personalità notevole rivela la parrocchiale di Sale Marasino, (1737-1754) che sembra ricalcare la pianta di S. Alessandro di Milano, ma in chiave settecentesca. Identica ne è la distribuzione degli spazi, ma la cupola diviene qui elissoidale, le colonne angolari scompaiono e si appiattiscono le lesene, per lasciare indisturbato il gioco degli archi che sembrano tesi dal basso all'alto in valore puramente lineare e non più chiaroscurale come nel Binago. Completamente originale è invece la facciata, tutta ritmata da lesene poco rilevate che incorniciano al primo ordine tre grandi archi. Sembra aver influenzato l'architetto che rinnovò la parrocchiale di Trenzano, l'autore della parrocchiale della Stocchetta e forse l'architetto che terminò nel 1745 la chiesa di S. Zeno in Foro a Brescia».

Per le facciate non possiamo condividere l'ipotesi che artisti del XVII secolo

\* Estratto da *San Zenone di Sale Marasino*, Ricerca di Valentino Volta, Ed. La Voce del Popolo, Brescia 1981

<sup>1</sup> PANAZZA - BOSELLI, *Progetti per una cattedrale - La fabbrica del Duomo Nuovo di Brescia nei secoli XVII e XVIII*, Brescia 1974, pp. XVIII, 23, 25, 28.

<sup>2</sup> Sono una ventina i grandi finestroni che riversano luce nel tempio al di sopra del cornicione maggiore. Le cinque cupole della nave più quella sempre ellittica del presbiterio sono prive di lanterna e sono interamente decorate.

<sup>3</sup> G. CAPELLETTO, *L'architettura dei secoli XVII e XVIII*, in *Storia di Brescia III*, p. 374.

abbiano avuto influenze dal nostro Melchiotti<sup>4</sup>.

Per questo ricorriamo ancora una volta al Guerrini: «*Costruitasi nel 1870 l'attuale strada provinciale, che corre a riva del lago dinnanzi alla chiesa, si diede opera a quella gradinata di accesso, che è degno piedestallo dell'insigne monumento. Mancava ancora la facciata, che si presentava greggia e come una nota stonata nell'armonico concerto delle bellezze naturali e artistiche che circondano la chiesa. Nel 1892, iniziatore precipuo il novello arciprete Gorini, anche la facciata fu compiuta su disegno dell'architetto Carlo Melchiotti di Brescia, non perfettamente intonato allo stile del tempio, ma degna corona delle opere compiute in due secoli con abnegazione generosa*».

La facciata sul lago interpreta con scarsa coerenza il bellissimo impianto, il movimento, la luminosità festosa che inonda l'interno dalla grande cupola. E' una struttura fredda, dallo schema geometrico statico che ingabbia una composizione un po' tirata, dal linguaggio accademico, tipico della cultura eclettica dei nostri architetti-ingegneri di fine secolo.

Meglio si sarebbe adattata una facciata del tipo di quella della Chiesa di Conche<sup>5</sup>.

Ma in questo modo apriamo una serie di congetture, non nuove in verità, ma che esulano dalla materia di questa ricerca.

Qualche contrasto stilistico si nota pure nel pronao in pietra di Sarnico sulla fiancata nord, proveniente dalla vecchia parrocchiale, e «riciclato» con architravi lineari sorrette da un ritmo di colonne di gusto assai moderno<sup>6</sup>.

Ci è invece facile condividere il giudizio positivo del Guerrini sulla bella gradinata con balcone sul lago che riprende i motivi delle balaustre interne.

Qualche difficoltà nell'accogliere la sua impressione sull'interno, che probabilmente agli inizi degli anni trenta, appariva in modo forse meno corretto. Ne riportiamo la nota anche per le notizie che riguardano il tempio relative al XIX secolo, ossia al periodo in cui la chiesa conobbe l'impegno dei salesi per le opere di compimento:

«*La bella chiesa, che si specchia nelle onde cerulee del lago, ha tutte le eleganze e i difetti dell'architettura di tempo; la croce greca si sviluppa in armoniose proporzioni, con lieta eleganza di forme, che la decorazione barocca opprime in parte. Non vi mancano alcune buone opere d'arte; gli affreschi delle pareti del coro erano di buon pennello, ma ora sono tutti affumicati e in parte rovinati dalla macchina del Triduo. I 14 quadri della Via Crucis sono del veneziano Quarena e furono acquistati nel 1856. La grandiosa cornice o ancona in legno, ornata di putti, che si trova sullo sfondo dell'abside, è attribuita alla scuola dei Fantoni. Bellissimo e ornato di bronzei candelabri elegantissimi del Ferrazzoli, è l'altar maggiore, comperato intorno al 1868 alla liquidazione della distrutta chiesa di S. Domenico in Brescia*».

<sup>4</sup> Per Carlo Melchiotti vedi LIONELLO COSTANZA FATTORI, *Storia di Brescia*, vol. IV, p. 895. Risulta pure autore della facciata di S. Alessandro (opera molto corretta e diligente) e chiesa dell'Istituto delle Poverelle in Brescia.

<sup>5</sup> La chiesa di Conche ha una bellissima facciata tardo-barocca. L'interno pure a cupola centrale è più modesto. Il monumento vale la pena di un approfondimento che potrà avere luogo in altra sede più pertinente.

<sup>6</sup> Le colonne in pietra di Sarnico secentesche sono in pessimo stato di conservazione. Il portico, troppo grande per il reimpiego di questi elementi, evidentemente appartenenti ad una facciata di ben



## G. Battista Caniana, architetto della chiesa di Sale Marasino

Leggendo le carte dell'archivio parrocchiale effettivamente qualche dubbio poteva sorgere sull'attribuzione di questa singolare e spettacolare «architettura di luce».

Infatti nel registro dei *Diritti della Pieve di Sale Marasino* alla data 1735 vi è una ricevuta a Gio Batta Marchetti, massaro della Comunità di Siviano, in "saldo delli anni 1733, 34, 35..." ecc.

Nello stesso registro alla data 1740 altra ricevuta a Francesco Doneghano «per aver tolto e rimosso l'occhio della Chiesa». L'occhio, come si usava dire, è il finestrone in facciata. Ora l'architetto Marchetti<sup>7</sup> padre non sembra aver avuto molte relazioni con Montisola ed il mastro Francesco Doneghano<sup>8</sup> non figurerebbe tra i familiari di Giovanni Donegani, l'ingegnere capostipite, che tra l'altro costruì pare la strada bresciana del Sebino.

Si tratta probabilmente di un mastro, forse parente del citato, ma che dovrebbe essersi occupato solo di problemi secondari nella costruzione della chiesa.

La vera rivelazione si è avuta invece nel *Gran Libro di Conti della Pieve di Sale Marasino* sempre nell'Archivio Parrocchiale. A pag. 238 viene ricordata la posa ufficiale della prima pietra (13 gennaio 1738) mentre nel foglio immediatamente precedente (pag. 237) alla data 24 ottobre 1737 risultano: «*Pagati al Sig. Bartolomeo Antonioli sindaco per due giornate andar a Alzano dal Sig. Cagnana per farsi dar l'ordine quanto deve essere la lunghezza del coro della Chiesa*».

Evidentemente erano sorti dubbi circa la profondità dell'abside e qualcuno dovette interpellare l'architetto che aveva disegnato la singolare costruzione.

Nessun altro, se non l'autore, anche se assente dal cantiere, avrebbe potuto meglio ponderare il problema.

Il Sig. Cagnana non può essere altri che G. Battista Caniana<sup>9</sup> nato a Romano di Lombardia (BG) l'8 maggio 1671 da un falegname e morto il 5 maggio 1754

più modeste dimensioni, è pure sproporzionato per gli spazi vuoti l'intercolonnio. Gli accostamenti, i distacchi, il ritmo del colonnato, con travatura lineare sono abituali prodotti del riuso di elementi stilistici del passato nella nostra cultura del restauro alla fine del XIX secolo.

<sup>7</sup> Per Giov. Battista Marchetti vedi G. CAPELLETTO, *L'architetto nei secoli XVII e XVIII*, in *Storia III*, p. 342 e seg.; G. CAPELLETTO, *Antonio Marchetti architetto del Settecento bresciano*, in *Arte Lombarda III* 1958, pp. 51-63.

<sup>8</sup> Per i Donegani vedi LIONELLO COSTANZA FATTORI, *L'Architettura nei secoli XIX e XX*, *Storia di Brescia*, voi. IV, pp. 890-91 e seg.

• (Donegani Giovanni sec. XVIII-XIX; Carlo 1775-1845, Luigi, 1793-1855). Oltre alle opere già conosciute del Giovanni dev'essere aggiunte i lavori di palazzo Bettoni Cazzago in via Marsala 17, da noi rinvenuti recentemente presso l'archivio della famiglia Bettoni.

<sup>9</sup> Su G.B. Caniana vedi LILIANA GRASSI, *Province del Barocco e dei Rococò*, *Lessico di architetti in*

ad Alzano (sempre di Bergamo). Intagliatore, intarsiatore, architetto, inizia la sua attività quale associato di Andrea Fantoni, nelle opere della seconda sagrestia della chiesa di Alzano nel 1692, paese dove in seguito dimorò e lavorò.

Le sue opere d'architettura sono numerose a Bergamo, Gorkago, Telgate, Cerosa, Ardesio, Scrina, Scanzo, Grumello al Monte ecc... La parrocchiale di Scrina è straordinariamente vicina al linguaggio architettonico ed alla comunicazione decorativa di Sale Marasino. L'idea della croce greca con le cupolette minori intorno alla grande vela centrale, è pure stata realizzata dallo stesso autore nella chiesa di S. Michele all'Arco, sulla Piazza Vecchia di Bergamo<sup>10</sup>.

Un approfondimento di questa tesi, attraverso l'esame delle opere del Caniana dei manoscritti e il confronto dei disegni, ha dato maggiore forza alla attribuzione di Sale.

Molte delle chiese, costruite da Giov. Battista Caniana, sono state concepite su piante a schema centrale o su «pianta longitudinale centralizzata»<sup>11</sup>. In genere si presentano con ampie aule a struttura essenziale, lasciando nel visitatore tuttavia il dubbio di trovarsi in una sala ellittica.

Il tema della cupola, pur risolto in tanti modi diversi, rimane uno degli interessi predominanti in questo scultore architetto bergamasco.

I muri e le nervature snelle delle sue aule richiamano l'occhio del fedele verso l'alto, verso il centro ideale della composizione.

Gli spazi, ampi, ariosi, si compongono di quinte tardo barocche, ora perpendicolari, ora oblique, in continuo movimento. Le decorazioni parietali riescono in genere ad accentuare l'illusione di forme spaziali più complesse, che si dilatano e si rincorrono anche al di là di quanto l'occhio riesca ad abbracciare<sup>12</sup>.

Le quadrature, i festoni, i fiorami, i finti cornicioni ricurvi, le volute bizzarre degli improbabili capitelli nei fondali delle navate, distruggono le molteplici superfici lisce, i fascioni intonacati, le «pause» bianche sulle pareti rimaste nude per la mancanza di colonne, paraste, complessi statuari, cornicioni in oggetto, tipici del severo barocco-classico della nostra architettura chiesastica posttridentina.

La chiesa di Sale, anche per questo, è un'eccezione. La sua morfologia, le sue pareti interamente dipinte, le sue tinte calde e luminose portano nel bresciano il linguaggio emblematico del rococò, del leggiadro tardo barocco, di gusto più tipicamente lombardo, appunto «più bergamasco».

Le chiese del Caniana rivelano spesso questa ricerca di spazio, di movimento, di colore. Le novità del barocco sono utilizzate ampiamente nelle realizzazioni di questo bergamasco<sup>13</sup>, mentre a Brescia continuerà per tutto il secolo l'applicazione

l'applicazione di elementi rinascimentali (caricati di fronzoli barocchi) agli schemi ormai classici delle piante carline. Il gusto del suo tempo è chiaramente leggibile in tutti i reperti grafici di questo artista. I suoi disegni di altari, di porte, di mobili sono chiaramente inseriti nella scuola del più fantasioso e movimentato rococò<sup>14</sup>. La stessa sua attività di artista plastico non poteva non influenzare profondamente le sue architetture. La stessa vicinanza di Andrea Fantoni, l'amicizia, la collaborazione tra i due artisti non poteva che portare l'architetto di Alzano su queste posizioni di ricerca di nuove soluzioni spaziali da individuare attraverso, anzi in funzione, degli straordinari apparati lignei che dalla fine del Seicento troviamo in molte chiese bergamasche e camune.

E' una forma locale originale, ben individuata, di quel fenomeno culturale più ampio che si inserisce nell'architettura ed in genere in quelle forme d'«arte persuasiva» che nel XVIII secolo celebrarono i fasti di una società profondamente religiosa, unitariamente interessata a realizzare nelle chiese una straordinaria e fantasiosa accumulazione di tesori d'arte e di mistiche sensazioni<sup>15</sup>.

Il progetto, trovato in seguito presso la Cancelleria della Curia Vescovile di Brescia<sup>16</sup>, non ha potuto che confermare tutto questo mondo, questa cultura complessa ed affascinante. Esso contiene contemporaneamente il tracciato delle strutture portanti, del cornicione, del gioco vibrante della complessa copertura.

La cupola è già articolata nelle sue minute nervature radiali scandite dalle unghie dei quattro finestroni. In modo meticoloso è inoltre descritta la complicata architettura della zona presbiteriale. Grande importanza assumono gli spazi riquadrati dei quattro arconi principali. Il disegno rivela la matura «sapienza» dell'artista che ben conosceva l'effetto volumetrico dell'impianto proposto. Non vi sono pentimenti, tutto è previsto, coerente, inevitabile!

Il segno grafico, minuto e preciso, i tratteggi uniformi, le sagome delle cornici, l'uso della simmetria, tutto è simile ai grafici del Caniana, ora conservati presso il museo Fantoniano di Rovetta.

Il tutto rivela una maturità progettuale e tecnica raramente presenti nelle realizzazioni chiesastiche bresciane del XVIII secolo.

<sup>14</sup> Cfr. CESARE PATELLI, *op. cit.*, pp. 112, 116, 126, 166.

<sup>15</sup> Sul disegno dell'Altare Maggiore di Breno e dalla «Macchina del Triduo» vedi G. FERRI PICCALUGA, *Artisti istituzioni e mercato in Valcamonica nel sec. XVIII*, in *Quaderni Camuni*, A. I, n. 3, settembre 1978.

<sup>16</sup> Il disegno, rivenuto nel fascicolo di Sale Marasino presso la Cancelleria della Curia Vescovile, è inedito. Ringrazio vivamente Mons. Antonio Masetti per la sua cortesia e disponibilità.



Lombardia, Milano 1966, pp. 105-114; GIUSEPPE ROTA, *Andrea Pantani*, Bergamo 1934, pp. 65-95-101-106-107; GABRIELLA FERRI PICCALUGA, *Bottega e Committenza*, in *Pantani, Quattro secoli di Bottega di Scultura in Europa*, Vicenza 1978, pp. 35-57; CESARE PATELLI, *Alzano Maggiore e la basilica di S. Martino*, Bergamo 1978 pp. 96, 101, 113, 116, 117, 171, 175, 185 n. 9, 223, 224, 228, 229, 230, 231; F. MARIA TASSI, *Vite de Pittori Scultori Architetti Bergamaschi*, Bergamo 1797, t. II, p. 78 e seg.

<sup>10</sup> S. Michele all'Arco nella Piazza Vecchia è ora utilizzata come deposito della biblioteca civica di Bergamo. La cupoletta sud-ovest non ha potuto essere realizzata in quanto l'angolo relativo, già incorporato nel palazzo della biblioteca Angelo Maj, era occupato da una più ristretta cappella della primitiva chiesa medioevale.

<sup>11</sup> Cfr. C. NORBERG SCHULZ, *Architettura Barocca*, Venezia 1971, cap. III, p. 103 e seg.

<sup>12</sup> Per la decorazione parietale vedi C. BOSELLI, *Zanardi-Monti, autobiografia, Supplemento ai Commentari dell'Ateneo*, p. l'anno 1964, Brescia 1965.

<sup>13</sup> Vedi a Bergamo: chiesa del Galgaro e le parrocchiali di Senna, Sarnico, Ardesio, Grumello. La chiesa di Sarnico è attribuita dal Rota ad Andrea Fantoni.



## Lo scalone d'ingresso ed i restauri di fine Ottocento

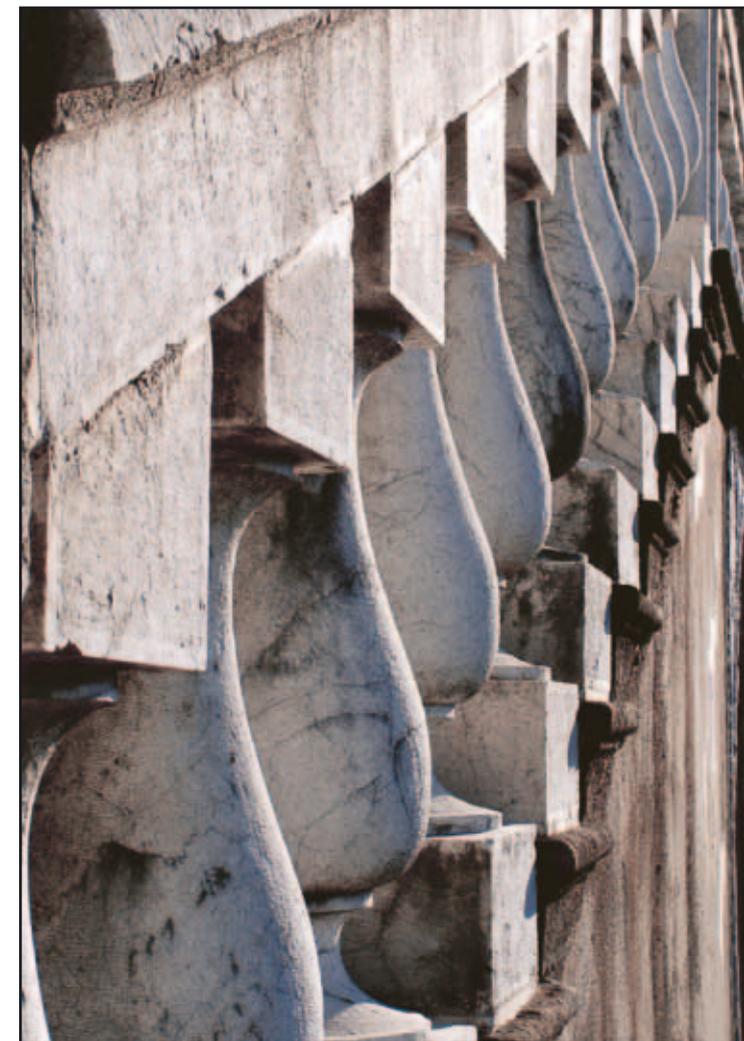
Antonio Burlotti

*"Costruitasi nel 1870 l'attuale strada provinciale che corre a riva del lago d'innanzi alla chiesa, si diede opera a quella gradinata di accesso, che è degno piedistallo dell'insigne monumento".<sup>1</sup>*

Alla luce di una più approfondita e mirata indagine archivistica presso l'archivio parrocchiale di Sale Marasino, noi oggi siamo in grado di ampliare, su base documentaria, le brevi note del Guerrini in merito alla costruzione dello scalone esterno d'ingresso, al contemporaneo restauro del sagrato e al finimento e restauro della facciata della chiesa parrocchiale di Sale Marasino.

La documentazione esaminata per quanto concerne la costruzione dello scalone e il restauro del sagrato della chiesa parrocchiale è il *Registro delle spese sostenute dalla Fabbrica di Sale Marasino nell'anno 1871*.

Ma il documento più illuminante e che ci permette di ricostruire l'esatto divenire dei lavori, è un promemoria inserito nel registro, composto di sette fogli manoscritti stilato dai fabbricieri.



*Abbreviazioni:* Archivio Parrocchiale di Sale Marasino (APdiSM); Archivio di Stato di Brescia (ASBs.).

<sup>1</sup> P. GUERRINI, *La Pieve di Sale Marasino*, Brescia, Scuola Tipografica Istituto Figli di Maria Immacolata, MCMXXXII, p. 28.

Di tali fogli, quattro riportano una sintesi dei contratti - uno in forma scritta e gli altri in forma verbale - stabiliti tra la Fabbriceria della chiesa parrocchiale di Sale Marasino e il signor Giuseppe Volpi di Sarnico "in punto alle gradini nuovi, pietre di pavimento, paracarri e ristauo alle pietre e gradini vecchi, tutte servite per la costruzione dello scalone di detta chiesa". I rimanenti tre fogli riferiscono invece delle difficoltà e delle polemiche sorte tra i fabbricieri ed il signor Volpi in merito al "...prezzo delle pietre nuove che il signor Volpi si è obbligato a consegnare, privi di difetti e lavorati a martellina di grana con il relativo cordone e posti in opera a tutta regola d'arte [...], obbligandosi come con li vecchi a praticare negli ultimi due centimetri un'incassatura per tener fermi tra di loro li gradini..."<sup>2</sup>.

Da un'attenta osservazione della gradinata si nota che non tutti i gradini sono uguali: infatti alcuni sono composti da due pezzi in pietra di Sarnico, altri da tre pezzi. Si è pure osservato che, proprio dove si raccorda il muro di sostegno del sagrato con lo scalone attuale, sono ivi poste due pietre, sempre di Sarnico, con i profili a lago sommariamente lavorati e muniti nella parte superiore di fori che, nell'attuale andamento dei rami dello scalone, non hanno alcuna funzione d'uso.

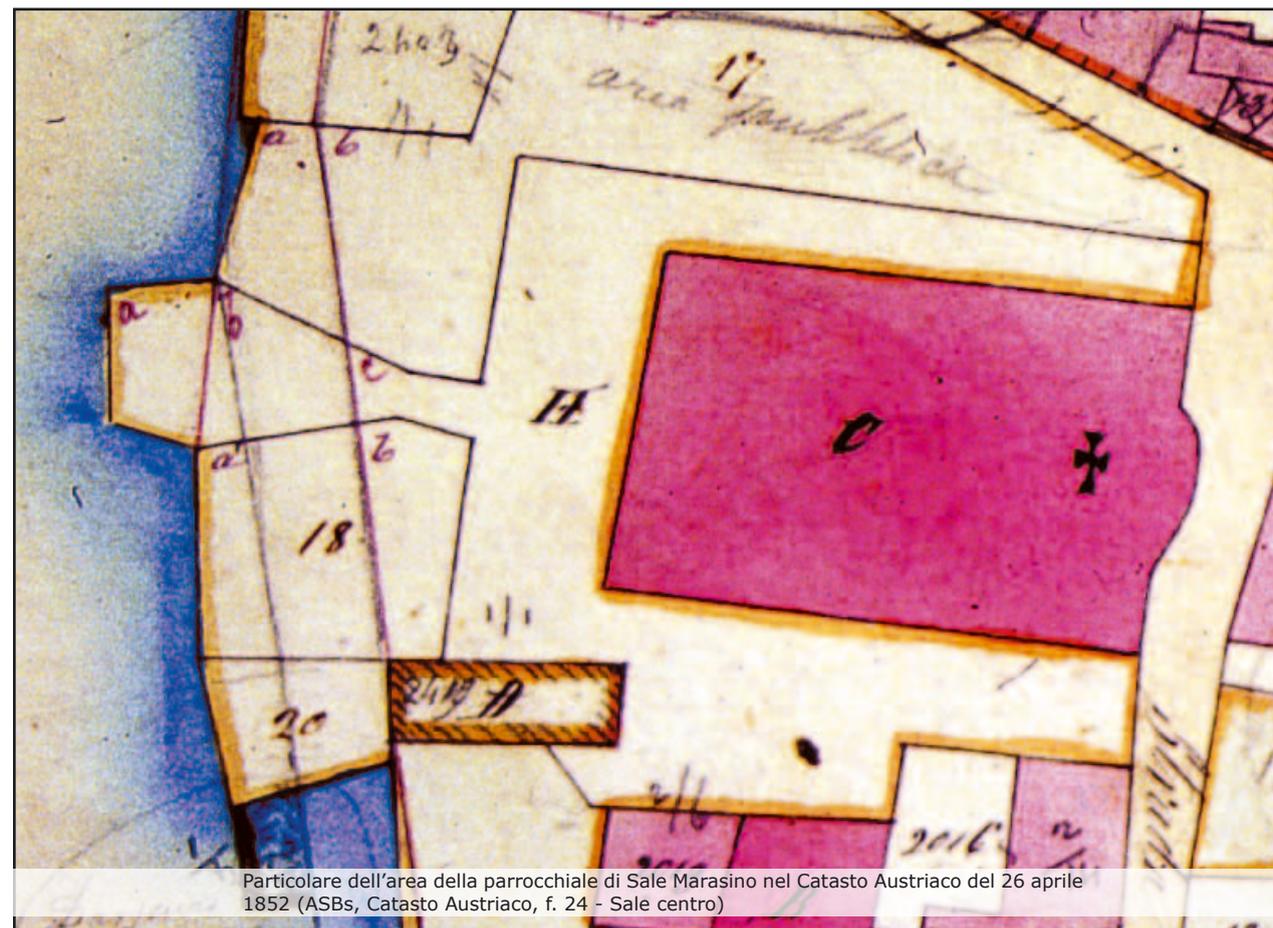
Si è quindi ipotizzato che tale raccordo fosse di un preesistente scalone a ramo unico, formato appunto da alcuni dei "li gradini vecchi", utilizzati poi nella gradinata attuale; mentre nei fori si deve presumere fosse infissa una ringhiera o più semplicemente un corrimano. La lettura dei documenti giacenti presso

l'archivio parrocchiale ci ha permesso di trovare conferma a tale ipotesi. Riportiamo un frammento: "...18 agosto (1871), promemoria per li gradini vecchi. I gradini vecchi della fabbrica posti in opera sono diciassette e mezzo dei quali cinque per parte sono nei rami inferiori dello scalone e si distinguono perché i soli in tre pezzi. Nel ramo superiore, verso la proprietà Zucchetti, il secondo e il quarto li due esterni del nono e il decimo per intero e l'ultimo sono tutti vecchi. Nel ramo superiore verso la vicinanza del cimitero il secondo, li due esterni del quarto ed il sesto e i due pezzi dell'ottavo più vicini al muro di sostegno del sagrato sono tutti vecchi..."<sup>3</sup>.

Ulteriore conferma a quanto ipotizzato si trova nella mappa del catasto austriaco del 26 aprile 1852<sup>4</sup>, ove è evidente la traccia di uno scalone diretto a lago.

Le rimanenti pietre vecchie e risultate inutilizzabili per il nuovo scalone furono, a più riprese, vendute a privati cittadini, come risulta dalla voce "entrate" del registro delle spese effettuate per l'opera. E ancora, proseguendo la lettura dei documenti citati si rileva che:

- gli uomini del signor Volpi furono a Sale Marasino e diedero inizio al lavoro delle



Particolare dell'area della parrocchiale di Sale Marasino nel Catasto Austriaco del 26 aprile 1852 (ASBs, Catasto Austriaco, f. 24 - Sale centro)

pietre con il 17 aprile e compirono l'opera con il 16 agosto 1871;

- le ore di lavoro effettivo giornaliero erano di undici ore, di cui tre di riposo;
- oltre ai cinque uomini mandati dal signor Volpi furono impiegati, per la realizzazione della struttura muraria dello scalone, altri diciannove uomini<sup>5</sup>, assunti come giornalieri dalla Fabbriceria di Sale Marasino;
- le pietre necessarie per modellare l'alzata dello scalone fu cavata a Pilzone dalla ditta Stefini e trasportata con "navi al porto de la chiesa".

Per mancanza di riscontro documentario non è ancora certo il periodo della realizzazione della balaustrata tornita a macchina e dell'elemento portato in pietra di Rezzato. Si sono usati lo stesso materiale e la stessa tecnica di lavorazione a macchina della pietra sia per le modanature inferiori della facciata che per i due gradini, il piano d'accesso ed il portale della chiesa.

<sup>2</sup> APdiSM, busta non numerata, categoria: *chiese e luoghi sacri*, sette fogli manoscritti senza numerazione.

<sup>3</sup> APdiSM, busta non numerata, categoria: *chiese e luoghi sacri*, foglio singolo non numerato.

<sup>4</sup> ASBs, Catasto austriaco, f. 24, Sale centro.

<sup>5</sup> Cretti Domenico, Martinoli Silvestre, Piezzani Marco, Martinoli Alessandro (muratori), Martinoli Pietro, Ferrari Francesco, Ribola Pietro, Ribola Giacomo, Villa Angelo, Bertagna Giuseppe, Bertagna Lorenzo, Ribola Giuseppe, Borghesi Angelo, Bertagna Luigi, Bettoni Antonio, Bettoni Giovanni, Bettoni Giacomo, Cretti Pietro, Casari Giuseppe.

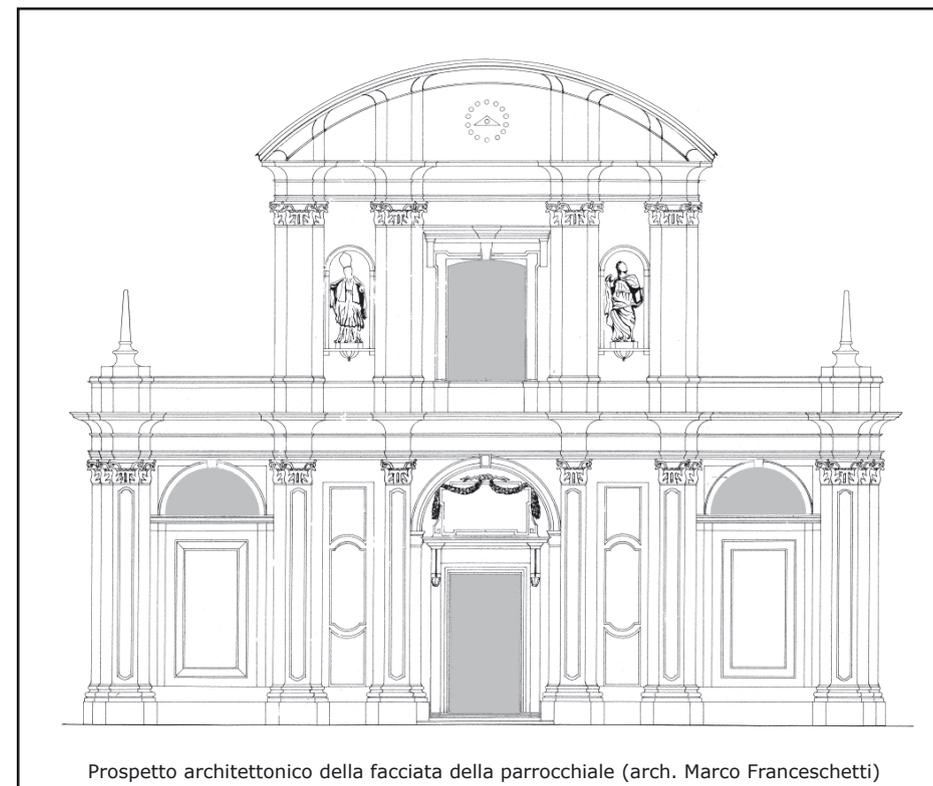


Per quanto riguarda il sagrato, i dati riportati dai documenti depositati presso l'archivio parrocchiale di Sale Marasino ci forniscono poche essenziali informazioni. I lavori furono eseguiti tra il 23 settembre e il 5 ottobre 1871; il responsabile del lavoro di "acciotolatura" fu un certo Bonicelli Eugenio di Artogne, di professione *rissino*, e fu coadiuvato nell'opera di sistemazione da quattro manovali e da Vivenzi Battista di Sale Marasino, di professione tagliapietre segnato nel giornale delle spese "per ristauo praticato alle pietre poste in opera sul sagrato"<sup>6</sup>.

Il compenso giornaliero del Bonicelli era di lire italiane tre, mentre per i manovali era di lire italiane una e settantacinque centesimi.

"[...] Mancava ancora la facciata, che si presentava greggia e come una nota stonata nell'armonico concerto delle bellezze naturali e artistiche che circondano la chiesa. Nel 1892 iniziatore precipuo il novello arciprete Gorini, anche la facciata, fu compiuta su disegno dell'architetto Carlo Melchiotti di Brescia, non perfettamente intonata allo stile del tempio, ma degna corona delle opere compiute in due secoli con abnegazione generosa [...]"<sup>7</sup>.

L'attuale e definitivo aspetto della chiesa fu conferito nel 1893 proprio da quei lavori ultimi di restauro e finitura della facciata. La documentazione disponibile e presa in esame è il "calcolo preventivo per il ristauo e finimento della facciata della chiesa parrocchiale di Sale Marasino"<sup>8</sup> presentato a suo tempo dall'architetto Carlo Melchiotti ai fabbricieri e finito di compilare in Brescia il 2 aprile 1891 per un



Prospetto architettonico della facciata della parrocchiale (arch. Marco Franceschetti)

ammontare finanziario di lire italiane 12.991,49.

Figura esemplare di cattolico, il Melchiotti vide espressi dei giudizi critici, non sempre positivi, sul suo operato, non ultimo quello sopra riportato dallo stesso Guerrini per la facciata della nostra chiesa parrocchiale.

Attenua tale giudizio, il rilevare come il calcolo preventivo di spesa richiesto dai fabbricieri al Nostro fosse per "il ristauo e finimento della facciata" e non per un intervento di più ampio respiro progettuale.

L'intervento prevedeva: la chiusura del finestrone aperto nel frontone della facciata; l'otturazione di tutti i buchi dei ponti (visibili ancora oggi sulle pareti perimetrali laterali della chiesa); "rimboccatura" con due e anche tre mani di malta in molti siti guasti dal tempo; la realizzazione del fregio del cornicione e parete del secondo ordine inferiore al suddetto; lo zoccolo nel secondo ordine; la "stabilitura" con malta fine sopra la suddetta rimboccatura; "l'abbozzatura" di cornici e fasce tirate a sagoma di gesso, con malta di calce comune ed anche idraulica data in tre o quattro riprese calcolandola sviluppata nelle rispettive sagome; la tiratura di cornici a stabilitura finita; la formazione di mensole decorative in stucco idraulico e di scagliola per il finestrone principale inferiormente allo zoccolo sotto le nicchie comprese quelle grandi, etc.<sup>9</sup>. Per progetto, direzione tecnica di tutti i lavori nonché per l'assistenza del capomastro lire italiane 650.

L'impresa fu affidata all'Istituto Artigianelli Figli di Maria di Brescia che ricevette un primo saldo del lavoro svolto il 21 dicembre 1892. Si legga la ricevuta rilasciata:

<sup>9</sup> IBIDEM

<sup>6</sup> APdiSM, busta non numerata, categoria *Fabbriceria*, fascicolo 3, sul frontespizio si legge: "giornale delle spese sostenute pel lavori", formato da 17 fogli non numerati.

<sup>7</sup> P. GUERRINI, *op. cit.*, p. 28.

<sup>8</sup> APdiSM, busta non numerata, categoria: *Fabbriceria*, calcolo preventivo della spesa occorrente per il ristauo e finimento della facciata della chiesa parrocchiale di Sale Marasino, 7 fogli non numerati.

"La sottoscritta direzione dell'Istituto Artigianelli di Brescia vi confessa di aver ricevuto da codesta egregia Fabbriceria la somma di lire seimila e settecento cinquanta in conto della facciata della chiesa parrocchiale di Sale Marasino. In fede Piamarta sac. Giovanni"<sup>10</sup>.

Il prospetto è diviso in due ordini che rivestono l'originaria grezza superficie architettonica della chiesa con una marcata staticità determinata dalla suddivisione spaziale delle lesene con capitelli corinzi (elementi verticali), e dall'aggettante doppia cornice dell'attico (elemento orizzontale). Nelle due specchiature laterali, sotto i finestroni semicirculari, sono realizzate due semplici cornici rettangolari in aggetto che si raccordano con altre due più piccole poste ai lati dell'ingresso.

Il monumentale portale in pietra di Rezzato si compone di due piedritti che reggono un arco a pieno centro con chiave d'arco. All'interno della lunetta una lapide rettangolare commemorativa, sempre in pietra di Rezzato, con ai lati due elementi decorativi con greche e nella parte superiore un fregio a forma di festone, trattenuto da un nastro, caratteristici dell'arte decorativa classica. L'iscrizione latina che si legge nella lapide è la seguente:

*"La chiesa dei Salesi e dei Marasinesi prima fra le antiche assemblee delle curie confinanti dedicò con la consacrazione di Alessandro Fè vescovo di Modrone il tempio augustò iniziato con la pietra inaugurale nel 1737 e concluso nella solenne costruzione entro l'anno 1754 e fornito di ogni ornamento dopo che sono state immesse le reliquie dei maggiori Santi a onore del celeste patrono Zenone pontefice martire dei Veronesi procacciatore di salvezza"*<sup>11</sup>.

II Guerrini scrive<sup>12</sup> che è opera dell'insigne epigrafista, prevosto di Chiari, Stefano Antonio Morcelli (Chiari, 1737-1821). La lapide poggia su di una elegante ed aggettante mensola che sovrasta l'architrave modanata della grande porta d'ingresso in legno a doppio battente (9,40 x 5 m) con stipiti anch'essi modanati.

Tutto il portale, nei suoi rigorosi elementi architettonici e decorativi, può essere letto in chiave "neorinascimentale". La commessa e la realizzazione di tale portale, dei due gradini e del piano d'accesso non sono noti, mancandone traccia documentaria.

All'interno della chiesa sulla controfacciata vi è pure dipinto un cartiglio con la seguente iscrizione latina dettata dall'archeologo Giovanni Antonio Labus (1806-1857):

*"Alessandro Fè vescovo di Modrone nell'anno di Cristo 1754 solennemente consacrò la terza domenica di settembre perpetuamente stabilita come anniversario, questo massimo tempio eretto per la generosissima pietà dei Salesi, dedicato alla patrona madre di Dio Assunta e al Santo titolare Zenone vescovo martire"*.

Sulla facciata, per un recupero dei vuoti e in ossequio a collaudati schemi architettonici, il Melchiotti fa sistemare, agli estremi dell'attico del primo ordine, due "obelischi" sempre in pietra di Rezzato e predispone le invetriate e i telai, nel primo ordine della facciata, per le due finestre semicirculari che il Melchiotti chiama "mezze lune" (Cfr. alla fine del saggio la lettera del Melchiotti al Rev. Vicario in data 23 novembre 1892).

<sup>10</sup> APdiSM, busta non numerata, categoria: *chiese e luoghi sacri*, foglio singolo in busta azzurra intestata alla Spett. Fabbriceria di Sale Marasino.

<sup>11</sup> Ringrazio Fiorangela Bertazzoli per la traduzione.

<sup>12</sup> P. GUERRINI, *op. cit.*, p. 27.

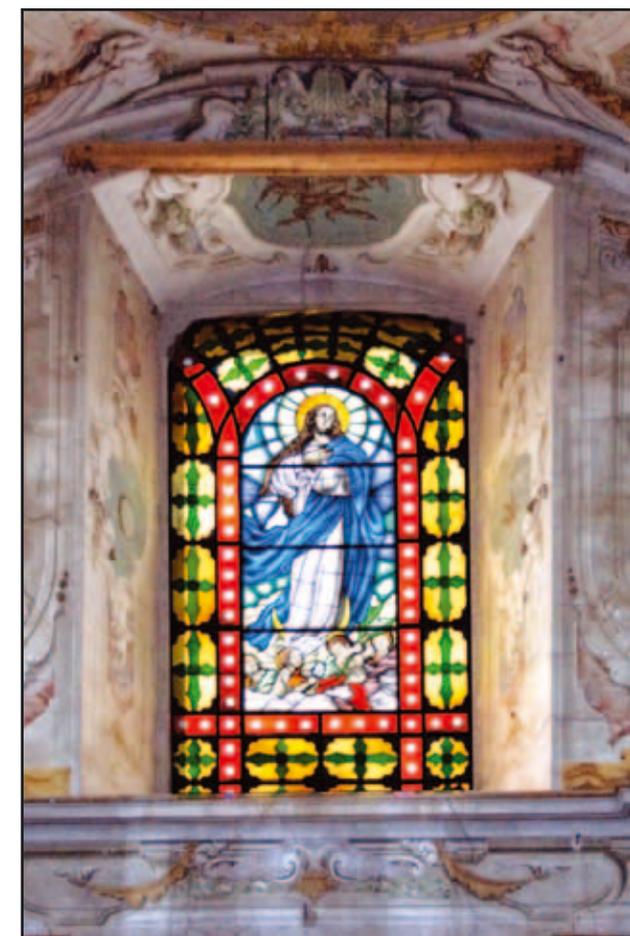
L'elemento curvilineo del frontone, chiaro raccordo architettonico con la posteriore cupola maggiore, è sormontato da una croce di ferro; è pure chiuso un originario oculo (dove ora è visibile l'occhio di Dio), che aveva funzione puramente decorativa. Le due nicchie laterali, nel corpo superiore della facciata, contengono l'una la statua di San Zenone vescovo, l'altra quella di San Giacomo apostolo, entrambe in pietra Veronese detta Gallina<sup>13</sup>, di ottima qualità.

Nel secondo ordine, al centro dell'attico, posta sotto una mensola, si apre un'ampia vetrata rettangolare, con una luce di m. 2.70 x 5.10 che era composta da vetri colorati smerigliati, lavorati con tecnica musiva, con l'effigie della Vergine Assunta e due angeli e il vetro rimanente ad ornato.<sup>14</sup> L'opera fu eseguita dall'artigiano vetrinista Bonetti Achille di Brescia e realizzata nell'aprile del 1899, successivamente venne risistemata nel 1903, durante gli interventi di finimento e restauro della facciata, ove si legge, nel calcolo preventivo del Melchiotti: "[...]invetriata del finestrone principale di luce m. 2.70x5.10 circa con quadro centrale a mosaico rappresentante la B. V. Assunta con due angeli ed il rimanente ad ornati: Mosaico racchiuso fra due vetri a pezzi della maggior grandezza possibile [...]".

Di recente, marzo 1986, venne rifatta dalla ditta Artesacra di Franco e Giulio Cristiani di Vaiano Cremasco per una spesa di lire 5.500.000 interamente costruita con vetro ad uso antico, dipinta a mano e cotta in speciali muffole a 550 C°.<sup>15</sup>

I quattro finestroni ogivali della cupola maggiore, realizzati in ferro sagomato e cristalli allora colorati, furono rifatti perché logori, nel 1897, sempre dall'Istituto Artigianelli Figli di Maria di Brescia e, nell'anno 1900, anche le quattordici finestre delle pareti laterali perimetrali della parrocchiale furono rifatte, con intelaiatura in ferro, sostituendo le precedenti di legno.

Tale lavoro venne commissionato, dalla Fabbriceria di Sale Marasino, alla ditta "Officina a vapore, costruzioni in ferro" dei Fratelli Frigerio con sede a Treviglio (BG) mentre la ditta Gerolamo Corda, con stabilimento a Vaprio d'Adda (BG), fornì le lastre di vetro smerigliato e colorato (rosso, giallo, blu e bianco).



<sup>13</sup> Nessuna informazione, allo stato attuale della ricerca archivistica, ci è pervenuta circa la possibile bottega artigiana che le ha eseguite.

<sup>14</sup> APdiSM busta non numerata, categoria: *chiese e luoghi sacri*, foglio singolo non numerato.

<sup>15</sup> Nota trasmessami dall'allora reverendo arciprete don Lino Bianchi.

## Riflessioni conclusive

Con una luce complessiva di più di cento metri quadrati, ottenuta per mezzo dei quattro finestrini ogivali della cupola centrale e delle quattordici finestre delle pareti laterali perimetrali, si evidenzia la volontà del progettista Gian Battista Caniana (1671/1754) di avvalersi dell'elemento luce quale fattore complementare dell'architettura; ne consegue che anche le notevoli decorazioni interne alla chiesa parrocchiale diventano di più facile lettura restituendo loro forza e valore.

Le decorazioni a fresco, amalgamandosi con le linee architettoniche interne dell'edificio, creano nell'osservatore un piacevole effetto illusorio che non fa più distinguere ciò che è dipinto da ciò che è rilievo. La lettura complessiva della facciata, fatta per essere vista dal lago, è di una monumentale proporzionalità delle parti ed è il risultato di una progettazione che somma allo stile del tempo l'uso di nuovi materiali, come il cemento, ma ancora vincolati ai modelli del passato. Tutta la seconda metà dell'Ottocento è peraltro caratterizzata dall'avvento delle macchine usate come puro mezzo per riprodurre in serie ciò che prima si realizzava in pochi esemplari.

Per ciò che concerne il colore della medesima si vuole qui ricordare che negli anni 1990-91 l'allora arciprete don Lino Bianchi dette incarico all'architetto Giovanni Battista Burlotti di individuare, attraverso assaggi, quale fosse l'originale colore della facciata del 1893. Venne individuato all'interno della nicchia sinistra ove vi è la statua di san Zenone e fedelmente riprodotto su immagine fotografica; successivamente l'ipotesi di intervento pittorico venne sottoposta ad approvazione della Soprintendenza per i beni ambientali ed architettonici di Brescia che approvò.

L'intervento non fu però realizzato.



Colore originale della facciata della Parrocchiale del 1893: ricostruzione

Reverendo signor Vicario.

Ho sentito dal vetraio che sarebbe desiderio che venga resa più oscurata la luce dell'invetriata stata messa a codesta Chiesa Parrocchiale e mi ha riferito che il progetto contemplava appunto questo progetto.

Nel desiderio di rendere primamente soddisfatti i signori Committenti e la popolazione ho disposto che sia praticato un altro lavoro di decorazione che sarà eseguito quanto prima, col quale avrà piena riuscita.

Faccio noto che altra opera abbiamo fatto quantunque non compresa nel preventivo, e che codesta commissione spero ricorderà fuori d'obbligo, è quella delle invetriate e dei telai dette mezze lune che vengono offerte dall'Istituto a spesa propria.

In aggiunta poi all'opera contrattata evvi la spesa per la riduzione delle due parti di facciata della crociera centrale state eseguite dietro ordine della S.V. con l'intendimento di rendere più completa l'opera di prospetto di questo lavoro che ascende alla spesa di lire 500. La commissione si compiacerà di tenere conto aggiungendola alle lire 12991.49 del primitivo contratto. Così il credito complessivo di questo Istituto ascende a lire 13491.49.

Con quanto si andrà a fare ancora all'invetriata principale il cui prezzo fu esposto in preventivo molto minore di quanto costa se coll'offerta delle due invetriate semicircolari questo istituto ha voluto far vedere quanto sia grande il suo desiderio di accontentare quelli che hanno avuto fiducia in lui. Lascia inoltre all'apprezzamento dell'Onorevole Commissione l'accurata e larga esecuzione di ogni singola opera compiuta, senza lesineria di speculazione.

L'Istituto non ha voluto valersi di economia alcuna per proprio vantaggio, quandunque vedesse assottigliarsi assai l'utile che potevasi onorevolmente aspettarsi.

Prega intanto la S.V. Reverendissima di comunicare, quanto dissi sopra, alla Onorevole Commissione per sua norma e contemporaneamente parrebbe cosa grata all'Istituto che farà conoscere alla medesima che si attenderebbe, in base al contratto, una prima rata di pagamento essendo attualmente in bisogno di valuta.

Con devotissima stima architetto Carlo Melchiotti.

Nato a Pompiano il 20 gennaio 1839 da Battista e Angela Molinari, e morto a Brescia il 25 marzo 1917, Carlo Melchiotti è stato senza alcun dubbio uno dei protagonisti dello sviluppo architettonico della città e della provincia bresciana tra Ottocento e Novecento.

Testimonianza di ciò il regesto delle numerosissime opere che questo attento professionista ha portato a compimento in più di trent'anni di silenziosa operosità.

La sua vita e le opere sono state in parte redatte da lui stesso in una missiva indirizzata *All'Ill.mo Sig. Giudice istruttore presso il Tribunale civile di Brescia*, datata 7 marzo 1898, in risposta alla domanda fattagli dallo stesso su quale diritto avesse di esercitare la professione di architetto senza averne conseguito la laurea. Con puntigliosa precisione il Melchiotti elenca non solamente gli studi fatti, ma tutti i progetti eseguiti corredati di date e committenti.

*All'Ill.mo Signor Giudice  
Istruttore presso il Tribunale civile di Brescia*

*Alle domande che la S.V. ieri rivolse al sottoscritto, cioè quali studii abbia fatto per avere facoltà a progettare e dirigere opere di costruzione quale Architetto, mi pregio rispondere quanto segue, pronto a documentare per quanto gli sarà possibile ciò che verrà esponendo.*

*Compiuto i corsi delle cinque classi che esistevano sotto il Governo Austriaco e che corrispondevano alle attuali Tecniche, si iscrisse nelle scuole complementari che si tenevano a Milano per il corso di due anni. In quel tempo ha pure frequentato le scuole libere dell'Istituto d'incoraggiamento di Milano per lo studio della Meccanica, prospettiva, disegno geometrico ed architettonico. Venuto di nuovo a Brescia frequentò la scuola di disegno, per il corso di due anni ove fu premiato con due medaglie d'argento. Fece pratica di lavori di costruzione e d'agrimensura sotto il reputato Geometra Febbrari Giacomo di Ghedi.*

*Nel 1860 ricorse per essere ammesso nel corpo degli Aiutanti del Genio Militare, ma essendo andati smarriti domanda e documenti, rimase senza effetto. Riprodotto il ricorso, venne accolto per essere ammesso in via straordinaria in attesa che venisse aperto il concorso per entrare stabile nella carriera.*

*Nel 1862 si aprì il concorso, ed il sottoscritto in base agli esami risultò il 7° sopra 250 concorrenti e fu nominato Aspirante Aiutante nel Genio. Nel 1864 chiamato agli esami di promozione risultò eletto Aiutante di 3 classe, pure fra i primi. L'esame che si richiedeva era considerato di importanza, ed il programma si estendeva sopra le seguenti materie:*

\* APdiSM, fogli sparsi

*Composizione italiana, Geografia, Contabilità col mezzo di scrittura di bilancio, Aritmetica, Geometria, Disegno lineare, Nozioni di fortificazione, Algebra, Disegno topografico, Costruzioni, Tecnica, Lavori, Materiali, Topografia, e levata dei piani, Disegno Architettonico, Stima dei terreni e delle Fabbriche, Contabilità dei lavori, Materiale del Genio, Leggi e regolamenti del servizio del Genio.*

*Nel Maggio del 1865 venne creato un corpo di Assistenti locali del Genio con facoltà di entrarvi gli impiegati di altre categorie pure del Genio che avessero voluto scegliersi una residenza stabile con diritto assoluto di inamovibilità. Il sottoscritto optò per questa carriera, e quantunque questo passo gli fosse di pregiudizio morale e materiale lo fece per ragioni di famiglia, volendo risiedere a Brescia. Qui da Milano ritornò e vi rimase fino al 1895 nell'Ufficio locale del Genio, nella quale epoca fu collocato a riposo dopo 32 anni di servizio. L'attitudine dimostrata nelle branche del suo ufficio fece sì che ebbe sempre delicati incarichi, e può asserire senza tema di essere smentito di aver elaborato o almeno collaborato in quasi tutti i progetti di architettura Civile e Militare che passarono nel suo Ufficio, e che a lui furono affidati estesi rilievi topografici, importanti lavori di costruzione, e moltissime altre incombenze che per la lunga permanenza in questa città venivano a lui richieste come più pratico delle tradizioni d'Ufficio dei materiali e sistemi locali di costruzione. II dover quasi sempre prestarsi a servizi superiori a quelli che potevano essergli richiesti per ragione di carica, ciò che faceva con tutta la sua possibile buona volontà Lo rendeva ben voluto dai molti capi d'Ufficio che qui passavano, per cui essi stessi facilitarono al sottoscritto il tempo occorrente e la facoltà di poter anche assumere impegni privati attinenti alla sua professione, anzi alcune volte essi stessi lo proponevano quale esecutore di progetti, come avvenne per i progetti di Tiro a Segno Nazionale, che poi da lui firmati passavano dall'Ufficio e dal Ministero.*

*Questa è la storia della sua carriera d'Ufficio, e se nella modesta condizione assunta di Impiegato d'ordine non aveva il beneficio per ragione burocratica di poter mettere il suo nome ai progetti ed ai lavori speciali che eseguiva, ciò non di meno li eseguiva ed i suoi superiori li apprezzavano, e glielo dimostravano con ogni riguardo. Sembrerebbe inutile l'aver esposto quanto sopra nel caso di cui si tratta, ma il sottoscritto ha creduto farne parola per comprovare che nel suo Ufficio, ove era conosciuto si teneva conto della sua opera, per quanto sapeva fare.*

*In riguardo alla sua carriera professionale privata, il sottoscritto crede che quantunque legato ad un impegno stabile, in questa città ben pochi tecnici Ingegneri od Architetti potranno vantare di aver, sia dal lato artistico che tecnico, eseguite tante costruzioni notevoli quante ne ha eseguito lui. II pubblico che a lui ricorse in tutte le fabbriche che qui sotto verranno elencate fu giudice imparziale e più che tener conto di una carta, di un diploma, avrà avuto ricorrendo al sottoscritto quel giudizio interessato che difficilmente sbaglia.*

*Ad ogni modo a molti che si chiamano Architetti, senza possederne il diploma, non vien fatto il rimarco che si fa al sottoscritto, il quale però può produrre una quantità considerevole di fabbriche eseguite, e perciò non crede egualmente di usurparne il titolo sostenuto da quanto scrisse l'Illustre Prof. Camillo Boito Architetto insegna e maestro distinto d'Architettura. Egli dice che può chiamarsi pittore chi esercita la pittura, scultore chi esercita la scultura e non vi ha ragione che non si possa chiamare Architetto chi esercita l'Architettura.*

*Chi domanda di cercargli la patente allo statuario, al pittore, al musicista, al poeta. E nella parte tecnica, il sottoscritto dopo 32 anni di impiegato Tecnico in Ufficio importante ove eseguì tanti lavori, non avrà acquistata alcuna competenza? E se il sottoscritto ha potuto progettare ed eseguire come professionista privato tutta la serie grandissima di opere, che qui sotto elenca, senza che mai nulla avvenisse a scemare la stima dei privati che a lui ricorrevano, si potrà ora eccepire sulla sua competenza? Ecco la distinta delle fabbriche notevoli progettate ed eseguite dal sottoscritto.*

*Chiese*

- 1881 - Chiesa di Camignone - ampliamento
- 1882 - 1885 Chiesa parrocchiale di Borgo Pile - nuova
- 1876 e '90 - Chiesa di Nuvolento - ampliamento
- 1877 - Cappella B. V. nel Duomo di Chiari - nuova
- 1891 - Chiesa Parrocchiale di Orzinuovi - quasi tutta nuova
- 1892 - Chiesa parrocchiale di Fornaci - ampliamento
- 1891 - Nuova facciata della Chiesa di Sant'Alessandro Inferiore
- 1894 - Chiesa sussidiaria Sant'Anna Rovato - nuova
- 1895 - Chiesa Parrocchiale di Collebeato - nuova
- 1892 - Chiesa di Capriolo - riduzione a 3 navate opera di notevoli difficoltà tecniche
- 1893 - Chiesa Santa Maria in Chiari - nuovo presbiterio e coro con cupola
- 1894 - Chiesa parrocchiale di Pederagnaga - ampliamento
- 1894 - Campanile Pederagnaga - nuovo
- 1894 - Chiesa di San Zeno Naviglio - prolungamento e Torre ...ivi...nuova
- 1895 - di Lumezzane San Sebastiano - nuova
- 1893 - Chiesa delle Poverelle in Brescia - nuova
- 1893 - Facciata della Chiesa parrocchiale di Sale Marasino

*Ville*

- 1883 - Villa Compagnoni in Cellatica
- 1886 - Villa Zirotti in Sale Marasino
- 1897 - Villino Bellavista Baldo in Gavardo

*Istituti ed edifici pubblici*

- Cimitero di Palosco con due edicole private artistiche
- 1876 - Convento Canossiane in Ghedi
- 1876 - Istituto delle Derelitte delle sorelle Girelli in Marone
- 1891 al '94 - Edifici e campi di tiro a segno nazionale di Rezzato - Palazzolo - Lovere e Ospitaletto
- 1892 - Edifici per Uffici e scuole Comunali di Castelmella
- 1893 - Edifici per Uffici e scuole Comunali di Corzano 1888 - Ospitale di Bagnolo
- 1897 - Progetto dell'erigendo fabbricato del Convitto per la Scuola d'Agricoltura alla Bornata. Per incarico della Deputazione provinciale approvato dal Consiglio Comunale.

*Fabbricati diversi*

- 1870 - Casa De Federici - Contrada Tre viti a Brescia

1871 - Casa Cottineili fuori porta Milano

1881 - Casa Comoli in via Dolzani

1892 - Parte industriale casa Mancabelli fuori porta "Venezia

1896 - Casa e stabilimento del signor Peverati in via Garzetta suburbio di  
Brescia

1895-96-97 - Castello medievale del signor conte Bonoris a Montichiari

Con quanto il sottoscritto ha qui sopra esposto si lusinga di aver potuto provare che se non può produrre il titolo legale che ora si pretende (e che ora si dà) per chiamarsi Architetto ha tanto nella sua vita laboriosa di artista e costruttore di poter mostrare che per fare quanto ha fatto e alla luce del sole, doveva essere capace e quindi oggi almeno non crede di usurparne il nome anzi di poter vantare un equipollente assai più importante di un pezzo di carta, perché cresimato dalla fiducia di tante persone che a lui ricorsero.

Infine il sottoscritto crede di aggiungere che nei moltissimi lavori che ebbe ad eseguire e dei quali qui sopra non espose che i principali, non avendone mai alcuni infortunio alle persone, avendo sempre avuto ogni cura per evitarli.

Col massimo ossequio  
Melchiotti Carlo

Brescia, 7 marzo 1898





## Le pale d'altare

Pittore bresciano del '600, *Le stimmate di san Francesco*, particolare, sacrestia

# Le pale d'altare

Fiorella Frisoni

Se si esaminano le pale d'altare, sembra evidente che l'arredo dell'edificio settecentesco sia stato all'inizio recuperato, almeno in parte, dalla chiesa più antica. Infatti, nella sacrestia, destinata ad accogliere le opere scartate perché non più consone al culto o perché sostituite da dipinti più "moderni", si conservano tele del Cinquecento e del Seicento.

Anche alcuni altari della nuova Parrocchiale, come avvertiva Paolo Guerrini, appaiono riutilizzati dalla struttura preesistente<sup>1</sup>.

E' il caso di alcune tele di Pompeo Ghitti, nato, secondo Pellegrino Orlandi<sup>2</sup>, a Marone nel 1631 e morto a Brescia nel 1703, cui spettano la gran parte dei dipinti qui in esame, e che fu favorito nelle commissioni, forse, dalla presunta parentela che lo legava, secondo quanto indica don Antonio Fappani, ad Antonio Ghitti, arciprete di Sale dal 1660 al 1699<sup>3</sup>.

Se da tempo gli sono state riconosciute la smagliante pala dell'altare maggiore con *La Vergine in gloria e i santi Zenone, Pietro e Paolo, Antonio Abate, Giacomo apostolo e Rocco* [Tav. 1], inserita successivamente nella straordinaria ancona dei Boscai, e la tela, entro un'ancona seicentesca, del terzo altare nel lato sinistro, che raffigura *L'apparizione della Sacra Famiglia a sant'Antonio da Padova* [Tav. 2], credo sia nel giusto Anna Castellari nel restituirgli la teletta con *L'angelo custode* [Tav. 3] sovrastante l'ingresso attraverso il quale si accede alla sacrestia, e, a mia volta, ho ritenuto opportuno assegnargli altri sei dipinti nella stessa sacrestia<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> P. GUERRINI, 1932, p. 24.

<sup>2</sup> P. ORLANDI, *Abecedario pittorico*, Bologna, 1704, p. 329.

<sup>3</sup> A. FAPPANI, *Enciclopedia Bresciana*, vol. 5, Brescia, 1982, ad vocem. Fra il 1699 e il 1737 la parrocchia fu retta da un omonimo del pittore, Giovan Pietro Ghitti. Non credo però che le opere di Sale possano concentrarsi entro gli ultimi quattro anni di vita del pittore, morto nel 1703. Su Pompeo Ghitti segnalano la voce biografica di V. GUAZZONI, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, Milano, 2ª ediz., 1989, II, p. 763; la bella tesi di A. CASTELLARI, *Pompeo Ghitti, pittore e disegnatore (Marone 1631 - Brescia ? 1703)*, Università degli Studi di Milano, relatore F. Frisoni, a.a. 1998/1999, che tiene conto delle proposte attributive da me avanzate nel corso di una giornata di studio dedicato alla Parrocchiale (Sale Marasino, 5 settembre 1998, e l'ampio saggio di A. LODA, *Un bilancio per Pompeo Ghitti, artista bresciano del Seicento*, in "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano", vol. LIV, fasc. I, gennaio-aprile 2001, pp. 85 - 118, in calce al quale, alle pp. 119 - 129, compare una dettagliatissima bibliografia stesa in collaborazione con la stessa Anna Castellari. Si veda anche B. PASSAMANI, ad vocem *Ghitti, Pompeo* in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 54, Roma, 2000, pp. 176-178, e A. LODA, *Pompeo Ghitti a Gavardo: un risarcimento*, in *Dal Moretto al Ceruti. La pittura in Valle Sabbia dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra a cura di C. SABATTI, Brescia, 2002, pp. 287-291. L'attribuzione delle tele di Sale è stata accettata anche da B. D'ATTOMA nella voce biografica redatta per il dizionario biografico *Allgemeines Lexikon für Bildenden Kunst*, voll. 51-52, Saur, Leipzig, in corso di pubblicazione.

<sup>4</sup> Per la pala presbiteriale si veda P. GUERRINI, 1932, p. 29; A. CASTELLARI, 1998/1999, pp. 242-246; A. LODA, 2001, pp. 102 - 103. M. L. CARGNONI, *Boscai*, Brescia, 1997, sch. 37 a p. 151, ill. 75, propone per la soasa una data successiva all'avvio dell'edificazione della chiesa, il 1737. La bibliografia relativa a *L'apparizione della Sacra Famiglia a sant'Antonio* è molto vasta. Cfr. almeno A. LODA, 2001, pp. 94, 117, figg. 5, 6, con bibliografia precedente. L'assegnazione al Ghitti dell'*Angelo Custode* (Tav. 3) compare in A. CASTELLARI, 1998/1999, p. 223, 224 e A. LODA, 2001, p. 94. Antonio Burlotti mi segnala che questa tela è stata spostata nella posizione attuale in tempi relativamente recenti, successivamente al restauro, e che precedentemente si trovava nella sacrestia. L'assegnazione degli altri dipinti, che viene condivisa da Barbara D'Attoma nella voce biografica sopra indicata come di prossima pubblicazione, è comparsa in A. LODA, 2001, p. 94, nota 29, e F. FRISONI, *Le pale d'altare*, in *La parrocchiale di Sale Marasino nel Settecento artistico bresciano*, 9° quaderno, "Vieni a casa" n° 46, gennaio-febbraio-marzo 2002 pp. 17-19, fascicolo nel quale sono raccolti parte degli interventi presentati il 5 settembre 1998 nella giornata di studi (Sale Marasino, antica Pieve).





Si tratta di due belle palette: *Cristo portacroce fra sant'Ignazio di Loyola e san Francesco Saverio e angeli* [Tav. 4] (nella parete destra, fra le due finestre) e *Gesù Bambino con san Filippo Neri e un santo dell'ordine gesuitico* [Tav. 5], a sinistra dell'ingresso, e di quattro dipinti oblungi con figure di santi nella parete di fondo, redatti in modo un po' sommario ma coerente con lo stile del Ghitti. Procedendo da sinistra a destra si riconoscono *San Giovanni Evangelista, San Sebastiano* [Tav. 6], *Santa Caterina d'Alessandria e Santa Lucia*<sup>5</sup>.

L'artista maronese costituisce nel tardo Seicento bresciano un caso piuttosto interessante per i legami dichiarati con la pittura veneta ma ancor più con l'ambiente artistico milanese. Allievo dapprima del bresciano Ottavio Amigoni, trascorre alcuni anni a Milano nella bottega di Giovan Battista Discepoli, meglio noto come lo Zoppo da Lugano, un pittore recentemente recuperato agli studi e dotato di una cultura composita, che fonde negli anni Quaranta del Seicento la conoscenza della pittura genovese e di quanto le presenze forestiere, come quella di Anton van Dyck, avevano portato in quella città, con la stesura morbida dei due fratelli Nuvolone e la robustezza d'eloquio del tedesco Giovan Cristoforo Storer, operoso in Milano negli stessi anni<sup>6</sup>. Da questi esempi derivano al Ghitti la propensione per una materia spessa e pastosa, intrisa di luce, e la pienezza delle forme eloquenti e compostamente drammatiche. Il classicismo presente nell'impianto e nelle fisionomie dei volti, che convive, peraltro, con una certa enfasi barocca, rimanda poi agli esempi dei pittori legati alla rifondata Accademia Ambrosiana milanese, come Ercole Procaccini il giovane, Antonio Busca e il perugino Francesco Scaramuccia, presente a Milano già prima del 1652, fautori di un linguaggio pittorico magniloquente e non insensibile all'aria nuova che arrivava in città da Genova e dalle Fiandre. Su queste premesse si innestano anche ricordi palmeschi e la stesura franca dei "tenebrosi" veneti, cui il Ghitti, più che ai bresciani, con l'eccezione di Francesco Paglia, deve qualcosa. In più, appare di qualche interesse il collegamento, proposto da Angelo Loda, con qualche "naturalista" veneto o padano, come il frate cappuccino Fra' Semplice da Verona, intensamente attivo per le chiese e i conventi del suo ordine, dal Trentino alla Sicilia, ed inoltre per le corti dei Farnese a Parma (dal 1617 al 1621) e dei Gonzaga a Mantova (dal 1621 al 1623)<sup>7</sup>.

La pala con *La Sacra Famiglia e sant'Antonio di Padova* [Tav. 2] sull'altare dedicato al santo francescano e a san Giuseppe è, se si segue la ricostruzione della Castellari<sup>8</sup>, la più antica fra quelle eseguite dal Ghitti per Sale Marasino. Lo attestano

<sup>5</sup> Se *San Sebastiano* è immediatamente riconoscibile, gli altri Santi sono identificabili grazie ai loro simboli: l'incipit del suo vangelo per *Giovanni*, la corona e la spada per *Santa Caterina d'Alessandria*, gli occhi trafitti da una specie di spillone per *Santa Lucia*. Informa Anna Castellari (pp. 182 - 185 della sua tesi di laurea) che all'attribuzione per queste tele sono pervenuti indipendentemente gli schedatori dell'Inventario dei Beni artistici della Diocesi di Brescia.

<sup>6</sup> *Giovan Battista Discepoli detto lo Zoppo da Lugano*, catalogo della mostra a cura di F. FRANGI e A. BERNARDINI, Milano, 2001. Su Cristoforo Storer, pittore di Costanza insediatosi a Milano intorno al 1640 per lavorare nella bottega di Ercole Procaccini il giovane, vedi G. BORA, *Note sull'attività milanese di Gian Cristoforo Storer*, in "Arte lombarda", 98-99, 1991, pp. 29-40.

<sup>7</sup> A. LODA, 2001, p. 87.

<sup>8</sup> A. CASTELLARI, 1998/1999, pp. 41, 42, 167, 169. Già il Fenaroli l'assegnava al Ghitti; cfr. P. GUERRINI, 1932, p. 29. Per la datazione del *San Pietro d'Alcantara*, confortata anche dalla considerazione che il 1668 è l'anno del passaggio della chiesa dai Gesuati all'Ordine Minoritico Riformato, cfr. A. CASTELLARI, 1998/1999, pp. 163 - 166. Si veda il dipinto riprodotto in L. ANELLI, *Le opere d'arte del Seminario Diocesano di Brescia*, Brescia, 1985, p. 74.

i confronti proposti dalla giovane studiosa con la tela di *San Pietro d'Alcantara*, un tempo nella chiesa bresciana del Corpo di Cristo ed oggi nel Seminario Diocesano, da datarsi al 1669 in contiguità con la data di canonizzazione del santo, dove si individuano identiche posture nei putti e nell'apertura fiduciosa delle braccia. Anche il nitore dell'impianto e la compostezza degli atteggiamenti, da cui traspare ugualmente un'intensa espressione degli affetti, sembra confermare una datazione abbastanza precoce. Occorre ricordare, però, che dalla visita pastorale di mons. Marin Giorgi, nel 1677 l'altare di sant'Antonio risulta "nuovamente eretto"<sup>9</sup>. Nella vasta produzione disegnativa del Ghitti, per la quale si sprecano le lodi dei contemporanei, sono individuabili almeno due disegni preparatori per la tela di quest'altare, dedicato ai santi Giuseppe ed Antonio<sup>10</sup>.

Più sfarzosa e brillante appare la pala dell'altar maggiore, di schema neocinquecentesco - morettesco secondo Angelo Loda e Barbara D'Attoma - e di rutilante cromia [Tav. 1]. La Castellari la data al 1679 per confronti con la *Trasfigurazione* della Parrocchiale di Breno, per il quale esiste un contratto autografo del pittore appunto in quell'anno, con la quale questo dipinto condivide i toni cangianti e l'impasto "veneto"<sup>11</sup>.

La luminosità più diffusa e la pausata scansione delle due palette del Ghitti di soggetto gesuitico in sacrestia [Tav. 4 e 5], datate anch'esse dalla critica alla fine degli anni Settanta, sembrerebbero indicarne una collocazione cronologica di poco successiva alle altre opere qui sopra esaminate. Gli schemi un poco convenzionali vengono comunque risolti con grande eleganza, con passione contenuta e tramite una materia pittorica preziosa e quasi serica<sup>12</sup>.

E' da sottolineare, anche se non ne abbiamo ancora individuate le ragioni, il rilievo concesso nella parrocchiale di Sale al culto dei santi della Compagnia di Gesù, presente sia nelle opere del Ghitti sul crinale fra il XVII e il XVIII secolo sia in quelle tardosettecentesche che si esamineranno in calce al presente saggio.

Le altre opere ricoverate nella sacrestia appaiono più antiche di quelle del Ghitti. Databile non oltre il secondo decennio del Seicento è la pala collocata al centro della parete opposta all'ingresso, raffigurante, secondo la tradizione, *L'entrata di san Carlo in Sale Marasino* [Tav. 7]. Attribuito al Cossali, è da ricondurre invece, come ho proposto, all'ambito dei pittori milanesi Giovan Battista e Giovan Mauro

<sup>9</sup> M. PENNACCHIO, *Vicende di una parrocchia. La società religiosa a Sale Marasino in epoca moderna (Sec. XVII-XVIII), Parrocchia di San Zenone di Sale Marasino*, 8° quaderno, "Vieni a casa" n° 41, gennaio-febbraio-marzo 2001, p. 39.

<sup>10</sup> Si tratta di due fogli, uno nel Museo Civico di Udine e l'altro presso la Fondazione Fantoni a Rovetta, utilizzato sia nel *recto* che nel *verso*, che sono stati pubblicati rispettivamente da A. RIZZI, *Disegni del Museo Civico di Udine*, Udine, 1961, n. 19 e da U. RUGGERI, *Corpus Graphicum Bergomense*, vol. I, Bergamo, 1969, n. MF 103, tavv. 150 e 152. Il collegamento è stato proposto da A. CASTELLARI, 1998/1999, pp. e da A. LODA, 2001, p. 117.

<sup>11</sup> Stefano Fenaroli (cfr. P. GUERRINI, 1932, p. 29) lo giudicava di Palma il giovane e successivamente (*ibidem*) di Francesco Giugno, ma nello stesso fascicolo l'opera è riprodotta alla tav. VII con l'assegnazione a Pompeo Ghitti. Il riferimento al Giugno era accolto anche da E. CALABI, *La pittura a Brescia nel Seicento e nel Settecento*, catalogo della mostra, Brescia, 1935, p. 166. Per la datazione vedi A. CASTELLARI, 1998/1999, pp. 63, 242 - 246. La pala di Breno viene esaminata anche da A. LODA, 2001, pp. 102- 104 fig. 4.

<sup>12</sup> A. LODA, 2001, pp. 93, 94 e nota 29.1 Santi raffigurati appartengono evidentemente all'ordine gesuitico o ad esso sono legati. Già sono stati bene individuati Sant'Ignazio e San Filippo Neri. Ho a suo tempo proposto (F. FRISONI, 2002, p. 26 nota 9) di identificare il Santo pellegrino raffigurato sotto il Redentore con San Francesco Saverio, accompagnato sempre dal simbolo del giglio, mentre il Santo in abito scuro che reca in braccio il Bambino può raffigurare un altro santo dell'Ordine, San Stanislao Kotska o, più probabilmente, San Francesco Regis.





Tav. 4 - Pompeo Ghitti, *Cristo portacroce fra sant'Ignazio di Loyola e san Francesco Saverio e angeli*, sacrestia



Tav. 5 - Pompeo Ghitti, *Gesù Bambino con san Filippo Neri e un santo dell'ordine gesuitico*, sacrestia



della Rovere, più noti, dalla nazione d'origine del padre, come "i Fiammenghini", abili divulgatori di immagini controriformate al servizio del Cardinal Federico Borromeo, ai cui prototipi questa pala è affine<sup>13</sup>.

Mi sembra, infatti, che le tipologie dei volti dei personaggi e la semplicità dell'ambientazione e delle vesti divergano dalla pienezza luminosa di retaggio veronesiano e dal prezioso tessuto pittorico del Cossali. Meglio corrisponde al nome dei Fiammenghini il carattere didattico e alquanto convenzionale del dipinto in esame, clone degli esemplari che commemorano in numerose chiese lombarde le visite pastorali di Carlo Borromeo utilizzando in maniera ripetitiva lo stesso modulo, buono per tutte le stagioni. E' possibile che si trovasse in origine all'altare di san Carlo, la cui presenza nella parrocchiale è attestata dall'inizio del XVII secolo<sup>14</sup> (in ogni caso non prima del 1610, anno della canonizzazione del Borromeo).

Non si dimentichi, inoltre, che la presenza dei due fratelli milanesi è attestata a più riprese nel bresciano. Nel capoluogo, perduti gli affreschi per San Domenico e per Sant' Afra (poi Sant'Angela Merici) spettano loro nella chiesa di Santa Maria delle Grazie non solo gli affreschi del presbiterio, comunemente assegnatigli, ma anche, come ho più volte sostenuto, tutte le raffigurazioni delle litanie lauretane sul lato sinistro della navata al di sopra del cornicione<sup>15</sup>. Nel circondario, la loro presenza è attestata in Val Camonica, a Breno, nel 1621, a Bienno, nel 1622 e ancora nel 1632, a Berzo Inferiore, nel 1633<sup>16</sup>, mentre la bella pala, caratterizzata da un travolgente spirito barocco, che era stata loro assegnata in Valtrompia, a Marmentino, è passata di recente sotto la paternità di Pietro Mango, un interessante pittore napoletano attivo sulla metà del Seicento alla corte dei Gonzaga a Mantova, ed inoltre a Brescia e a Bergamo<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> L'attribuzione al Cossali, proposta con prudenza da P. GUERRINI, 1932, pp. 29, 30, che ne legava l'esecuzione al 1612, anno in cui fu eretto nella Parrocchiale l'altare di san Carlo, è stata riproposta da B. PASSAMANI, *La pittura dei secoli XVII e XVIII*, in *Storia di Brescia*, III, 1963, p. 597, e da L. ANELLI, *Grazio Cossali, pittore orceano*, Comune di Orzinuovi, 1978, pp. 36, 185, scheda n. 46 con bibliografia precedente, tav. L. Con il riferimento ai Fiammenghini (F. FRISONI, 2002, p. 19) la tela è stata pubblicata di recente nel volume *Visita apostolica e decreti di Carlo Borromeo alla diocesi di Brescia, III, Sebino, Franciacorta e Bassa orientale*, "Brixia Sacra. Memorie storiche della Diocesi di Brescia", terza serie, IX/2, 2004. Vedi anche G. FUSARI, *La decorazione della Parrocchiale di Bienno, 1621-1646. Un programma figurativo tra manierismo e controriforma*, Roccafranca (BS), 2005, pp. 53-54.

<sup>14</sup> M. PENNACCHIO, 2001, p. 38

<sup>15</sup> Le raffigurazioni delle litanie lauretane del lato sinistro dall'ingresso della navata centrale, sopra il cornicione, sono tuttora assegnate a Francesco Giugno, al quale, in effetti, spetta la serie sull'altro lato. Della mia stessa opinione sono A. LODA, *Un quadro e un disegno per Giovan Mauro della Rovere*, in *Giornata di studio in onore di Carlo D'Arco*. Atti del convegno (Mantova, 18 settembre 1999) a cura di R. SIGNORINI, Mantova, 2000, pp. 183-188, in particolare alla p. 185 e G. FUSARI, 2005, pp. 56. Gli affreschi del presbiterio sono stati riprodotti, con errato riferimento a Francesco Giugno, in *Pittura del Cinquecento a Brescia*, p. 256, tav. 156.

<sup>16</sup> Per la presenza dei Della Rovere, fra il 1622 e il 1625, nella chiesa di San Lorenzo a Berzo inferiore e in quelle dei Santi Faustino e Giovita e di Santa Maria Annunziata a Bienno, si veda *Arte in Val Camonica*, vol. IV, a cura di B. PASSAMANI, Gianico (Brescia), 2000, *passim*, G. BOTTICCHIO, *La chiesa prepositurale di Bienno*, Bienno, 2000, e G. FUSARI, 2005, pp. 53-114.

<sup>17</sup> La proposta in favore dei Fiammenghini, che apparve in un primo momento abbastanza convincente, è di S. GUERRINI, in *La pittura del Seicento in Valtrompia*, catalogo della mostra a cura di C. SABATTI, Brescia, 1994, pp. 92, 93, ripr. Il riferimento a Pietro Mango spetta, invece, a E. M. Guzzo, *La pittura del '600 tra controriforma e barocco, in Valtrompia nell'arte*, a cura di C. SABATTI, Roccafranca (Bs), 2006, pp. 241,242.



Sono state riconosciute ai Fiammenghini opere a Trezano e soprattutto a Chiari, in San Bernardino, che vanno ad aggiungersi ai già noti *Misteri del Rosario* su lavagna, del 1616 circa, presenti nel Duomo, e, infine, affreschi in una cappella laterale della Pieve di Gussago<sup>18</sup>.

Sulla parete sinistra della sacrestia sebina, due tele tardocinquecentesche oblunghe, di tradizione morettesca, rappresentano un eroe ed un'eroina biblica:  *Davide vincitore* [Tav. 8] e  *Giuditta con la testa di Oloferne* [Tav. 9]. Si tratta probabilmente, come più volte è stato notato, di ante d'organo e la somiglianza fra lo stile espresso da queste opere e il *Cristo e la Samaritana* appeso sopra l'ingresso della Pieve inviterebbe a credere (ma le misure sembra non lo consentano) che anche quello appartenesse alla stessa struttura e che fosse diviso in origine in due ante esterne, poi riunite, come in altri casi<sup>19</sup>.

Le due ante interne sono disposte simmetricamente ai lati di una pala di più ampie dimensioni, rappresentante *La Vergine in gloria fra i santi Domenico e Caterina da Siena e in basso san Zenone, san Francesco e santa Caterina d'Alessandria* [Tav. 10]. Stefano Fenaroli (1872) ne indicava la collocazione originaria all'altar maggiore e proponeva di assegnarla a Girolamo Rossi. Altri studiosi locali suggerivano invece il nome di Luca Mombello, collaboratore del Moretto e suo fedele seguace<sup>20</sup>.

Credo che le forme arcaizzanti e appiattite del dipinto non reggano il confronto, né col Rossi, più ricco nella materia e segnato da eleganti cadenze, né col Mombello, più tornito e lucido nella stesura. Nel 2002 mi ero fermata all'indicazione di un generico morettismo e di qualche affinità con il raro Marco Richiedei, privilegiando l'aspetto devozionale e il legame della pala con il culto del Rosario, cui alludono la presenza dei santi domenicani, dei rami di rose, delle corone del rosario, e l'interesse storico offerto dalla presenza in basso dei busti dei committenti: Orfeo Dossi, del quale viene precisata l'età di anni 62, e la moglie Marta<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> Sull'attività dei Della Rovere nel Bresciano vedi A. LODA, *Per la storia del quadro "agiografico": il ciclo dei Fiammenghini in s. Bernardino a Chiari ed altri esempi in territorio bresciano*, in "Civiltà Bresciana", VI, 3, settembre 1999, pp. 80-107, al quale si rimanda per un'ampia bibliografia sui due pittori (p. 103, nota 76 e G. FUSARI, 2005, pp. 53-60. Sul dipinto di Trezano vedi ancora A. LODA, 2000, pp. 184 e 185. Sulla loro attività per Chiari: G. FUSARI, in *Il Duomo di Chiari, 1481-2000. Il febbrile cantiere*, Roccafranca (Bs), 2000, *passim*, in particolare alle pp. 114 - 123, dove viene anticipata al 1616 la datazione dei *Misteri del Rosario*, generalmente datati al 1621, e pubblicata una serie di tele di grandi dimensioni, raffiguranti *Storie dei santi Faustino e Giovita*. Un disegno preparatorio per un dipinto di questo importante ciclo è stato pubblicato da G. BORA, in *Le Dessins en Italie dans les Collections Publiques Françaises. Gènes triomfante et la Lombardie des Borromée. Dessins des XIIe et XVIIIe siècles*, catalogo della mostra, Ajaccio, Musée Fesch, Montreuil, 2006, n. 95 a p. 216, *ripr.* Per la segnalazione dei piccoli affreschi nella Pieve di Gussago cfr. F. FRISONI, *La pittura parietale nelle pievi fra Medioevo e Rinascimento*, in *Le pievi del Bresciano*, Provincia di Brescia, Fondo per l'Ambiente Italiano, Brescia 2000, p. 30.

<sup>19</sup> Così accade, ad esempio, per le ante del Gonfalone di san Lorenzo in Brescia, divise fra Pietro Marone e Prospero Rabaglio, unite poi a coppie su due tele in luogo di quattro. Cfr. P. V. BEGNI REDONA, in *La chiesa prepositurale di San Lorenzo in Brescia*, Brescia, 1999, pp. 103-105. In base alle misure gentilmente comunicatemi da don Firmo, la tela nella Pieve (cm 300 x 265) risulta, rispetto alle due ante (di cm 328 x 141 ciascuna), inferiore in altezza di circa 30 cm. e in larghezza di più di venti.

<sup>20</sup> Gli appunti del Fenaroli erano trascritti da P. GUERRINI (1932, p. 28), che riferiva anche l'opinione in favore di Mombello dell'architetto Carlo Melchiotti, esprimendo il proprio convincimento sul nome del Rossi, o anche di Camillo Rama.

<sup>21</sup> L'indicazione potrebbe essere di qualche utilità per la datazione dell'opera qualora si conoscesse la data di nascita di Orfeo Dossi. Per ora Antonio Burlotti mi informa di aver rintracciato gli atti di nascita di Sale soltanto dal 1572, quando il Dossi era probabilmente uomo adulto, giacché gli nasce una figlia nel 1575. Il Dossi era probabilmente devoto anche al Santissimo Sacramento, perché nel 1648 risulta ancora valido un suo lascito alla scuola eponima (M. PENNACCHIO, 2001, p. 27).





Oggi ritengo di poter aderire, sia pur con cautela, alla traccia di una nuova via suggerita da Angelo Loda, e all'individuazione di qualche affinità con Orazio Pilati<sup>22</sup>. Quanto all'ubicazione originaria, la visita pastorale condotta il 10 marzo 1580 da Ottaviano Abbiati<sup>23</sup> ci informa che la chiesa è dotata di quattro altari, di tre dei quali viene ricordata l'intitolazione, rispettivamente all'Assunta, al Corpus Domini e, appunto, a santa Caterina. Quest'ultimo altare, citato per primo nel resoconto della visita, regge anche il titolo della Beata Vergine e ad esso fa riferimento la Scuola del Rosario, il che giustifica pienamente la presenza, nel dipinto, della Madonna del Rosario e dei santi Caterina da Siena e Domenico. Il visitatore si limita a prescrivere la necessità di chiudere l'altare con una balaustra e, anche se non menziona alcuna pala, non ne impone neppure la realizzazione<sup>24</sup>. Ciò inviterebbe a crederla già collocata *in situ*, se non ostasse l'età di Orfeo Dossi dichiarata sulla tela; se davvero avesse avuto sessantadue anni poco prima del 1580, alla nascita del suo ultimo figlio, nel 1592, avrebbe avuto settantatré anni, il che sembrerebbe non impossibile, ma alquanto improbabile<sup>25</sup>.

A destra dell'ingresso della sacrestia un quadro seicentesco, di grandi dimensioni e un po' rustico, ambienta in un paesaggio boscoso e lacustre *Le stimmate di san Francesco*.

Di maggior rilievo sembra essere il dipinto, raffigurante *Il compianto sul corpo di Cristo e due offerenti* [Tav. 11], oggi sull'altare della Pieve Vecchia, ma segnalato da Paolo Guerrini nella Sacrestia, che fu commissionato nel 1598, come attesta l'iscrizione in basso, da Vincenzo e Giovanni Battista, figli dell'Orfeo Dossi appena nominato<sup>26</sup>. Per le figure allungate e seghiline, per i panneggi cartacei e aguzzi, assai simili a quelli della *Visitazione* da lui firmata nella chiesa dei Santi Fermo e Rustico a Presezzo, nella bergamasca, ho creduto, e l'ipotesi mi sembra ancora convincente, di riconoscervi la mano di Orazio Pilati<sup>27</sup>.

Scarse sono le notizie su questo pittore, attivo dal 1581 al 1617 ca. nel bresciano e in Trentino, ed esiguo il suo catalogo. Oltre alla *Visitazione* ricordata, egli firma un *San Nicola di Bari* nella parrocchiale di Riva di Solto, in quel di Bergamo, e una pala a Vigo Rendena (Trento), mentre opere ormai generalmente accettate sono gli affreschi in Castel Velturmo presso Bressanone, in collaborazione col Bagnatore, la *Deposizione* nella Parrocchiale di Polaveno, il *Cristo in Croce* e

<sup>22</sup> Rimando per una più ampia e motivata trattazione alla trattazione del *Compianto* nella Disciplina di Sale, per me di Pilati, e alla nota 26 di questo testo.

<sup>23</sup> *Visita apostolica...*, 2004, p. 41.

<sup>24</sup> *Visita apostolica...*, 2004, p. 45.

<sup>25</sup> Vedi alla nota seguente.

<sup>26</sup> P. GUERRINI, 1932, p. 29. Per lo studioso, che pensava andasse attribuita "o al Bagnatore o a Giambattista Galeazzi, ultimi epigoni della scuola morettiana" "doveva essere la pala dell'altare della Scuola o della Disciplina nell'antica pieve". Una ricerca archivistica condotta da Antonio Burlotti, che gentilmente me ne comunica l'esito, ha consentito di rintracciare il nome di Vincenzo, nato nel 1584, ma non quello di Giovanni Battista. Gli altri figli registrati nei documenti sono Judith (nata nel 1575), Maximilia - nata nel 1577 e probabilmente subito defunta perché lo stesso nome viene dato l'anno successivo ad un'altra bambina-, Maddalena, del 1587, seguita nel 1589 da un'altra figlia che ne eredita il nome, Bernardino, nato nel 1592.

<sup>27</sup> F. FRISONI, 2002, p. 21. Per la pala di Presezzo vedi la scheda di R. STRADIOTTI, in *La pittura del Cinquecento a Brescia*, a cura della Cassa di Risparmio per le Province Lombarde, Cinisello Balsamo (Milano), 1986, p. 250. Alla biografia compresa in quel contributo si rimanda per le notizie documentarie di seguito indicate.

nelle pagine precedenti: **Tav. 8** - Pittore bresciano della seconda metà del '500,  *Davide vincitore*, sacrestia

**Tav. 9** - Pittore bresciano della seconda metà del '500,  *Giuditta con la testa di Oloferne*, sacrestia

a fianco: **Tav. 10** - Pittore bresciano della fine metà del '500 (Orazio Pilati?),  *La Vergine in gloria fra i santi Domenico e Caterina da Siena e in basso san Zenone, san Francesco, santa Caterina d'Alessandria e due offerenti* (pala del Rosario), sacrestia

cinque santi della Disciplina di San Francesco a Bovegno<sup>28</sup>. Se la mia ipotesi si rivelasse corretta l'opera rivestirebbe notevole importanza, in quanto documento dell'attività del pittore alla fine del Cinquecento, dopo gli affreschi di Castel Velturmo - commissionati nel 1581-82, prima che al Bagnatore, a due artisti indicati solo col nome proprio: Michele ed Orazio, quest'ultimo identificato appunto col Pilati - e prima della Pala di Vigo Rendena, datata 1600, purtroppo molto ridipinta<sup>29</sup>.

L'impaginazione della tela appare piuttosto complessa, articolata com'è secondo un semicerchio un po' sbilenco attorno alla figura del Cristo deposto, la cui postura in tralice, richiama, in controparte, quella che compare nella *Pietà* della Pinacoteca Tosio Martinengo, firmata e datata 1575 da Pietro Maria Bagnatore, col quale il Pilati intrattenne, come attestano i documenti, frequenti rapporti<sup>30</sup>. Entrambi gli artisti si distinguono nel panorama tardocinquecentesco bresciano perché liberi dai vincoli moretteschi che costringono la produzione pittorica degli ultimi decenni del secolo, ai quali subentrerà poi una proliferazione di commissioni al veneziano Palma il Giovane. Sembrano guardare piuttosto ai modelli di Girolamo Muziano - un pittore controriformato nativo di Acquanegra ma formatosi sulla

<sup>28</sup> Le due tele valtrumpine sono state assegnate al pittore da Enrico Maria Guzzo. Sul *Trasporto* di Polaveno vedi E. M. Guzzo, in E. M. Guzzo - C. Sabatti, *Il Santuario di S. Bartolomeo a Magno di Gardone V. T. Storia, arte, restauri. Pietro Scavini in Valtrompia*, catalogo della mostra, Brescia, 1986, pp. 90-92; S. Guerrini, in *La pittura del '500 in Valtrompia*, catalogo della mostra a cura di G. Sabatti, 1a ediz., Brescia 1988, pp. 144, 145; 2a ediz. riveduta ed ampliata, Brescia 2000, pp. 144, 145; A. Loda, *Itinerario artistico nelle chiese di Polaveno*, in *Polaveno nella storia e nell'arte*, a cura di C. Sabatti, Brescia, 2003, p. 370. Nello stesso testo (p. 377, nota 6) Loda restituisce a Pilati i dipinti su muro che ornano, nel convento olivetano di San Nicola a Rodengo, una saletta a piano terra adiacente alla sala di Sansone, comunemente denominata "sala dell'abate". La tesi è pienamente condivisibile ed, anzi, ritengo sia da assegnare al Pilati nella stessa sede anche la decorazione di due salette al primo piano, con *Storie di Giobbe* e *Storie di Tobia* (F. Frisoni, *Qualche appunto su Domenico Carretti*, in "Civiltà bresciana", XII, 4, dicembre 2003, nota 21 alle pp. 16 e 17). Per il *Crocifisso* di Bovegno, E. M. Guzzo, *Arte in Valtrompia*, in "Brixia Sacra", n.s., 1-6, gennaio-dicembre 1988, p. 41, e A. Loda, in *Bovegno nell'arte*, a cura di C. Sabatti, Roccafranca (Bs) 2006 p. 62, con il corredo di nuove interessanti proposte attributive. Su entrambi è tornato di recente Guzzo, 2006, pp. 236, 237, con bibliografia precedente. Sull'attività per l'area bergamasca cfr. M. Olivari, *Presenze venete e bresciane*, in *I pittori bergamaschi. Il Seicento*, II, Bergamo, 1984, pp. 167, 184, 185 e 203, dove giustamente viene rifiutata la data 1670 per il dipinto di Vigo Rendena.

<sup>29</sup> Sugli affreschi di Castel Velturmo, derivati in gran parte da modelli incisori nordici, si veda K. Wolfsgruber, B. Schutz, H. Stampfer, *Castel Velturmo*, Bolzano, 1993; ediz. italiana 1995. Altro contributo interessante è quello sopra ricordato di M. Olivari, 1984, pp. 153-204, Segnalo inoltre la tesi di laurea di E. Dell'Acqua, *Tre aspetti del manierismo Bresciano: L'opera di Girolamo Rossi, Camillo Rama, Grazio Pilati*, Università degli Studi di Milano, relatore F. Frisoni, a.a. 1995/96, in particolare alle pp. 212-253; 293-300. Allo scarno catalogo del pittore credo sia da aggiungere la tela collocata all'altar maggiore della chiesa di San Pietro in Calvagese della Riviera, che raffigura *San Pietro in cattedra* e *i santi Filippo e Paolo*, ed è stato attribuito recentemente con qualche cautela ad Antonio Gandino (M. Bartoletti, in S. Guerrini, *Le chiese di Calvagese della Riviera*, Gussago, 2001, pp. 119, 120 ripr.). Lo provano i confronti fra la figura di San Paolo di spalle ed una analoga sulla sinistra della pala della Disciplina di San Francesco a Bovegno, qui più volte ricordata. Guzzo (2006, p. 255, note 78 e 80) propone di arricchirlo anche con un *San Diego* della chiesa di San Giuseppe in Brescia e con la *Deposizione di Cristo con santa Caterina* della parrocchiale di Anfo già assegnata al Magnavino, sulla scorta di un incerto dato documentario, da Isabella Marelli (*Giovanni Andrea Bertanza. Un pittore del Seicento sul Lago di Garda*, San Felice del Benaco, Bs, 1997, p. 35) e ad Antonio Gandino da Luciano Anelli (in *Dal Moretto al Ceruti...*, 2002, p. 124). Per quest'ultima, però, il riferimento al Gandino sembra ancora il più convincente, anche per confronti con la pala dello stesso soggetto nella Casa di Dio di Brescia (L. Anelli, *Le opere d'arte dei Luoghi pii*, in *I ricoveri della città. Storia delle istituzioni di assistenza e beneficenza a Brescia (secoli XVI-XX)*, a cura di D. Montanari e S. Onger, Brescia, 2002, p. 206, fig. 23 a p. 145). Molto vicine al Pilati mi sembrano anche le pale dell'altare maggiore della chiesa della Trinità a Veriano e dell'altare di san Pietro Martire nella chiesa di San Bartolomeo ad Avenone (cfr. M. L. Cargnoni, *Boscai. I Pialorsi di Levrance e l'arte dell'intaglio nella Valle Sabbia dei secoli XVII e XVIII*, Brescia, 1997, pp. 55, 130, 145, fig. 24).

<sup>30</sup> B. Passamani, *Guida della Pinacoteca Tosio-Martinengo*, Brescia, 1988, pp. 74, 75.



Tav. 11 - Orazio Pilati, *Il compianto sul corpo di Cristo e due offerenti*, datato 1598, Antica Pieve

cultura romana - sui quali il Pilati sembra innestare un palmismo un po' aguzzo e forme spigolose che appaiono talora sommarie ed eccessivamente geometrizzate. Esse vengono riscattate però dal rovello dei panneggi taglienti e lanceolati e dai colori stesi in modo piatto che si accendono contro un fondale brunito. I volti triangolari, cupi ed espressivi fino a rasentare il grottesco, dichiarano la conoscenza delle stampe nordiche che il nostro sembra condividere col Bagnatore, ma soprattutto con un altro bresciano atipico, Pietro Rosa<sup>31</sup>.

In ogni caso se la tela della Disciplina di Bovegno è, come credo, opera sua, essa condivide col nostro *Compianto* la soluzione squadrata del velo della Vergine, i volti maschili alquanto camusi che si concludono in corte barbe appuntite, l'estrema sintesi formale delle figure e dei panni.

Interessanti confronti possono essere proposti anche con la *Gloria del Paradiso* già nella chiesa di San Domenico in Brescia, assegnatagli concordemente dalle fonti ed oggi ricoverata nei depositi della Pinacoteca Tosio Martinengo<sup>32</sup>.

E da non trascurare, anche se mi riservo di meditare ancora sulla questione, è l'osservazione di Angelo Loda sui caratteri stilistici della pala del Rosario morettesca anzi ricordata [Tav. 10], "assimilabili alla pittura del Pilati o quantomeno alla particolare cultura donde discende l'artista bresciano"<sup>33</sup>. In effetti, alcuni stilemi come i profili ritagliati sul fondo e le teste della Vergine e dei santi, stranamente rimpicciolite rispetto alla dilatazione dei corpi, consuonano, seppur applicati su modelli moretteschi, con il linguaggio figurativo del Pilati, mentre i ritratti dei due coniugi non distano poi tanto da quelli dei loro figli nel *Compianto* oggi nella Pieve. Ma, alla luce delle conoscenze attuali, tutto questo non basta, forse, per aderire con piena convinzione al suggerimento di Loda, che resta, in ogni caso, un'apertura di non poco conto.

Le pale settecentesche, a parte la bellissima ancona del Sassi, cui dedica il suo saggio Annalisa Ghilardi, appaiono di livello esecutivo mediocre.

Il *Battesimo di Cristo* della prima cappella di destra [Tav. 12], che sembra derivare da modelli di Francesco Monti, come rivela il confronto fra i due cherubini nella centina e quelli che animano i riquadri ad affresco del bolognese nella zona absidale, è probabilmente opera di Giuseppe Fali o Falli, un artista bresciano di nascita ma intriso di cultura bolognese, vissuto fra il 1697 e il 1772. Sembra sia stato allievo a Verona di Giovan Gioseffo dal Sole, e lo confermano la stesura luminosa e i panneggi avvolgenti, che fanno emergere le figure sul fondo più scuro, nelle opere assegnategli dalle fonti a Brescia: un *Noli me tangere* in Santa Maria dei Miracoli, del quale esiste una seconda redazione autografa, più raffinata, di proprietà delle Istituzioni Bresciane di Iniziative Sociali (IBIS) e, nella cappella del Crocifisso in San Francesco, sei tele con episodi della *Passione di Cristo*, quattro delle quali sono attualmente ricoverate in sacrestia<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> R. STRADIOTTI, 1986, p. 250.

<sup>32</sup> Inv. 1020. Opportunamente ricordato da E. M. Guzzo, 2006, p. 255 nota 80.

<sup>33</sup> A. LODA, 2003, p. 377.

<sup>34</sup> S. FENAROLI (in P. GUERRINI, 1932, p. 29) lo riferisce a Sante Cattaneo. Il suggerimento ad indagare nell'ambito del Fali per la pala mi viene da Angelo Loda, che ringrazio. La pala della chiesa dei Miracoli è stata pubblicata in A. FAPPANI e L. ANELLI, *Santa Maria de Miracoli*, Brescia, Società per la Storia della Chiesa a Brescia, Guida n. 3, pp. 86, 87. In quell'occasione Anelli collegava all'opera una *Pietà* nella canonica di Borgosatollo, avanzandone una possibile identificazione con la pala dipinta dall'artista nel 1746 per la chiesa bresciana di Sant'Antonio e già dispersa una dozzina d'anni dopo. Di questa pala perduta parla anche P. V. BEGNI REDONA all'interno della biografia del pittore nel catalogo della mostra *Brescia pittorica 1700-1760: l'immagine del sacro*, Brescia, 1981, pp. 155,



In tutte si avverte un'attenzione alle trasparenze della materia pittorica di tradizione neoveneta trasmessagli dal Dal Sole, sminuita, però, dalla composizione piuttosto ferma e convenzionale e, come avvertiva Begni Redona, da una mancanza di "riscontro plastico"<sup>35</sup>.

Fra le sue opere più belle è un *Battesimo di Cristo* collocato nella Cappella del Battistero della Parrocchiale di Bedizzole<sup>36</sup>, di lucente cromia. Il soggetto è lo stesso della pala di Sale, e l'impaginazione pressoché sovrapponibile, salvo alcune varianti. Là, Cristo incede con le braccia conserte verso il Battista e Dio Padre assiste all'evento dall'alto, inviando la colomba segno della predilezione divina; qui, Gesù ritto in piedi china il capo in segno di accettazione e solo angeli, adulti e fanciulli, accompagnano il fatidico momento, chi esultando e chi reggendo la veste di Gesù.

Appartengono probabilmente all'ultima fase della decorazione della Parrocchiale le due pale centinate che adornano il primo altare a sinistra dell'ingresso, dedicato all'*Immacolata con i santi Luigi Gonzaga, Vincenzo Ferrer, Giovanni Nepomuceno* [Tav. 13], e quello della terza cappella di destra, intitolata a san Carlo Borromeo, ma con la presenza di san Firmo e di un santo dell'ordine gesuita, nel quale è probabilmente da individuare sant'Ignazio di Loyola<sup>37</sup> [Tav. 14], cui sono da aggiungere i *Misteri del Rosario* tele sagomate, all'imbocco della seconda cappella di destra, che ospita la pala del Sassi [Tav. 16]. Sembrano opera di uno stesso autore, un pittore accademico, probabilmente tardosettecentesco, che propone figure ieratiche e un po' goffe.

Lo stesso artista, del quale non ho ancora potuto rintracciare il nome, è presente, a mio parere, anche nella Parrocchiale di San Michele Arcangelo a Crone di Idro, con due tele analogamente centinate che raffigurano l'*Immacolata nella gloria del Padre e i santi Vincenzo Ferreri, Giovanni Nepomuceno e Gaetano da Thiene*, e, all'altare del Suffragio *La Vergine col Bambino, i santi Filippo Neri e Ignazio di Loyola, le Anime Purganti e due angeli*, e che appaiono pressoché identiche a quelle di Sale Marasino. Quelle tele sono inserite entro le soase dei Boscaì, il che induce a supporre una stretta collaborazione fra l'anonimo pittore e la bottega degli intagliatori bresciani<sup>38</sup>. Ancora, gli va restituita la pala nell'altar maggiore della piccola chiesa di San Tommaso Becket a Bedizzole, in località San Tomaso, recentemente pubblicata con un ipotetico riferimento ad Angelo Paglia [Tav. 15], dove la Madonna che regge il Bambino su un trono di nubi è sorella di

156, scheda n. 63, a cui si rimanda. Lo studioso analizzava anche in una scheda apposita *l'Orazione nell'orto* sulla parete sinistra della cappella del Crocifisso in San Francesco. Per le tele di questa cappella, ascrittegli da A. SALA (*Pitture ed altri oggetti di Belle Arti di Brescia*, Brescia, 1834, p. 94), si veda L. ANELLI - E. M. GUZZO, *Iconografia antoniana e immagini del santo nella Chiesa di S. Francesco d'Assisi in Brescia*, Brescia, 1961, pp. 63-67, con bibliografia precedente, e P. V. BEGNI REDONA, 1994, pp. 136, 137. La pregevolissima tela orizzontale dell'IBIS, la più vicina al suo maestro Giovan Gioseffo Dal Sole, è stata correttamente restituita al Fali da L. ANELLI, 2002, pp. 207, 208, fig. 31 a p. 148. Altri contributi sull'artista di Anelli compaiono, insieme alla segnalazione dell'importante ciclo di tele nella parrocchiale di Sant'Erasmus a Castelgoffredo (Mantova), in *Storia, arte e religione a Trenzano dal sec. XVI al XVIII*, a cura di C. BARBERA, Brescia, 1987, pp. 129-132, *passim*, con bibliografia precedente.

<sup>35</sup> P. V. BEGNI REDONA, 1981, p. 156.

<sup>36</sup> S. GUERRINI, *La pittura e la scultura, in Bedizzole. La parrocchiale di Santo Stefano*, Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia, 1998, pp. 57, 58, 110, ripr. a p. 111.

<sup>37</sup> Credo sia da confermare l'identificazione, proposta nel 2002 (F. FRISONI, 2002, p. 23), del santo inginocchiato sulla sinistra con sant'Ignazio, per la presenza del volume con un motto del santo, che invita a cercare innanzitutto il Regno di Dio. Nell'altro dipinto, quello che credevo san Domenico (*ibidem*) è invece san Vincenzo Ferreri, come indica la fiamma sul capo del predicatore domenicano.

quella nell'ancona di Sale all'altare di san Carlo e il san Vincenzo Ferreri ricalca in controparte sia lo stesso santo nella pala dell'Immacolata<sup>39</sup>, sia quello della chiesa di Vesto (riprodotta a fianco) dove, insieme alla Madonna col Bambino, compaiono i santi titolari Giovanni Nepomuceno e Rocco<sup>40</sup>.

Ci troviamo di fronte ad un artista provinciale, di cultura non particolarmente aggiornata e di orientamento fortemente devozionale, legato, come si è detto, alla bottega dei Boscaì e giunto a Sale forse al loro seguito. La ripetizione monotona degli stessi modelli è certo segno di scarsa capacità inventiva, ma i suoi santi immediatamente riconoscibili e dai volti squadrati, e un po' torpidi, bene potevano servire alle esigenze di un culto che si andava arroccando in difesa contro i provvedimenti del Governo veneto tendenti ad una progressiva laicizzazione<sup>41</sup>, a scapito del livello esecutivo della decorazione e degli arredi che lo Zirotti e i suoi collaboratori avevano voluto sempre mantenere altissimo.

Fondandosi su confronti stilistici con l'ancona lignea di San Rocco ad Idro, commissionata ai Boscaì nel 1771, Maria Luisa Cargnoni proponeva di datare le soase di San Michele a Crone intorno al 1770. Una datazione vicina a quell'anno o di poco precedente, forse entro quel 1767 in cui viene emanata dal Maggior Consiglio della Repubblica Veneta la legge restrittiva nei confronti dei lasciti al clero secolare, sembra convenire, confortata da ragioni stilistiche, anche alle pale in esse contenute e alle due di Sale, e appare nel nostro caso ulteriormente sostenuta dalle indicazioni comprese nella relazione stesa, probabilmente nel 1782, dal revisore Giovan Battista Taglietti<sup>42</sup>.

Qui viene indicato, come data di consacrazione della nuova fabbrica, il 2 agosto 1754, il che implica il completamento del grosso dei lavori ad affresco, e quindi



<sup>38</sup> Le tele di Idro sono state riprodotte, senza attribuzione, da M. L. CARGNONI, 1997, pp. 156, 157, ai nn. 49, 50, ill. 115, 116. Per il dipinto con l'Immacolata si veda anche AA. VV. *Valle Sabbia. L'ambiente, le vicende storiche, i segni dell'arte e del lavoro dei venticinque comuni della Valle*, Comunità montana di Valle Sabbia, 1989, p. 254.

<sup>39</sup> L'opera è stata pubblicata da RICCARDO BARTOLETTI nella scheda dedicata alla chiesa, a corredo di un itinerario artistico da lui curato nel 2005 per il Comune di Bedizzole (*Il Seicento e il Settecento in pittura a Bedizzole*. Progetto e organizzazione a cura di Inscenalarte) con una proposta attributiva ad Angelo Paglia e una datazione al 1742 che sembrerebbe un po' troppo precoce. Ringrazio il dott. Bartoletti per avermi segnalato il suo contributo e avermi concesso di riprodurre la fotografia che egli stesso ha tratto dal dipinto.

<sup>40</sup> Il dipinto di Vesto è stato riprodotto in: *Viaggio tra le bellezze artistiche di Marone*, Marone, 2006, p. 17, per la cui segnalazione ringrazio Roberto Predali. La costruzione della chiesa fu terminata nel 1749.

<sup>41</sup> M. PENNACCHIO, 2001, pp. 51-56.

<sup>42</sup> M. L. CARGNONI 1997, *ibidem*. Il documento del revisore, conservato nell'Archivio di Stato di Brescia, Cancelleria Prefettura Inferiore, b 93, è stato rintracciato e pubblicato da M. PENNACCHIO, 2001, pp. 73, 74. Si tratta di una relazione che ricostruisce le fasi della costruzione e l'impegno economico relativo a San Zenone, sulla base di un Libro Mastro oggi non rintracciabile.



Tav. 13 - Pittore bresciano ante 1767, *Immacolata con i santi Luigi Gonzaga, Vincenzo Ferrer, Giovanni Nepomuceno*, primo altare di destra



Tav. 14 - Pittore bresciano ante 1767, *La Vergine col Bambino e i santi Carlo Borromeo, Firmo e Ignazio di Loyola* terzo altare di destra

degli interventi di Monti e Gaggini. Si precisa, però, come i cittadini "abbiano poi continuato ad adornarla, ed illustrarla sino li 22 marzo 1767", che potrebbe essere l'anno di esecuzione delle due ultime tele.

Nel 1782 moriva don Ignazio Zirotti. Erano ormai lontani i tempi in cui egli aveva profuso tempo, denaro e salute<sup>43</sup> perché San Zenone fosse considerata il Tempio più sontuoso della costa sebina; un intento, anche se a volte condotto con eccessivo rigore verso i poveri, vessati artisti, ammirevole, sul quale avevano probabilmente finito per prevalere, sul declinare del secolo, le esigenze del culto e della devozione e, forse, la penuria di denaro legata al nuovo clima punitivo del governo centrale verso i lasciti e benefici alle realtà chiesastiche locali.



Tav. 16 - Pittore bresciano ante 1767, *Incoronazione della Vergine*, uno dei *Misteri del Rosario*, secondo altare a destra



Tav. 15 - Pittore bresciano ante 1767, *La Vergine col Bambino e i santi Tommaso Becket e Vincenzo Ferrer* Bedizzole, chiesa di San Tommaso Becket

<sup>43</sup> "sudori, sostanza e vita" scrivevano i suoi nipoti nel sonetto celebrativo rintracciato da Antonio Burlotti nell'Archivio Comunale e pubblicato da M. PENNACCHIO, 2001, p. 75.

## Giovan Battista Sassi e la Pala del Rosario di Sale Marasino

Annalisa Ghilardi

*La storia non è poi  
la devastante ruspa che si dice.  
Lascia sottopassaggi, cripte, buche  
e nascondigli. C'è chi sopravvive.*  
(E. Montale)

"[...] Gio: Batista Sassi Pittore Milanese ebbe i principi del disegno da Federico Panza, andò dipoi a Napoli, e praticò molto tempo con Francesco Solimene, dal quale riportò molto di sapere, particolarmente in picciolo, dove riesce mirabile: egli per verità merita gran lode, perché le opere sue sono da tutti stimate e gradite [...]"<sup>2</sup>.

Con queste parole, nell'edizione bolognese del 1719 del suo *Abecedario Pittorico*, Antonio Pellegrino Orlandi presenta Giovan Battista Sassi: dal dotto storiografo il nostro artista, all'epoca quarantenne, è descritto come un pittore affermato e stimato. Ventisei anni dopo Gian Pietro Ligari, nelle sue riflessioni sul "[...] numero di pittori che vanno imbrattando il mondo senza pensiero di vivere dopo morte [...]" esclude dal gruppo "[...] nella Lombardia se non il Magatti di Varese, il Petrini di Lugano, il Sasso di Milano [...]"<sup>2</sup>.

Membro dell'Accademia Ambrosiana, in cui era direttore della scuola di pittura<sup>3</sup>,

\* Questo breve saggio riprende le mie considerazioni espresse nel contributo *Giovan Battista Sassi a Sale Marasino*, nel fascicolo n. 9 della rivista "Vieni a casa" dedicato a *La parrocchiale di Sale Marasino nel Settecento artistico bresciano*, 2002, pp. 29-37.

<sup>1</sup> A. P. ORLANDI, *Abecedario Pittorico*, Bologna 1719, p. 237.

<sup>2</sup> Lettera a Carlo Venosta del 16 luglio 1746, in R. BOSSAGLIA, *I Ligari nei rapporti coi pittori del loro tempo*, "Commentari", X, 1959, p. 232. L'elenco degli artisti continua con "il Borrone di Cremona, il Balestra di Verona, et il Piazzetta di Venezia".

<sup>3</sup> Come membro dell'Accademia Giovan Battista Sassi è citato in una procura del 1713 (V. CAPRARA, *Documenti settecenteschi inediti per la milanese basilica di San Giorgio al Palazzo*, "Archivio storico lombardo", CVII, 1981, p. 274). Per una dettagliata e articolata ricostruzione dei rapporti tra Giovan Battista e l'istituzione ambrosiana si veda il saggio di S. COPPA, *Vicende dell'Accademia Ambrosiana e incremento delle raccolte nel Settecento* in *Storia dell'Ambrosiana. Il Settecento*, Milano, 2000, pp. 257-306. Il ruolo di direttore della scuola di pittura, tramandato da più fonti, è qui precisato dalla studiosa sulla base di materiale documentario (p. 303, n. 26) mentre il suo magistero, che sembra svolgersi in un arco di tempo di circa trent'anni, risulta dai "mandati e dai relativi confessi per i pagamenti erogati annualmente per il funzionamento dell'attività didattica" (S. COPPA, 2000, p. 263) dal 1728 al 1733, dal 1743 al 1747 e dal 1755 fino ad un anno prima della morte del pittore, il 1761 (S. COPPA, 2000, p. 264). La studiosa segnala anche che i mandati dal 1762 al 1765 risultano riscossi da Cesare Sassi "...probabilmente un parente e continuatore della bottega". E' forse possibile identificarlo con il Giovanni Cesare Sassi, nipote di Giovan Battista, attivo per la chiesa milanese di San Giorgio al Palazzo tra il 1765 e il 1766, un artista che Vittorio Caprara aveva tempo addietro individuato nei documenti relativi alla chiesa (V. CAPRARA, 1981, pp. 274-275). Figlio di Tommaso Sassi (per i fratelli di Giovan Battista Sassi si veda la n. 10 nel presente saggio) e di Ippolita Baliani, Giulio Cesare Sassi nasce a Milano il 16 febbraio 1709. Pittore ignoto alla letteratura artistica, risulta a oggi documentato solo presso la chiesa milanese sopra ricordata. La data della sua morte, il 30 luglio 1766, concorderebbe con la riscossione dell'ultimo pagamento a lui ascritto presso l'Accademia Ambrosiana e, grazie alla segnalazione di Simonetta Coppa, egli risulterebbe anche, sulla base della riscossione dei mandati, direttore della scuola di pittura per un triennio.

membro della milanese Accademia di San Luca<sup>4</sup> e cavaliere del Santo Sepolcro<sup>5</sup>, Giovan Battista Sassi ha dunque una posizione di prestigio nel panorama artistico della prima metà del Settecento. A tanta considerazione dai suoi contemporanei non è seguita, tuttavia, altrettanta cura nel tempo e, nei secoli successivi, il nostro artista ha patito anch'egli la condanna neoclassica che ha bollato tanta parte del "barocchetto" lombardo. Solo negli anni Sessanta del secolo scorso sull'artista - e sulla sua epoca - è ritornata l'attenzione degli studiosi: dal saggio di Micaela Bussolera<sup>6</sup> gli apporti si sono susseguiti fino a delineare un parziale catalogo delle opere del pittore che si snoda dal 1713 fino agli anni '50 del Settecento<sup>7</sup>. A questa parzialità del catalogo (mancano infatti opere chiaramente riferibili alla giovinezza e alla tarda attività dell'artista) vanno aggiunte sviste critiche<sup>8</sup> e cronologiche che, sommandosi tra loro, hanno sminuito a lungo la figura di un colto e raffinato interprete del Settecento lombardo, relegandolo spesso nel riduttivo e angusto ruolo di semplice "comprimario". Dal pionieristico studio della Bussolera deriva anche la visione prettamente classicistico-marattesca del linguaggio pittorico di Giovan Battista che, ancora oggi, aleggia talvolta sul nostro artista: è necessità ricordare che, quando la Bussolera scriveva, il catalogo di Giovan Battista comprendeva pochissime opere mentre oggi, alla luce delle importanti restituzioni degli ultimi quarant'anni, questa lettura appare decisamente inadeguata.

L'arte di questo pittore, anche sotto l'azione della devastante ruspa della storia, ha mantenuto intatta una grazia ed un'altissima qualità formale, insieme ad elementi di assoluta originalità che lo pongono accanto agli altri protagonisti lombardi di maggior rilievo del periodo.

Figlio di Ascanio Sassi e Maria Comi, Francesco Giovanni Battista Carlo Sassi

<sup>4</sup> Sull'Accademia di San Luca si veda nello specifico S. COPPA, 2000, pp. 274-281. Devo a Vittorio Caprara la segnalazione, durante le ricerche per la mia tesi di laurea (*Giovan Battista Sassi, pittore milanese (1679-1762)*, Università degli Studi di Milano, a.a. 1996/1997), di Giovan Battista Sassi come membro dell'Accademia di San Luca a Milano. Al periodo lo studioso mi fornì la sua trascrizione del manoscritto dell'Accademia Ambrosiana L25: *Accademia di San Luca di Milano, 1688-1748*, relativa al pittore e mi sembra giusto, in questa sede, anche per ricordare lo studioso recentemente scomparso, riportare quanto mi è stato gentilmente offerto. In questo documento Giovan Battista Sassi compare come accettato e nominato come assistente al disegno nel 1713; nel 1716 risulta nell'elenco degli Accademici; tre anni dopo (1719) è tra i non eletti per la carica di vice Principe. Nel 1721 concorre ancora per la carica e risulta nominato come tesoriere insieme al Formenti. Il suo nome è citato per l'ultima volta nel manoscritto tra gli Accademici adunati al capitolo del 8 agosto 1734 (si veda anche S. COPPA, 2000, p. 280 ma con alcune differenze di datazione).

<sup>5</sup> S. LATUADA, *Descrizione di Milano*, IV, Milano, 1738, p. 298. Serviliano Latuada risulta fonte particolarmente attendibile in quanto legato da rapporti di collaborazione con il Prefetto Giuseppe Antonio (C. POLI VIGNOLI, *Latuada, Serviliano (1703-1764)*, in *Dizionario della Chiesa ambrosiana*, Milano, 1990, vol. III, p. 1663) e quindi in grado di avere informazioni dirette sull'artista. Le lodi al "celebre pennello" del Sassi che precedono quasi sempre, nella guida, la descrizione delle opere di Giovan Battista attestano la stima del Latuada per il nostro pittore.

<sup>6</sup> M. BUSSOLERA, *Testimonianze su G. B. Sassi, "Arte Lombarda"*, V, 1, 1960, pp. 93-99.

<sup>7</sup> Gli estremi sono tratti dalle fonti documentarie e dalle guide: la prima opera segnalata dalle fonti è la perduta tavola con "M.V. e il bambino in gloria", che Francesco Bartoli indica come firmata e datata 1713 nelle sue *Notizie delle pitture, sculture ed architetture*, Venezia 1776-1777 (ed. cons. Torino 1969, 2 voll., vol. II, p. 47). Le ultime commissioni documentate sono le due *Sacre famiglie con Gesù e Maria* del 1754 per la chiesa di San Giorgio al Palazzo, anch'esse perdute (V. CAPRARA, 1981, p. 274). Gli estremi del catalogo delle opere esistenti sono invece compresi tra il 1716 (pala di Parabiago) e il 1747 (pala dell'oratorio di Cantalupo).

<sup>8</sup> All'Abate Luigi Lanzi dobbiamo, ad esempio, l'annosa questione del "colorito verdastro" che, secondo lo storiografo, il nostro pittore recò da Napoli. (L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, vol. III, p. 209).

nasce a Milano il 16 luglio 1679<sup>9</sup>, settimo figlio di una famiglia che sembra aver goduto di una considerevole posizione sociale: il primogenito Francesco Girolamo diverrà dottore di teologia e *Preposito* di San Sepolcro<sup>10</sup>, Tommaso Pompeo, il secondogenito, risulta dai documenti dottore in chirurgia<sup>11</sup> mentre Giuseppe Antonio diverrà, nel 1711, Prefetto dell'Ambrosiana. Anche i nomi dei compadri (i "padrini") sugli atti di battesimo sono degni di nota: la presenza di Francesco Visconti, del marchese Litta, della contessa di Valenzia e del duca di Cerri Antonio Borromeo, indicano che la famiglia era fortemente legata all'aristocrazia milanese<sup>12</sup>.

Questi dati ci aiutano a determinare un ambiente culturalmente e socialmente elevato, all'interno del quale il nostro pittore riesce ad assimilare il clima culturale della Lombardia del primo Settecento e la sua richiesta di una forma artistica che lo esprima appieno. Con la sua grazia poetica perfettamente calibrata, il linguaggio artistico di Giovan Battista appare quasi un'attuazione di quanto il pensiero muratoriano chiedeva all'arte: il controllo del giudizio, legato al buon gusto, sulla fantasia e sull'ingegno.

## La formazione

Alla base del linguaggio del Sassi, a quanto le fonti ci dicono, vi è Francesco Solimena, uno dei grandi maestri del Settecento napoletano. Si tratta di una insolita scelta formativa per un giovane artista milanese e, tra le motivazioni, deve essere considerata la statica situazione della Milano di fine secolo, che porta tanti giovani a prendere la via di Roma o di Bologna<sup>13</sup>, alla ricerca di stimoli che in patria, nonostante la riapertura dell'Accademia Ambrosiana<sup>14</sup>, sembra mancassero.

<sup>9</sup> V. CAPRARA, *Affreschi barocchetti nel palazzo Modignani di Lodi*, "Archivio Storico Lodigiano" CVII, 1983, pp. 53-63. Nell'articolo, accanto all'atto di battesimo e di morte dell'artista (1679-1762), lo studioso riporta anche una lettera datata Brescia 10 marzo 1726, scritta da Paolo Gagliardi al Prefetto dell'Ambrosiana Giuseppe Antonio Sassi, fratello del pittore. In questa lettera lo scrivente ringrazia il Prefetto per il libro ricevuto "Colla venuta del Pregevole di lei fratello a questo Monastero di Rodengo..." e si augura di poter "...venire al Pregevole di lei fratello nel tempo del soggiorno suo in questa parte", attestando quindi in modo documentario la presenza di Giovan Battista Sassi a Rodengo Saiano.

<sup>10</sup> Francesco Girolamo Sassi risulta Prevosto generale degli oblati dal 1702 al 1714 (P. F. FUMAGALLI, *Oblati dei SS Ambrogio e Carlo in Dizionario della Chiesa ambrosiana*, Milano, 1990, vol. IV, p. 2492). Per il legame di parentela: ASM notarile 1183 dove, nel 1702, compare in qualità di testimone al fratello Tommaso al momento della definizione della dote della futura moglie Ippolita Baliani ed è indicato come dottore di Sacra Teologia e oblati in San Sepolcro. Di *Saxius, Franciscus Hieronymus* esistono anche diversi testi tra cui un *Christi laudes*, pubblicato in Milano nel 1712, in cui l'autore si presenta come *Francisco Hieronymo Saxio S. Th. doctore, Congregationis Oblatorum SS. Ambrosij, & Caroli praeposito generali*.

<sup>11</sup> V. CAPRARA, 1981, p. 274.

<sup>12</sup> I nomi si ritrovano sul registro dei battesimi della parrocchia di San Giovanni in Conca (San Giovanni in Conca, *Battesimi 1592-1787*). Gli anni di nascita, in ordine cronologico, risultano i seguenti: 1663 Francesco Hieronumu (compadre Francesco Visconte); 1665 Tommaso Pompeo (compadre il Marchese Litta, nipote del monsignore), 1668 Liborio, 1670 Valeria Cattarina (commadre Valeria Petti Gattinara, contessa di Valenzia), 1673 Giulio Cesare, 1675 Giuseppe Antonio (compadre Antonio Borromeo), 1679 Giovanni Battista, 1676 Giovanna Violante.

Nel 1685 muore la madre di Giovanni Battista e il padre si risposa con Marianna Appiani; da questo matrimonio nasce nel 1686 Sebastiano Ottimo Pietro. Ascanio Sassi morirà il 15 marzo 1687.

<sup>13</sup> Un quadro ampio della situazione è riassunto nel catalogo della mostra milanese del 1991 sul *Settecento lombardo* a cura di Rossana Bossaglia e Valerio Terraroli e in S. COPPA, *La pittura nelle provincie lombarde occidentali e a Cremona in La pittura in Italia. Il Settecento*, Milano, 1990, II.

<sup>14</sup> L'Accademia era stata riaperta nel 1668 come "Accademia di Pittori e Scultori" (cfr. G. BORA, *L'Accademia Ambrosiana in Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, Milano 1992, *passim*) ma alla fine del secolo si apriva anche l'Accademia di San Luca.



Tav. 1 - Giovan Battista Sassi, *La toeletta di Venere* (1716), Osnago, Palazzo Arese Lucini



Tav. 2 - Luca Giordano, *Trionfo della purezza virginale*, particolare, (1693-4), El Escorial, Monastero di San Lorenzo

Tra tutti, certo, egli è l'unico a decidere di recarsi così lontano e, per capire come un giovane orfano possa aver avuto la possibilità materiale di compiere una scelta di questo genere, è lecito pensare che le influenti amicizie della famiglia sopra citate abbiano avuto il loro ruolo.

Sulla durata di questo apprendistato napoletano è possibile fare solo ipotesi: il fatto che l'Orlandi dica che il pittore "...praticò molto tempo...", sommato al silenzio delle fonti sull'attività milanese nel primo decennio del secolo, inducono a farci pensare che il Sassi potrebbe aver protratto il soggiorno napoletano fino al primo decennio del Settecento. Questa ipotesi permetterebbe di collocare il periodo giovanile del Sassi all'interno della bottega del maestro e, nel contempo, spiegherebbe l'assenza di documenti ed opere nella sua Milano.

Un riscontro è possibile attraverso confronti stilistici e formali tra le opere del Solimena e quelle del Sassi: se nei disegni dell'Ambrosiana che recano la scritta "Di Solimena o suoi pensieri disegnati dal cavalier Sassi"<sup>15</sup> si coglie una vicinanza ai bozzetti preparatori di Francesco Solimena per la decorazione della chiesa napoletana dei SS. Apostoli<sup>16</sup>, nella prima opera documentata di Giovan Battista, gli affreschi nel teatrino di palazzo Arese ad Osnago, del 1716<sup>17</sup>, si evidenzia un repertorio di annotazioni di varia origine, che testimoniano un ambiente culturale ed artistico alquanto ricco ed articolato nelle suggestioni.

Nella solida figura di *Venere* [Tav. 1] emerge la vicinanza del Sassi alla rielaborazione del linguaggio cortonesco condotta da Luca Giordano, come appare evidente se la si accosta ad analoghe figurazioni femminili del napoletano [Tav. 2]. Il Solimena è citato nella *Ninfa Arianna* [Tav. 3], che richiama tipologie espresse dal maestro nell'ultimo ventennio del Seicento. La cultura figurativa del Sassi mostra anche inflessioni romane quando riprende per la sua Musa [Tav. 4] la *Notte* del Guercino dalla sala inferiore del Casino Ludovisi a Roma, e la volge, inondando di luce il suo incarnato alabastrino, verso lo spettatore. Da questo momento la carriera di Giovan Battista si sviluppa tra Milano e Pavia mentre la sua presenza nel territorio bresciano pare aver inizio verso la metà degli anni Venti, quando il pittore si reca a Rodengo Saiano per la decorazione della chiesa abbaziale di San Nicola.



Tav. 3 - Giovan Battista Sassi, *Infanzia di Giove* (1716), Osnago, Palazzo Arese Lucini



Tav. 4 - Giovan Battista Sassi, *Due muse* (1716), Osnago Palazzo Arese Lucini

<sup>15</sup> Ben riprodotti in *Disegni del 700 lombardo*, a cura di A. Barigozzi Brini e R. Bossaglia, Vicenza, 1973, fig. 90.

<sup>16</sup> Vedi F. BOLOGNA, *Francesco Solimena*, Napoli, 1958, ill. 110.

<sup>17</sup> Archivio Arese Lucini, doc. n. 177 A.



Tav. 5 - Giovan Battista Sassi, *Due angeli in volo*, Bergamo, Accademia Carrara

Se le vicende relative alla decorazione, che impegnerà il nostro artista in più riprese, sono state già ben analizzate<sup>18</sup>, meno indagati risultano gli studi grafici riferibili alla decorazione olivetana fra i quali possiamo oggi inserire un disegno che si trova presso l'Accademia Carrara di Bergamo: si tratta di un foglio raffigurante *Due Angeli in volo*<sup>19</sup>, [Tav. 5], che è avvicicabile agli angeli affrescati dal pittore sull'arcone della chiesa [Tav. 6].



Tav. 6 - Giovan Battista Sassi, *Due angeli con rami di olivo* (1725-31), Rodengo Saiano, Abbazia di San Nicola, particolare della decorazione interna

Il riscontro con l'affresco è puntuale per l'angelo di sinistra mentre l'altro ricomparirà, con caratteri più adulti, in San Francesco a Brescia e sulla controfacciata del Duomo di Monza. Questa prova grafica del Sassi va ad aggiungersi a quelle presenti nella raccolta di disegni dell'Accademia Ambrosiana, già correttamente collegate alla decorazione di Rodengo Saiano<sup>20</sup>; si tratta di uno studio per l'affresco



Tav. 8 - Giovan Battista Sassi, *Santa Natalia* (1739), Milano, San Giorgio al Palazzo

Se alla fine del terzo decennio del secolo (con il cantiere decorativo di Rodengo Saiano aperto) si vorrebbe inserire le tele di Canegrate raffiguranti *L'Assunzione della Vergine e La Vergine con bambino e santi* su cui i recenti restauri hanno riscoperto la data 1729<sup>24</sup>, è vero che in questo volgere d'anni, forse agevolato dalla stessa presenza a Rodengo, il Sassi può stringere una serie di contatti che gli porteranno delle nuove commissioni in terra bresciana.



Tav. 7 - Giovan Battista Sassi, *Angelo che sostiene una ghirlanda*, Milano, Civico gabinetto dei disegni del Castello Sforzesco

del *Beato Bernardo Tolomei che assiste gli appestati*<sup>21</sup> nella quarta cappella e di un bozzetto a olio per la volta della quinta cappella, raffigurante la *Gloria di Santa Francesca romana*<sup>22</sup>. Al corpus grafico di Giovan Battista è anche da restituire un *Angelo che sostiene una ghirlanda* [Tav. 7] delle civiche collezioni di Milano<sup>23</sup> in quanto identificabile con uno studio per l'angelo che regge la ghirlanda nella *Santa Natalia* di San Giorgio al Palazzo del 1739 [Tav. 8].

<sup>21</sup> Catalogo n. 632, cod. F 254 inf. n. 1759, tuttora catalogata come Francesco Monti e interpretata come *Deposizione di Cristo o sepoltura* (?) nel catalogo disponibile *on line* dei disegni dell'Ambrosiana (il database dell'Università di Notre Dame).

<sup>22</sup> R. BOSSAGLIA, *Giovan Battista Sassi in Disegni del 700 lombardo*, a cura di A. Barigozzi Brini e R. Bossaglia, Vicenza, 1973, p. 66. Le vicende dei disegni di Giovan Battista Sassi presso l'Ambrosiana richiederebbero, tuttavia, ulteriori attenzioni: lo studio per l'affresco del *Beato Bernardo Tolomei che assiste gli appestati* è parte di un gruppo, omogeneo per tecnica e stile, che è stato pubblicato da U. RUGGERI, (*Nuovi disegni e bozzetti di Francesco Monti*, "Arte lombarda", 1970, II, pp. 76-90) con la proposta di paternità al Monti che, alla luce di questi precisi riconoscimenti, andrebbe ridiscussa. Graficamente omogenei, stesi a carboncino, penna e gessetto bianco, mostrano elementi riferibili alla mano del Sassi i disegni contrassegnati dai numeri di catalogo 633 (cod. F 254 inf. n. 1765; cfr. RUGGERI, 1970, p. 81, fig. 6), 634 (cod. F 254 inf. n. 1766; vedi RUGGERI, 1970, p. 81, fig. 7) e, ancor più il foglio n. 635 (cod. F 254 inf. n. 1764; RUGGERI, 1970, p. 81, fig. 8), che presenta una netta similitudine con il disegno n. 632, sia per dimensioni, tecnica e supporto sia per la tipica linea obliqua che stilizza la zona orbitale. Una vicinanza con gli affreschi di Rodengo Saiano si riscontra nel foglio con *Angeli e putti in volo* (636, cod. F 254 inf. n. 1744; RUGGERI, 1970, p. 82, fig. 9) che è accostabile alle creature angeliche dell'affresco con la *Gloria di San Benedetto* sulla volta del coro. Lo studio per una *Scena mitologica. La nascita di Ercole* (?) (637, cod. F 254 inf. n. 1748; RUGGERI, 1970, p. 82, fig. 10) è una possibile prima idea per l'affresco di analogo soggetto eseguito dal Sassi in Palazzo Carones Brentano (Tav. 13 nel testo). Per questo affresco esiste anche il bozzetto preparatorio a olio (Tav. 12 nel testo).

<sup>23</sup> Milano, Civico gabinetto dei disegni del Castello Sforzesco; Inv. B. 354, matita e gessetto su carta gialla, mm 357x 280. Una serie di disegni sempre di mano del Sassi nella medesima raccolta è stata pubblicata da M. GARBIERI, *Arte Lombarda. Un ciclo inedito di Giambattista Sassi e altri contributi settecenteschi*, "Arte lombarda", 1993, nn. 105-106-106, pp. 54-59.

<sup>24</sup> Pubblicati in I. CAMPESATO, *Dipinti restaurati* in "Comunità", Bollettino Parrocchiale anno XXXVIII, n. 2, aprile 2006, saranno oggetto di una pubblicazione da parte di Simonetta Coppa. Di ignota provenienza, essi presenterebbero a tergo il nome di G. CESARE SAXIUS (secondo quanto mi ha segnalato don Mario Magnaghi). In questi dipinti alcune soluzioni formali tipiche del Sassi sono eseguite con una mano diversa, tanto da far pensare, più che al Sassi stesso, ad un artista a lui vicino. Il nome a tergo, con la dovuta prudenza, suggerirebbe Cesare (il nipote citato alla nota 3) che, presumibilmente allievo dello zio, potrebbe aver mutuato da lui alcuni elementi formali riversandoli però nel proprio linguaggio artistico. Ricordando che esisteva anche un fratello del Sassi con un nome simile (v. nota 12). In assenza di altri riscontri la cautela è d'obbligo.

<sup>18</sup> Nella monografia di L. ANELLI *S. Nicola di Rodengo. La chiesa dell'abbazia*, Siena, 1987, pp. 57-96. Si veda anche P. V. BEGNI REDONA, *La pittura nei secoli XV-XVIII*, in *San Nicolò di Rodengo. Un monastero di Franciacorta tra Cluny e Monte Oliveto*, a cura di G. Spinelli, P. V. Begni Redona, R. Prestini, Abbazia di Rodengo, 2002, alle pp. 261- 273.

<sup>19</sup> Accademia Carrara, Bergamo, Inv. Gen. 1029, *Due angeli in volo*, penna e matita nera su carta panna, mm 217x 296, catalogato come *copia da Gian Giacomo Barbellò* (?).

<sup>20</sup> A. BARIGOZZI BRINI, *Giovan Battista Sassi*, in *Settecento lombardo*, catalogo della mostra, Milano 1991, p. 268.



**Tav. 9** - Giovan Battista Sassi, *Gloria dell'Eucaristia e santi francescani*, Chiari, Chiesa di San Bernardino

Restituite al Sassi da Fiorella Frisoni<sup>25</sup> e collocate cronologicamente in questi anni, la pala dell'altar maggiore di San Bernardino a Chiari, raffigurante la *Gloria dell'Eucarestia e santi Francescani*, [Tav. 9] e la tela nella parrocchiale di Civate Camuno con *La Vergine col Bambino in gloria e i santi Antonio da Padova e Giovanni evangelista* (collegabile alla data 1727) sono opere che vanno ad ampliare il catalogo bresciano del pittore e mostrano una qualità cromatica ed elementi stilistici estremamente vicini alle pale eseguite dal Sassi nell'abbazia olivetana.

Nel 1737, anno in cui giungeva a Brescia la prima opera di Giambattista Pittoni<sup>26</sup> e decideva di domiciliarsi nella città Francesco Monti, il nostro artista è chiamato a decorare la cappella dell'Immacolata in S. Francesco<sup>27</sup>. In città il Sassi trova un'atmosfera

gravida di fermenti di rinnovamento e di presenze artistiche significative e la sua risposta all'ambiente si coglie nell'irruzione di un nuovo gusto per la ricchezza e la felicità decorativa. Dal confronto con le severe narrazioni degli anni Venti, in questi affreschi emerge un arricchimento del lessico del pittore che pare quasi sciogliere il controllato tessuto formale con l'uso di una composizione più animata, mentre una ricerca di maggior fastosità impreziosisce la sua tavolozza di eleganze cromatiche e disegna all'interno degli affreschi sontuose quadrature interne, profondendovi oro e velari.

Di questi affreschi<sup>28</sup> è possibile presentare oggi il bozzetto per l'affresco con *Giuditta con la testa di Oloferne*, [Tav. 10 e 11] citato nella collezione bresciana di Faustino Lechi insieme con il bozzetto per l'altro affresco della cappella<sup>29</sup>.

<sup>25</sup> F. FRISONI, *Qualche aggiunta per Giovan Battista Sassi in Fare Storia dell'Arte, Studi offerti a Liana Castelfranchi*, Milano, 2000, pp. 215-221. Nel saggio sono presenti anche altre restituzioni al catalogo del Sassi come la splendida *Natività della Vergine* di Bellinzona in cui gli echi solimeneschi sono molto evidenti.

<sup>26</sup> Si tratta della pala con *La Madonna con il bambino, San Leonardo e San Potilo* per la chiesa di S. Giorgio, attualmente ricoverata nel locale Museo Diocesano.

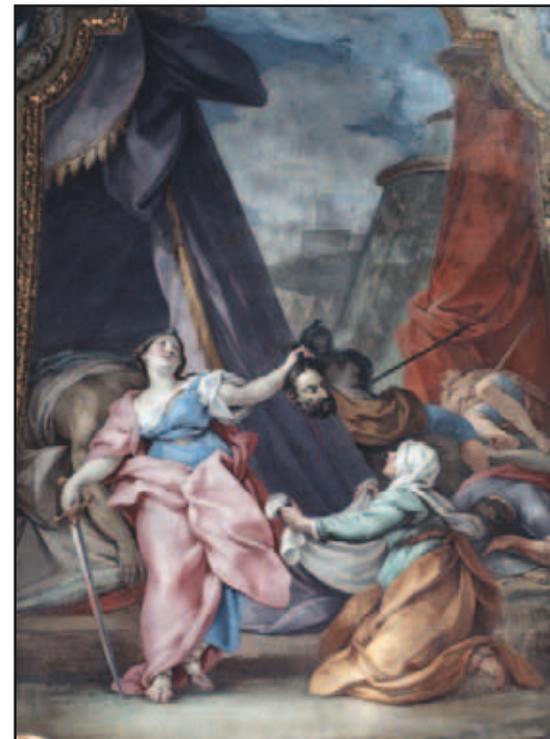
<sup>27</sup> E la volta della cappella di S. Anna in S. Maria dei Miracoli (quest'ultima distrutta dai bombardamenti).

<sup>28</sup> Per gli affreschi in San Francesco il manoscritto di Francesco Maccarinelli, (F. MACCARINELLI, *Le Glorie di Brescia, 1747-1751*, manoscritto presso la Biblioteca Queriniana, Edizione critica a cura di C. Boselli, Brescia 1959, p. 36) indica il Sassi in collaborazione con Antonio Cucchi, ma la realizzazione di un programma decorativo di particolare spessore teologico richiedeva un artista in grado di pensare e coordinarne la realizzazione. È probabile che tale ruolo sia stato coperto da Gianbattista, il quale si riservò la fattura delle figure principali lasciando al collega i personaggi più defilati. Per le immagini della decorazione settecentesca della cappella dell'Immacolata si rimanda a P. V. BEGNI REDONA, *Pitture e sculture in San Francesco, in La chiesa e il convento di San Francesco d'Assisi in Brescia*, Brescia, 1994, pp. 147-149.

<sup>29</sup> F. LECHI, *I quadri delle collezioni Lechi in Brescia*, Firenze, 1968, pp. 157, 158. I modelletti risultano scomparsi nel saccheggio che funestò le case dei Lechi nel 1799.



**Tav. 10** - Giovan Battista Sassi, *Giuditta con la testa di Oloferne*, bozzetto a olio per la cappella dell'Immacolata concezione in San Francesco a Brescia (1737), Londra, Sotheby & Co., 1974



**Tav. 11** - Giovan Battista Sassi e Antonio Cucchi, *Giuditta con la testa di Oloferne*, (1737), Brescia, San Francesco, Cappella dell'Immacolata

Questo studio, di cui purtroppo non è stato possibile reperire un'immagine a colori, è passato sul mercato antiquario nel 1973<sup>30</sup> e si pone accanto al bozzetto [Tav. 12] per l'affresco di Palazzo Carones Brentano con *Minerva, Giunone e Ercole bambino*<sup>31</sup> [Tav. 13] e al *Cristo servito dagli angeli*<sup>32</sup> come un altro esempio di quel "picciolo formato" citato dall'Orlandi come "mirabile" nella produzione del nostro artista.

Due anni dopo, nel 1739, l'artista realizza la pala per l'altare maggiore di San Zeno al Foro, in sostituzione della primitiva pala di Pompeo Ghitti. La chiesa bresciana è un altro cantiere dove s'incrociano e si confrontano alcuni dei protagonisti del vivace panorama artistico: riemersa nel 1735 da un periodo di decadenza con la nomina a parroco (voluta dal Querini) di Giovan Pietro Dolfin, nel giro di pochi anni la chiesa si arricchì di opere di Francesco Monti e di Antonio ed Angelo Paglia<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> Come opera di Franz Joseph Spiegler: *Exhibition of the Marshall collection*, Sotheby & Co., London, 1973, p.41, tav. 57.

<sup>31</sup> Pubblicato in A. BARIGOZZI BRINI, K. GARAS, *Carlo Innocenzo Carloni*, Milano, 1967, tav. 3, come opera del Carloni e attribuito al Sassi da Rossana Bossaglia (R. BOSSAGLIA, 1973, p. 64), è collegabile al disegno citato nella nota 18.

<sup>32</sup> Vedi S. A. COLOMBO, *Giovan Battista Sassi*, in *Alessandro Magnasco 1667-1749*, catalogo della mostra, Milano 1996, p. 346. Nella scheda la studiosa pone il problema dell'attribuzione al Cucchi di un affresco in una sala a piano terra di palazzo Dugnani a Milano che appare assai simile ad uno del Sassi di analogo soggetto in palazzo Carones Brentano. A nostro avviso non ci sono gli elementi per rivedere la paternità dell'affresco del Cucchi, che torna perfettamente con altre opere dell'artista piemontese. Il collegamento si può forse spiegare con la collaborazione a più riprese tra i due pittori e col fatto che il Cucchi potrebbe aver utilizzato un modello o alcuni studi del Sassi.

<sup>33</sup> Francesco Monti (*Pietà*, 1738, *Morte di Sant'Anna*, 1740), Antonio Paglia (*Annunciazione*, *Nascita di Gesù*, *Battesimo di Cristo*, *Cristo nell'orto*, 1741) ed Angelo Paglia (*Sacro cuore con la Madonna venerato dai Santi Francesco di Paola e Luigi Gonzaga*, 1746).



**Tav. 12** - Giovan Battista Sassi, *Minerva, Giunone ed Ercole bambino*, già Magonza, coll. H. Rochelmeier



**Tav. 13** - Giovan Battista Sassi, *Minerva, Giunone ed Ercole bambino*, Corbetta, Palazzo Carones Brentano

Proprio il fatto che, tra questi artisti, l'esecuzione della pala d'altare sia affidata al Sassi ci fornisce un chiaro indice della considerazione di cui egli godeva. Della fama del Sassi in terra bresciana abbiamo una traccia anche nelle *Notizie istoriche...* del Carboni dove, delineando il profilo di Giovan Filippo Marcaggi, lo storiografo racconta come il giovane bresciano, scelta la scuola del Paglia e "...vedendo... l'adulazione del Maestro scrisse a Gio Batta Sassi a Milano, amico del genitore la sua intenzione, ed autane buona risposta ...stette tre anni a tal scola...". Tanto entusiasmo doveva però volgersi a ben altri esiti se il Carboni continua raccontandoci che "...vedendo la poca cura del maestro ne mai potendo vederlo dipingere ritornò in patria"<sup>34</sup>.

Nella pala per San Zeno al Foro lo schema compositivo è analogo a quello che l'artista utilizzerà nella pala di Sale Marasino ma in questa realizzazione per il Dolfin il Sassi non sembra molto a suo agio. La resa del soggetto appare convenzionale e spazialmente costipata: solo il colore alleggerisce l'idea di una forzata coabitazione dei personaggi nello spazio pittorico. La linea dell'artista "insiste" sui contorni delle figure, infiltrandole con un plasticismo inquieto, e crea forme innervate e robuste che si stringono l'una all'altra in un serrato ritmo disegnativo in cui sbocciano epidermidi levigate e serici mantelli. In realtà la grande novità della pala di San Zeno è da cogliere nel colore: essa è, ad oggi, la prima vivida tappa cromatica giuntaci nella produzione ad olio del Sassi. Il trattamento prezioso della seta degli abiti, la luminosità del colore, la fattura fumosa delle nubi che circondano la Vergine, una novità nel repertorio del pittore, ricordano analoghe fatture e preziosismi, appannaggio degli artisti della Serenissima.

L'arrivo di Giovan Battista Sassi a Sale Marasino è dunque preceduto da una serie di importanti interventi.

Fu Rossana Bossaglia, nel 1966<sup>35</sup>, ad indicare la paternità del Sassi per il dipinto, riscontrando in esso un clima "*montiano e borroniano*" e di nuovo, nel 1973<sup>36</sup>, la studiosa la inserì nel novero delle opere non datate del pittore [Tav. 14].

Esposta a Milano in occasione della grande mostra milanese sul Settecento, fu collocata cronologicamente da Vittorio Caprara nel decennio 1720-1730 come "...significativa opera di trapasso tra il momento giovanile e quello della maturità..."<sup>37</sup>.

Una simile datazione appare non congrua per una serie di elementi logici e cronologici: la chiesa di Sale, una delle più belle realizzazioni del barocchetto lombardo, risulta in fatti iniziata nel 1738 e terminata in tutte le sue parti nel 1754, anno della consacrazione<sup>38</sup>. L'organismo architettonico ha un respiro grandioso, amplificato all'interno da una decorazione che divora letteralmente l'architettura, aggredendola nella sua sostanza con una visione spaziale che richiama alla mente più le concezioni laiche della grande decorazione che quelle religiose.

Dalle fonti sappiamo che per la decorazione furono chiamati Giacomo Lecchi e Castellini junior di Monza ma nel 1748, terminata la decorazione della cupola che sorge all'incrocio dei due bracci della chiesa, essi vennero congedati e sostituiti da Francesco Monti e da Giovanni Bernardo Zanardi<sup>39</sup>.

Giacomo Lecchi era un quadraturista, anzi, il quadraturista che collaborava con Giovan Battista Sassi, e un saggio delle loro capacità era visibile per lo Zirotti nella cappella di San Francesco; se, da una parte, non appare credibile che il committente abbia convocato per la decorazione solo un pittore di ornati architettonici, dall'altra viene spontaneo pensare che, visti i rapporti di reciproca collaborazione che intercorrevano tra i due, il Lecchi sia stato accompagnato o raggiunto dal nostro pittore<sup>40</sup> per realizzare la tela e, forse, le figure della decorazione. Comunque sia andata, la pala del Sassi risulta così ben integrarsi nelle proporzioni della decorazione da testimoniare come il pittore fosse presente e vivesse la stagione decorativa dell'edificio nel suo rigoglio. Per questi motivi appare necessario pensare ad una datazione dell'opera nel quinto decennio del secolo, un momento che coincide con la tarda maturità del nostro artista.

In quest'opera la gamma cromatica dominante è quasi gelida, metallica nei suoi accordi continui, e la stesura torna ad una preziosità adamantina, definendo le forme con un nitore in cui la materia pittorica recupera preziosismi. Così il colore affocato del cielo è contrappuntato dalla cascata cilestrina della veste della Madonna che domina la composizione, per poi trascolorare in una timbrica grigio-

<sup>35</sup> R. BOSSAGLIA, *Aggiunte, rettifiche, novità per il Settecento lombardo*, "Arte antica e moderna", 34, 35, 36, 1966, p. 257.

<sup>36</sup> R. BOSSAGLIA, 1973, p. 64.

<sup>37</sup> V. CAPRARA, *Giovan Battista Sassi in Settecento lombardo*, catalogo della mostra, Milano, 1991, p. 177.

<sup>38</sup> Per le notizie sulla chiesa si veda lo studio di V. Volta. Le date sono ricordate nelle iscrizioni che si trovano all'esterno ed all'interno della chiesa. L'epigrafe che ricorda la data della posa della prima pietra è curiosamente opera del prevosto Morcelli di Chiari.

<sup>39</sup> Per le notizie sulla decorazione della chiesa, si vedano i contributi di Fiorella Frisoni ed Ilaria Lenzi nel presente volume.

<sup>40</sup> L'ipotesi spiegherebbe la ripresa dell'idea delle quattro figure (completamente rifatte, a nostro avviso) che si trovano sui pilastri reggenti la cupola già esperita dal Sassi nella decorazione di San Francesco.

<sup>34</sup> G. B. CARBONI, *Notizie istoriche dei pittori, scultori ed architetti bresciani*, 1776, edizione a cura di C. Boselli, Brescia, 1962, pp. 18,19.

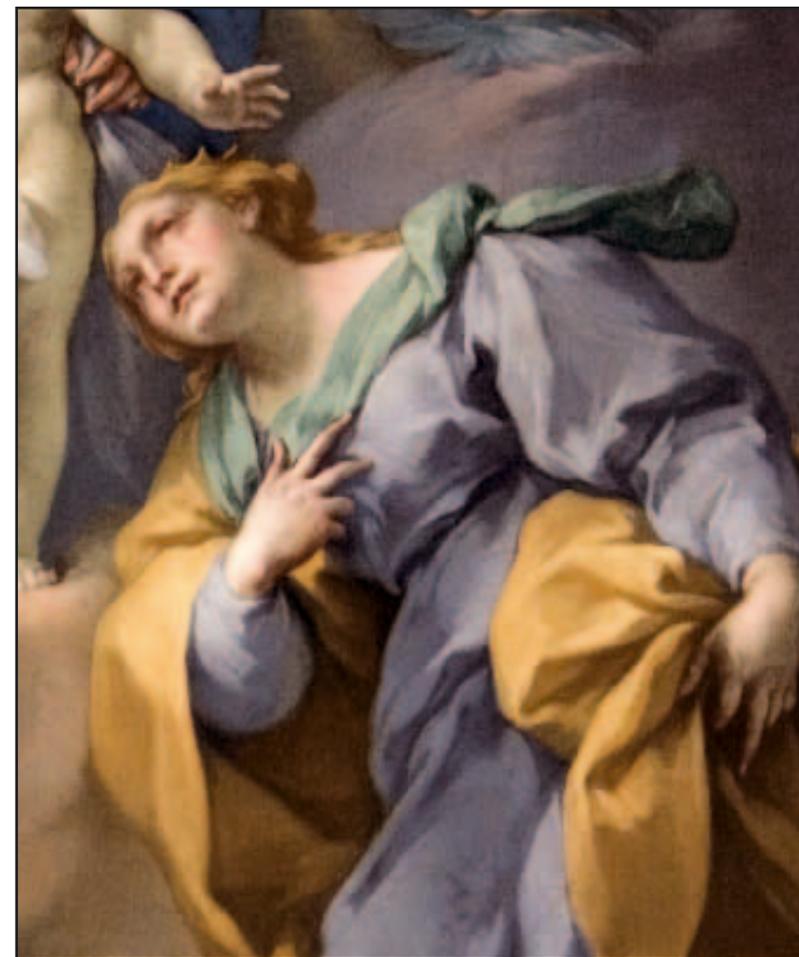


-argentea ribadita dall'ambientazione prediletta dal pittore, con rocce e nubi che sostituiscono gli elementi del paesaggio.

Il Sassi replica qui la struttura compositiva del già ricordato dipinto di San Zeno con i personaggi disposti a spirale: a destra santa Caterina d'Alessandria (accompagnata da un putto reggente lo strumento di martirio) e san Francesco di Paola; a sinistra santa Caterina da Siena accanto a san Domenico nell'atto di ricevere il rosario (identificabili rispettivamente per il cane che regge la fiaccola in basso e per la corona di spine che un angelo pone sulla testa di santa Caterina). Intorno a loro il pittore dispone le sue amate schiere angeliche.

L'artista conferisce a quest'opera un respiro monumentale dilatando lo spazio tramite una serie di diagonali. Questa modifica permette una maggior lievità dell'insieme, nonostante la forte presenza di zone di colore scuro nella parte bassa del dipinto<sup>41</sup>.

Nei santi ritornano tipologie conosciute. La santa Caterina d'Alessandria [Tav. 15] ha la morfologia della *Santa Natalia* di San Giorgio al Palazzo [Tav. 8], l'angelo in alto si riaffaccia dalla pala di S. Zeno in Brescia [Tavv. 18 e 19], il profilo di san Domenico è simile, nel taglio affilato, al sant'Ignazio del Collegio di Santa Paola oggi in San Lorenzo a Milano [Tav. 25], mentre l'angelo con il cartiglio torna a volare nella volta di San Vittore a Milano [Tavv. 16 e 17]. Alla pala di Sale Marasino è stato ricondotto, da Rossana Bossaglia, un foglio di studi in Ambrosiana in cui si riconosce il profilo tagliente di san Francesco di Paola<sup>42</sup>.



**Tav. 15** - Giovan Battista Sassi, *Pala del Rosario, Santa Caterina*, particolare, Sale Marasino, Parrocchiale, altare del Rosario

<sup>41</sup> L'uso del nero, iconograficamente necessario per gli abiti di S. Domenico e S. Francesco di Paola, diviene un vero pezzo di bravura "veneta" nella tavolozza del Sassi, che risolve in modo brillante quello che avrebbe potuto rivelarsi un grosso "buco" nella tela.

<sup>42</sup> R. BOSSAGLIA, *Settecento lombardo: corollari ad una mostra*, "Paragone", 333, 1977, p. 73.



**Tav. 16** - Giovan Battista Sassi, *Pala del Rosario*, angelo con cartiglio, particolare, Sale Marasino, Parrocchiale

**Tav. 17** - Giovan Battista Sassi, *Pala del Rosario*, angelo con cartiglio, particolare, Milano, San Vittore



Come spesso accade osservando le opere del pittore, la felicità dell'invenzione artistica è sostenuta da un preciso ordine e la geometria compositiva concretizza il controllo del "giudizio" sulla fantasia e sull'ingegno. Così l'armonica disposizione spaziale delle figure rispetta, nella maggiore o minore vicinanza al gruppo della Vergine, l'ordine cronologico di canonizzazione. Nel gioco dei gesti e degli sguardi, costruiti sulle diagonali che dilatano lo spazio, le figure si legano in muto dialogo tra loro e, nella parte alta dell'opera, il pittore celebra episodi di *amor dei*: mentre riappare la visione della Vergine a San Domenico, quand'ella gli consegnò la corona del Rosario, nel volgersi del bambino verso Santa Caterina d'Alessandria ritorna l'episodio delle preghiere della Santa che indussero il Bambin Gesù, raffigurato su una immagine donatale dal suo consigliere eremita, a volgere lo sguardo verso di lei. A margine, santa Caterina da Siena, talmente defilata da far pensare ad un'aggiunta in corso d'opera, riceve da un angelo la corona di spine.

Imminente allo spazio fisico dell'osservatore, san Francesco di Paola, fondatore dei Minimi, canonizzato nel 1519, è accompagnato da un angelo con cartiglio con la scritta *Charitas*. Posto tra la fascia alta dell'opera e lo spazio dell'osservatore, il santo introduce chi si pone dinanzi alla pala alla visione del divino e pare ribadire la duplice natura della *Charitas* quale era stata riaffermata dalla Chiesa cattolica dalla Controriforma in avanti: essa è sì duplice, *amor dei et amor proximi*, ma il secondo aspetto (afferente il piano umano dell'osservatore) non ha alcun valore senza il primo (esaltato nel piano superiore della composizione).



**Tav. 18** - Giovan Battista Sassi, *La Vergine in gloria e i santi Zenone, Rusticano e Vincenzo de' Paoli*, part. Brescia, San Zeno al Foro



**Tav. 19** - Giovan Battista Sassi, *Pala del Rosario*, *La Vergine col Bambino e un angelo*, particolare, Sale Marasino, Parrocchiale, altare del Rosario

A questo decennio fervido di commissioni, nonostante la tarda età del pittore, sono riferibili anche la pala di Pontevico<sup>43</sup> [Tav. 20] e le figure della seconda stanza di Palazzo Stoppani<sup>44</sup> [Tav. 21], ove troviamo replicata la tipologia della Vergine di Sale [Tav. 19]. Negli affreschi milanesi il pittore ci mostra la sua "maniera grande", con solide figure che si appropriano dello spazio pittorico con assoluta sicurezza, senza cedimenti nella resa né debolezze di forma.

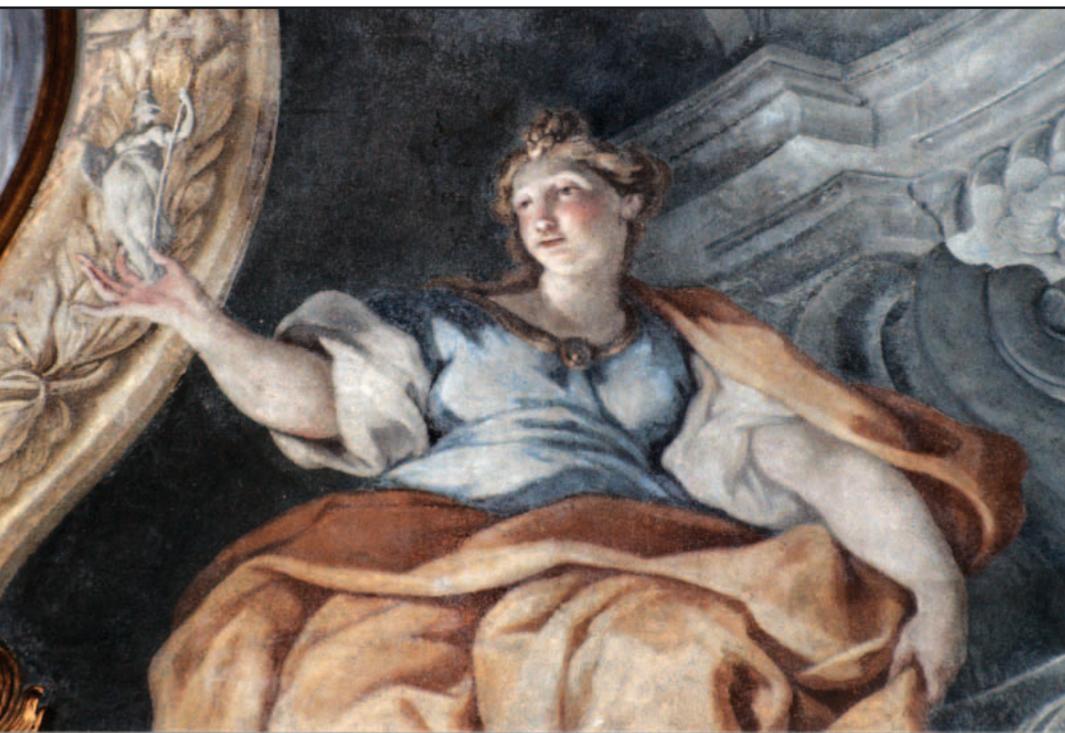
<sup>43</sup> F. FRISONI, 2000, p. 219.

<sup>44</sup> Pubblicati nel 1963 (E. GUICCIARDINI, *La casa della nuova Milano*, Milano), gli affreschi milanesi di Palazzo Stoppani furono attribuiti al Sassi da Rossana Bossaglia pochi anni dopo (R. BOSSAGLIA, 1966, p. 253). La decorazione si sviluppa in due stanze con due criteri decorativi diversi: una con gli affreschi detti "ciclo di Alboino" ed un'altra con un fregio costituito da quattro monocromi accanto ad ognuno dei quali sono poste due figure allegoriche. Le discontinuità stilistiche tra questi due cicli ci inducono a pensare che l'artista è probabilmente intervenuto in due tempi all'interno del Palazzo. Il primo intervento, datato ante 1724 per la collaborazione con il Castellino di Monza (che morì appunto in quell'anno), comunemente indicato come "Storie di Alboino" è invece una stanza delle eroine: nei riquadri sono infatti raffigurate *Rosmunda ed Alboino*, *Semiramide in armi*, *Clorinda che si taglia i capelli prima di andare in battaglia* e *Alessandro che chiede Rossana (?)*, tutti soggetti che esaltano figure femminili colte nell'espressione del loro valore. Il secondo intervento, purtroppo di difficile lettura per lo stato di conservazione degli affreschi, penalizzati anche da uno strappo a seguito del quale si possono collocare gli evidenti rifacimenti pittorici, appare più elaborato, con una struttura che prevede figure allegoriche ai lati di storie a monocromo. Le quadrature che completano la stanza non sono di mano del Castellino e, dal punto di vista stilistico, questo secondo ciclo mostra comunque forme più imponenti, analoghe a quelle che l'artista inizia ad adottare negli affreschi di San Francesco.



**Tav. 20** - Giovan Battista Sassi, *La Vergine col Bambino in gloria porge gli scapolari ai santi Antonio da Padova e Carlo Borromeo*, particolare, Pontevico, Pieve dei Santi Tommaso e Andrea

**Tav. 21** - Giovan Battista Sassi, *La fortezza*, Milano, Palazzo Stoppani



Alla fine degli anni Quaranta si colloca oggi anche una pala, nell'Oratorio di San Lorenzo a Cantalupo vicino a San Giuliano Milanese, recentemente restituita al pittore perché, dopo un accurato restauro, ha rivelato la firma e la data 1747<sup>45</sup> [Tav. 22], mentre gli affreschi<sup>46</sup> sulle pareti dell'oratorio, riferiti anch'essi al Sassi, sono opera di ben altro artista<sup>47</sup>. Certo, non sfugge la citazione del San Francesco di Paola esemplato sulla potente raffigurazione del santo creata dal Sassi per la pala di Sale Marasino ma, proprio accostando le due immagini, si evince quanta e quale sia la differenza tra le due mani esecutrici.

All'ultimo periodo di vita del Sassi, pur sapendolo ancora attivo da testimonianze documentarie<sup>48</sup>, non sono riferibili con certezza altre opere. *La Vergine che detta le regole a Sant'Ignazio* [Tav. 23] oggi in San Lorenzo a Milano, considerata una delle ultime opere del Sassi, è infatti da retrodatare. La bella tela, esposta anch'essa nella mostra del 1991 dedicata al Settecento lombardo con una proposta di datazione al 1760<sup>49</sup>, è da riconoscere in quella citata dal



**Tav. 22** - Giovan Battista Sassi, *La Vergine in gloria e i santi Carlo Borromeo e Lorenzo*, Cantalupo (Milano), Oratorio di San Lorenzo

<sup>45</sup> F. CAVALIERI, *Tornano i colori sulla pala di Cantalupo* in *Vivere insieme*, n. 1, gen.- feb. 2002. Vedi anche F. Cavalieri, *Giovan Battista Sassi*, in *Il tesoro dei poveri. Il patrimonio artistico delle Istituzioni pubbliche di assistenza e beneficenza (ex ECA) di Milano*, a cura di M. G. Bascapè, P. M. Galimberti, S. Rebora, Cinisello Balsamo (Milano), 2001, pp. 386, 387.

<sup>46</sup> Raffigurano entro quattro medaglie i santi Filippo Neri, Antonio di Padova, Francesco di Paola, Vincenzo Ferreri, ivi pure assegnati al Sassi.

<sup>47</sup> Più vicina a Biagio Bellotti e a Pietro Antonio Magatti secondo Fiorella Frisoni.

<sup>48</sup> Vedi nota 7.

<sup>49</sup> V. CAPRARA, 1991, p. 178.



**Tav. 23** - Giovan Battista Sassi, *La Vergine detta le regole a Sant'Ignazio*, Milano, San Lorenzo

Latuada all'interno della chiesetta annessa al Collegio delle Vedove di Santa Paola<sup>50</sup>: "Padre Cacciamiglia... pochi anni addietro... fece erigere dalle fondamenta pel maggior comodo un'altra chiesa, con Ancona, in cui il più volte lodato Sig. Giovanbattista Sassi rappresentò co'l suo celebre pennello la Beatissima Vergine in atteggiamento di dettare gli esercizi Spirituali a Santo Ignazio vestito di ruvido sacco nella grotta di Manresa"<sup>51</sup>. E', quindi, da datarsi entro il 1738.

Per restituire all'osservatore la tensione morale dell'evento, l'artista concentra la narrazione su di una diagonale, eliminando ogni elemento non necessario, animando la composizione con un gioco sottile di contrapposizioni cromatiche e formali. Anche quest'opera, come la pala di Sale, è retta da quel sublime equilibrio tra penetrazione psicologica e grazia rococò che, insieme all'alta e raffinatissima qualità formale, fanno di questo artista un grande interprete del '700 lombardo\*.

<sup>50</sup> S. LATUADA, 1738, V, pp.292- 294. Voluto dal Cardinale Federico Borromeo, il collegio fu fondato come ospizio per nobili vedove nel 1628. Nel 1630 fu costruita la prima chiesetta e nel 1631 si ebbe l'istruzione formale del collegio. La direzione spirituale era affidata ai Gesuiti e le nobili vedove si ritrovavano sotto la guida dei padri a svolgere gli esercizi spirituali.

<sup>51</sup> S. LATUADA, 1738, V, pp.294-295.

\* Ringrazio Fiorella Frisoni per la cura, la competenza e la gentilezza con cui ha seguito questo lavoro



Giovan Battista Sassi, *Pala del Rosario, La Vergine col Bambino*, particolare, Sale Marasino, Parrocchiale



La decorazione pittorica  
della Parrocchiale di Sale Marasino  
nel quadro del Settecento bresciano

# La decorazione pittorica della Parrocchiale di Sale Marasino nel quadro del Settecento bresciano: gli affreschi di figura

Fiorella Frisoni

La decorazione pittorica della Parrocchiale di San Zenone in Sale Marasino è da tempo nota agli studi e viene annoverata, per ricchezza e qualità, fra le più interessanti dell'area bresciana. Nel 1932 Paolo Guerrini le dedicava uno dei suoi fascicoli monografici, che resta per molti aspetti ancora prezioso e denso di intelligenti annotazioni, dal quale si ricavano innanzi tutto le date, fondamentali per la storia dell'edificio, del 1736, che è l'anno relativo all'autorizzazione da parte dell'arciprete Giampietro Ghitti a costruire l'attuale chiesa, del 1737, data di avvio dei lavori, e del 1754, anno della solenne consacrazione della grandiosa fabbrica<sup>1</sup>.

Sulla base di una testimonianza indiretta, rintracciata da don Alessandro Sina nell'archivio parrocchiale di Zone, secondo la quale, nell'anno 1750, si era "fatta fare la pala del Rosario nova in Sale dal pittore Francesco Monti bolognese, che giusta la chiesa di Sale", il grande storico bresciano assegnava a quel pittore tutti gli affreschi di figura presenti nella Parrocchiale, la cui vasta attività in terra bresciana è stata più volte analizzata, anche se in maniera frammentaria<sup>2</sup>.



Tav. 1 - Francesco Monti, *La Vergine in trono col Bambino, San Giovanni Battista, un Santo Vescovo martire, Conche, San Giovanni Battista*

\* Anche questo saggio costituisce una rielaborazione, con aggiornamenti bibliografici e nuove osservazioni, del contributo pubblicato nel fascicolo *La parrocchiale di Sale Marasino nel Settecento artistico bresciano*, 9° quaderno, "Vieni a casa" n° 46, gennaio-febbraio-marzo 2002, pp. 3-15, nel quale sono raccolti parte degli interventi presentati il 5 settembre 1998 nella giornata di studi tenutasi nell'antica Pieve di Sale Marasino.

<sup>1</sup> P. GUERRINI, *La Pieve di Sale Marasino*, in "Memorie Storiche della Diocesi di Brescia", III, Brescia, 1932, pp. 3-60, in particolare a p. 30. Per la pala tuttora conservata nella parrocchiale di Zone si veda M. VALOTTI, *La chiesa di S. Giovanni Battista*, a cura della parrocchia di Zone, s.d. (post 1988), pp. 7, 8 e G. FUSARI, *Zone e le sue chiese. Storia e arte di una presenza religiosa*, Roccafranca (BS), 2007, p. 82. Gli affreschi di Sale Marasino sono stati restaurati almeno in due occasioni documentate, la prima delle quali, ad opera del pittore Pescatori, risale all'agosto del 1941. Del secondo restauro, richiesto nel 1987 dal parroco don Lino Bianchi per la decorazione del presbitero con l'annotazione



Francesco Monti, *Adorazione dei pastori*, particolare



Tav. 2 - Francesco Monti, *Santa Lucia*, Conche, San Giovanni Battista

L'attribuzione di tutto il ciclo al bolognese veniva successivamente accettata da Ugo Ruggeri, lo studioso cui peraltro va il merito, oltre che del recupero dell'attività bresciana del Monti, del riconoscimento a suo nome della paletta nella chiesa sussidiaria di San Giovanni Battista a Conche con *La Vergine in trono, San Giovanni Battista, un Santo Vescovo martire* (già ritenuta dal Guerrini opera del veronese Giovan Battista Cignaroli e rubata qualche tempo or sono) [Tav. 1] e anche dei pennacchi ad affresco con *Sante Martiri* [Tav. 2], sotto la cupola della stessa chiesa<sup>3</sup>. Più di recente è stata condivisa dall'architetto Valentino Volta, autore di uno studio monografico sulla parrocchiale e dall'ingegner Sandro Guerrini, che oggi è, però, di diverso parere<sup>4</sup>.

"le medaglie e i pennacchi sono in affresco, le rimanenti decorazioni a tempera", e autorizzato dalla locale Soprintendenza in data 25 gennaio 1989, resta traccia nella documentazione della Soprintendenza stessa, che registra la presenza di salnitri e di muffa che avevano portato al parziale distacco della pellicola pittorica. Questa è stata poi fissata, pulita con solventi e con lavaggi di acqua demineralizzata. Viene registrato anche un limitato restauro pittorico e si escludono anteriori rifacimenti. Questa ultima osservazione non mi trova concorde; come spiegherò in seguito, credo che qualche integrazione si avverta in alcuni apostoli dell'Assunzione e negli Evangelisti dei pennacchi. Il medaglione con *San Zenone in gloria* compariva, sotto l'assegnazione a Monti e al quadraturista Giovanni Zanardi, anche in *Zanardi-Monti, Autobiografia*, a cura di C. BOSELLI, "Supplemento ai Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1964", 1965, tav. s.n.

<sup>2</sup> U. RUGGERI, *Francesco Monti, bolognese*, "Monumenta Bergomensia", XIII, Bergamo, 1968, pp. 39, 40, figg. 46 - 49; V. VOLTA, *San Zenone di Sale Marasino*, Edizioni La Voce del Popolo, Brescia, 1981, pp. XXV - XXXIII. Per l'attività bresciana di Francesco Monti si veda inoltre U. RUGGERI, *Francesco Monti bolognese a Brescia*, 1 e 2, in "Critica d'arte", 108, pp. 35-52 e 109, pp. 37-50; B. PASSAMANI, *Francesco Monti*, in *Brescia pittorica: l'immagine del sacro*, catalogo della mostra, Brescia, 1981, pp. 106-112; F. FRISONI, *Un Monti poco noto a Quinzanello di Dello*, in "Civiltà Bresciana", 1994, 2, pp. 47-50, e la tesi di laurea di A. BALBONI, *Francesco Monti in Lombardia. La produzione sacra su tela*, relatore F. Frisoni, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1996/1997, con bibliografia precedente.

<sup>3</sup> U. RUGGERI, 1968, pp. 40,41, figg. 46-49. In una relazione di restauro del 2003 il restauratore (Restauri Gianotti di Renzo Capuccini di Roè Volciano) dichiara che le *Martiri* sono interessate da integrazioni a tempera.

<sup>4</sup> V. VOLTA, *San Zenone di Sale Marasino*, Brescia, 1981, pp. XXV-XXXIII; S. GUERRINI, *La parrocchiale della Visitazione di Bagnolo Mella*, Brescia, 1982, pp. 45-46. Differente opinione è espressa in S. GUERRINI, *La Chiesa Parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo, Azzano Mella*, Vobarno, 2005, pp. 12-31.

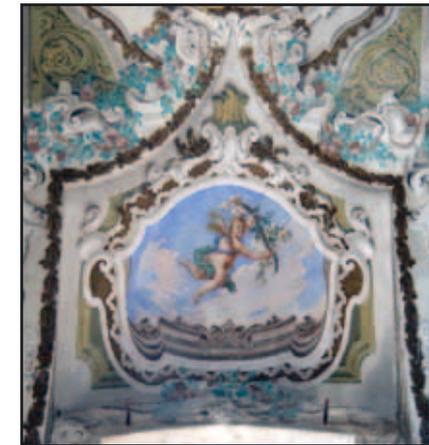
Conforto a quell'ipotesi veniva portato, apparentemente, dalle annotazioni registrate nell'*Autobiografia* manoscritta del quadraturista bolognese Giovanni Bernardo Zanardi, pubblicata dal Boselli nel 1965<sup>5</sup>.

Nel suo racconto Zanardi rammentava, fissandoli all'anno 1748, i lavori per la Parrocchiale, in compagnia del Monti, dilungandosi dettagliatamente sugli scontri avuti con l'incontentabile finanziatore della gran macchina decorativa, don Ignazio Zirotti<sup>6</sup>.

Lascio la trattazione sul quadraturista bolognese a Ilaria Lenzi che se ne occupa in questa raccolta di scritti, limitandomi ad approvare la distinzione generalmente proposta fra la decorazione illusiva della cupola, che spetterebbe ai Lecchi, come d'altronde lo stesso Zanardi annotava, e quella degli arconi, da riferire, insieme alle vedute prospettiche nelle pareti laterali del presbiterio e alla zona circostante le cantorie, dove compare la data 21 gennaio 1752, a Zanardi<sup>7</sup>.

Ma, se si legge attentamente la sua testimonianza, si vedrà come da essa emerga l'assegnazione al Monti, chiamato in sostituzione di alcuni maestri che non avevano incontrato l'approvazione dello Zirotti<sup>7</sup>, non di tutta la decorazione ma di "certe medaglie", dopo le quali il figurista, scontratosi con il tirannico don Ignazio, avrebbe sospeso i lavori e, "licenziato con onore da suo pari" se ne sarebbe partito, lasciando il povero Zanardi "nelli travagli"<sup>8</sup>.

Credo pertanto che vadano mantenute con certezza sotto il nome di Monti le figure che ornano i sottarchi all'innesto della cupola, vale a dire le *Storie della Vergine* inserite entro "medaglie" dello Zanardi, che sono le sole effettivamente menzionate dal quadraturista in corrispondenza dell'anno 1748, e gli *Angeli* che, entro oculi più piccoli, recano fronde e rami di palma, d'ulivo, di vite, rose e gigli, cartigli e simboli mariani [Tav. 3] e cristologici<sup>9</sup>. In effetti, la figlia del pittore, Eleonora, nelle *Notizie manoscritte* inviate all'Onofri, all'indicazione generica "A Sale di



Tav. 3 - Francesco Monti, *angelo con gigli*

<sup>5</sup> Su Giovanni *Zanardi*, giunto a Brescia nel 1738 su invito del Monti che già vi risiedeva, e coinvolto con quello in varie imprese, si veda in questo stesso testo il saggio di Ilaria Lenzi, che gli ha dedicato la sua tesi di Specializzazione in Storia dell'arte discussa nell'a.a. 1998/1999 presso l'Università degli Studi di Milano: *Giovanni Zanardi (1700-1769?), quadraturista bolognese a Brescia*, relatore F. Frisoni. La relazione sulla sua attività bresciana, richiestagli da Marcello Oretti e attualmente conservata presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio in Bologna, doveva servire per una raccolta di biografie di pittori rimasta poi in forma manoscritta presso la stessa biblioteca, divisa in molti volumi. Considerandone l'importanza per le vicende storico artistiche di Brescia, a metà degli anni Sessanta Camillo BOSELLI ne ha curato la trascrizione e la pubblicazione, insieme ad una nota di Eleonora Monti, figlia di Francesco: *Zanardi-Monti, Autobiografia*, Supplemento ai "Commentari dell'Ateneo di Brescia" per l'anno 1964, Brescia 1965.

<sup>6</sup> G. ZANARDI, ms B 95/3, p. 72; ed. a cura di C. BOSELLI, 1965, pp. 52 e 92.

<sup>7</sup> Si veda in proposito nel presente volume il contributo di Ilaria Lenzi.

<sup>8</sup> G. ZANARDI, ms B 95/3, p. 72; ed. a cura di C. BOSELLI, 1965, pp. 52 e 92.

<sup>9</sup> Sono forse studi per due di questi angeli i progetti comparsi presso la casa d'arte Finarte di Milano nel 1999, sotto l'indicazione "Scuola lombarda della fine del XVII secolo" (*Disegni e incisioni antichi*, asta 1066, 22 marzo 1999, n. 98b).

Marasino tutta la chiesa a fresco" faceva seguire la precisazione "in quattro gran medaglie di cose allusive alla Vergine, ed altre medagliette con puttini"<sup>10</sup>.

Dopo una puntata a Brescia nel '36, Monti vi si era trasferito definitivamente l'anno seguente, e vi avrebbe incontrato presso la committenza locale una straordinaria fortuna per circa trent'anni. Lo attestano numerosissime tele ed affreschi che ornano le chiese di Brescia, del circondario (Chiari, Villa Carcina, Zone, Peschiera Maraglio, Capodiponte), e di aree vicine come quella cremonese e bergamasca.

Lo stile che vi si manifesta è il frutto della commistione fra la cultura figurativa bolognese (ma di orientamento neoveronesiano), ereditata all'inizio del Settecento dal suo maestro Giovan Gioseffo dal Sole, e quella propriamente veneta, in particolare di Giovan Battista Pittoni, assimilata durante un soggiorno in laguna intorno al 1725. Ne sortiscono raffigurazioni leggere e briose, rese con una verve narrativa forse un po' facile ma assai piacevole, considerata probabilmente dai contemporanei bresciani più "moderna", rispetto alla produzione locale.

Nei quattro arconi due medaglie polilobate si alternano a due ovali e l'impaginazione delle scene, raffiguranti rispettivamente: la *Nascita della Vergine* [Tav. 5], l'*Annunciazione* [Tav. 6], la *Presentazione della Vergine al Tempio* [Tav. 7], la *Presentazione del Bambino al Tempio*, o *Purificazione della Vergine* [Tav. 8], prevede la visione dal centro della chiesa. Il precedente delle *Storie mariane* di Sale è evidentemente da individuare in due vasti monocromi, raffiguranti lo *Sposalizio della Vergine* [Tav. 4] e la *Visitazione*, inseriti entro finte incorniciature ovali al centro degli archi di Santa Maria della Pace in Brescia, alla cui decorazione il Monti era stato impegnato in più riprese, in sodalizio con lo Zanardi, tra il '37 e il '42<sup>11</sup>.



Tav. 4 - Francesco Monti, *Sposalizio della Vergine* Brescia, Santa Maria della Pace

<sup>10</sup> E. MONTI, *Vita di Francesco Monti. Notizie storiche della sig.ra Eleonora Monti* (Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, mss B. 95/52), edito a cura di C. BOSELLI 1965 pp. 75-81; su Sale alla p. 77.

<sup>11</sup> V. VOLTA, *La chiesa di Giorgio Massari in La chiesa di S. Maria della Pace in Brescia*, Banca S. Paolo di Brescia, Brescia, 1995, pp. 81-93.



Tav. 5 - Francesco Monti, *Nascita della Vergine*

Tav. 6 - Francesco Monti, *Annunciazione*





Tav. 7 - Francesco Monti, *Presentazione della Vergine al Tempio*

Tav. 8 - Francesco Monti, *Presentazione del Bambino al Tempio*



Tav. 9 - Francesco Monti, *Visitazione*, collezione privata

Da quelli, pur più eleganti e rigorosi, vengono ripresi la visione concentrata, il taglio diagonale e la soluzione scenografica, di origine veronesiana, della base a gradoni, quasi un palcoscenico per la rappresentazione sacra, presente anche in un prezioso dipinto di collezione privata, un modelletto in *grisaille* per la *Visitazione* di Santa Maria della Pace, che presenta rispetto alla versione murale alcune varianti nella posa dei personaggi [Tav. 9]<sup>12</sup>. Ma, rispetto al ciclo della Pace, gli affreschi di San Zenone si arricchiscono di più tenere inclinazioni sentimentali, come, nell'*Annunciazione*, il gesto commovente dell'angioletto che bacia il lembo della veste della Vergine [Tav. 10].

La decorazione degli arconi presenta, come ha compreso Erica Sirani nel corso delle ricerche per la sua tesi di laurea discussa a Milano nel passato anno accademico, forti somiglianze con gli affreschi eseguiti dal Monti nei catini della volta della Parrocchiale di Coccaglio in anni pressoché coevi<sup>13</sup>.

Tav. 10 - Francesco Monti, *Annunciazione*, particolare

<sup>12</sup> *Invenzioni. Studi, bozzetti, modelli del Seicento e del Settecento*, Marco Riccomini, Milano, 5, Segrate, 2001, n. 8 s.n.

<sup>13</sup> E. SIRANI, *La parrocchiale di Santa Maria Nascente in Coccaglio: un cantiere settecentesco*, tesi di laurea, Università degli studi di Milano, Facoltà di Lettere, Corso di laurea in Lettere moderne, relatore F.Frisoni, a.a. 2005-2006.



Tali affinità verranno approfondite dalla giovane studiosa in un suo studio di prossima pubblicazione sulla rivista della parrocchia di Sale, ma non si può fin da ora negare che, le invenzioni sperimentate a Coccaglio, sia pure in un'ambientazione monumentale di più ampio respiro, nell'*Annunciazione* compresa nel catino della volta verso il presbiterio e nella *Purificazione di Maria* del catino verso l'ingresso, che i documenti consentono di datare fra il 1746 e il 1747, e nella *Nascita della Vergine* nel volto del presbiterio, vengano riutilizzate in San Zenone per la composizione delle scene, la disposizione delle figure e talora anche le loro pose<sup>14</sup>.

Un'analoga struttura per diagonali, introdotta da gradoni orizzontali e con paramenti architettonici incombenti, è presente anche nella volta decorata della Parrocchiale di Villa in Valtrompia (*Gloria e Martirio dei Santi Emiliano e Tirso, Evangelisti* e quattro *Virtù* nei pennacchi), eseguita entro il 1750, come indica la data iscritta nel medaglione raffigurante la *Fede*<sup>15</sup>.

Probabilmente negli stessi anni Monti è impegnato anche alla decorazione della Parrocchiale di Peschiera Maraglio a Montisola, dove tratta nella cupola il tema consueto dell'*Assunta*, gli *Evangelisti* nei pennacchi e, nell'abside, *l'Estasi di santa Teresa*<sup>16</sup>.

Resta a questo punto da chiarire a quale impresa attendesse il Monti in Sale nel 1750, quando riceveva l'incarico dalla Parrocchia di Zone [Tav. 11], e sembra credibile riferire a questo secondo soggiorno i due grandi riquadri affrescati che affiancano l'altar maggiore seguendo la curvatura dell'abside, la cui cifra stilistica risponde pienamente, per la resa filiforme e un po' esangue, alla fase matura del pittore. Le due vaste campiture, soprattutto quella di sinistra, presentano diverse lacune per antiche infiltrazioni, che il restauro ha potuto solo in parte recuperare, ma la conservazione non ottimale non impedisce di apprezzare l'ambientazione ariosa, resa in colori freddi, e il modo in cui l'artista traduce la gentile sensibilità dei personaggi attraverso gesti eleganti e passi accennati, quasi di danza.

A questo proposito risulta alquanto ambigua la testimonianza dello Zanardi, là dove accenna ad un suo ritorno a Sale dopo la guarigione dallo stato depressivo cui l'aveva condotto la persecuzione dello Zirotti, al fine di allestire cornici di stucco in quelle zone dove "dovea dipingere il signor Monti altre assai mostre"<sup>17</sup>. I riquadri laterali, nei quali troviamo raffigurati due episodi evangelici sono, in effetti, inglobati in cornici fortemente aggettanti, ad imitazione di tele riportate.

Nel campo di sinistra, interpretato solitamente, e finora anche da me, come *La*

<sup>14</sup> I documenti relativi alla costruzione e alla decorazione della parrocchiale di Coccaglio, pubblicati da C. ESPOSITO, s.d. (ma 1981), pp. 19, 20, consentono di affermare che Monti attendeva ad una *Assunzione* nel catino centrale della chiesa, (che mostra forti affinità con l'affresco di analogo soggetto nella parrocchiale di Gardone Riviera, eseguito fra il 1744 e il 1746), all'*Annunciazione* e alla *Purificazione di Maria* fra il 1746 e il 1747 e alla *Natività della Vergine* fra il 1748 e il 1749. Quest'ultima scena venne, quindi, eseguita contemporaneamente alla decorazione della chiesa di Sale. Vedi anche E. SIRANI, 2005-2006, pp. 37-40, 91-96.

<sup>15</sup> La data è stata individuata da G. FUSARI, che dedica al ciclo di Villa un'ampia trattazione, in G. BARONIO, G. FUSARI, *La chiesa parrocchiale dei Santi Emiliano e Tirso di Villa Carcina*, Manerbio, 2004, pp. 81-91.

<sup>16</sup> U. RUGGERI, 1968, p. 37.

<sup>17</sup> G. ZANARDI, ms B 95/3, p. 75; ed. a cura di C. Boselli, 1965, pp. 56.

*fuga in Egitto*, è invece da riconoscere l'*Andata a Betlemme di Maria e Giuseppe* [Tav. 12-13], come indicano la gravidanza ancora in corso di Maria e l'assenza del Bambino, che la Madre dovrebbe tenere in braccio. Anche gli angeli che accompagnano gli sposi in viaggio per il censimento indetto dai romani non recano altro che cestini e fagotti utili per il tragitto. Quello di destra non presenta invece alcun problema di lettura ed è facilmente riconoscibile come un'*Adorazione dei pastori* [Tav. 14], ambientata fra esili architetture e animata da sinuose figure di pastori, profilate contro il fondo assai simili a quelle che assistono agli aventi sacri alla Pace e a Coccaglio.

E' infine da condividere l'assegnazione a Francesco, proposta come si è detto da Ruggeri, delle due eleganti figure femminili nella lunetta

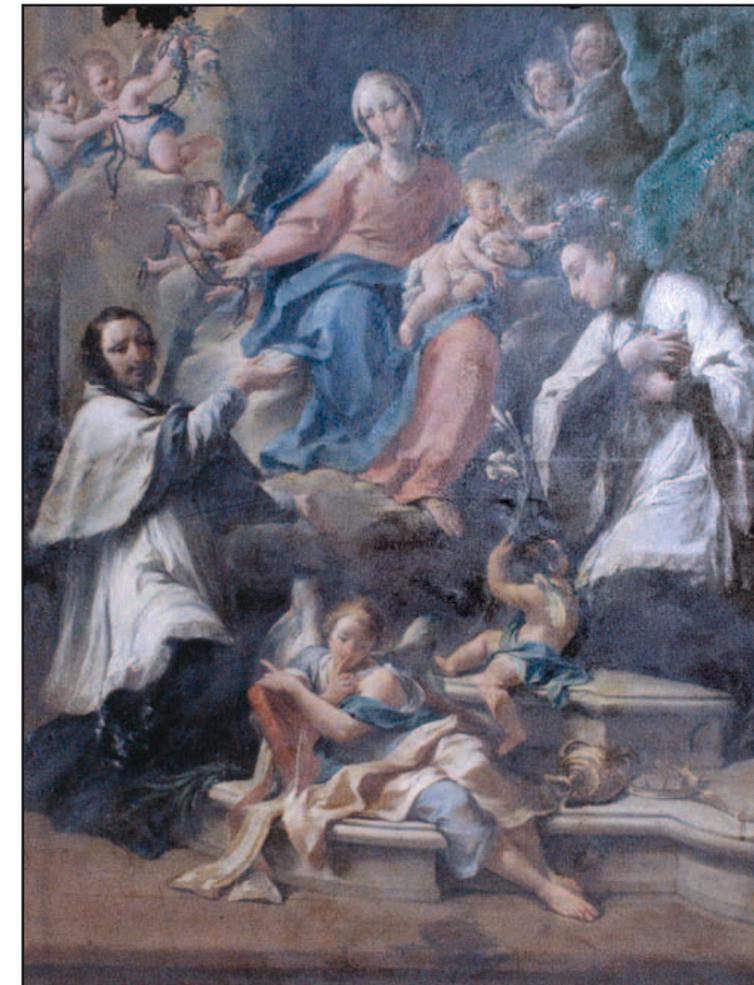
sovrastante l'ingresso principale della chiesa, ai lati del finestrone, sedute accanto a monumentali vasi con trionfi barocchi di fiori e da interpretare probabilmente come rappresentazioni allegoriche della *Mansuetudine*, l'una [Tav. 15], della *Castità*, l'altra, per la presenza dei simboli dell'agnello e della colomba [Tav. 16]<sup>18</sup>.

Da rifiutare alla sua mano è invece, a mio giudizio, per ragioni stilistiche che ho da tempo illustrato, la decorazione della calotta dell'abside e del presbiterio, nella quale ho individuato un diverso pittore, il ticinese Giovan Francesco Gagini o Gaggini, che ritenevo fosse intervenuto in un secondo momento, dopo l'abbandono del bolognese<sup>19</sup>. Sembra invece probabile che l'intervento nella zona absidale, per ragioni che di seguito esporrò, e come appare più logico, abbia preceduto quello negli arconi e nella parte restante della chiesa.

<sup>18</sup> U. RUGGERI, 1968, p. 39.

<sup>19</sup> F. FRISONI, 2002, p. 8-15.

\* La fotografia della pala di Zone è del Fotostudio Rapuzzi.



Tav. 11\* - Francesco Monti Zone, *La Vergine col Bambino in trono e i Santi Giovanni Nepomuceno e Luigi Gonzaga*, Parrocchiale di San Giovanni Battista

Quanto al percorso seguito dallo Zirotti per raggiungere Zanardi e Monti, la loro chiamata a Sale è legata, secondo Valentino Volta<sup>20</sup>, ai contatti intercorsi a Grumello, nella bergamasca, fra i due pittori bolognesi, che vi si trovavano nel 1749 per attendere alla decorazione di "un sepolcro grande come una chiesa", e l'architetto Giovan Battista Cagnana, che per la cittadina bergamasca aveva costruito la chiesa parrocchiale ed è anche il progettista della Parrocchiale di San Zenone. Ma occorre ricordare anche la presenza in Santa Maria della Pace di un lapicida di Sale, Giovanni Antonio Zirotti, parente di don Ignazio<sup>21</sup>.



**Tav. 12** - Francesco Monti, *Andata a Betlemme di Maria e Giuseppe*, particolare

<sup>20</sup> V. VOLTA, 1981, p. 28; V. VOLTA, 1995, pp. 92-93.

<sup>21</sup> *Ibidem*, passim.





## Un pittore ritrovato nel bresciano: Giovan Francesco Gaggini

Gli affreschi nei pennacchi e nella cupoletta del presbiterio e quelli nel catino dell'abside, inseriti entro cornici mistilinee di gusto decisamente *rocaille*, sembrano, ad una lettura stilistica più attenta, appartenere, come si è detto, ad una diversa mano.

Alle fisionomie allungate e aristocratiche, alle forme sfilate, sinuose, neoparmigianinesche, del Monti si contrappongono in questi affreschi una composizione misurata, volti rotondi e quasi fanciulleschi fortemente scorciati (come mai avviene nelle opere del bolognese), panneggi accademici e ben sostenuti. La stesura liquida e gli accordi cromatici freddi, cari al Monti, vengono qui sostituiti da timbri più accesi e da una resa più compatta.

Confesso che al momento del convegno del 1998, pur essendomi accorta delle differenze stilistiche e "di sentire" fra i due artisti operosi in parallelo (o in epoche leggermente successive) non ero ancora riuscita a dare un nome a questo secondo pittore. Una serie di fortunate circostanze, accompagnate anche da un po' di tenacia, mi hanno consentito nel 2002 di proporle l'identificazione con un pittore ticinese di cui le fonti attestano una non scarsa attività bresciana ma che fino ad allora è noto esclusivamente per la sua produzione, oltre che in patria, nei territori della Liguria e del Piemonte, condotta ad affresco e, più raramente, su tela: Giovanni Francesco Gagini o Gaggini<sup>22</sup>.

Nativo di Bissone nella Svizzera italiana e discendente da una famiglia di lapidari e stuccatori trapiantata a Genova, il Gaggini risulta attivo nel Canton Ticino, a Brescia, in Liguria, in Piemonte<sup>23</sup>. Analizzandone di recente l'attività ticinese, un giovane studioso, Mirko Moizi, ha rintracciato un documento di battesimo che consente di fissarne la data di nascita a Bissone nel 1683<sup>24</sup>.

L'attività genovese sembra limitata alla decorazione della volta della cappella del Crocefisso nella chiesa di Santa Maria delle Vigne, databile al 1710 circa<sup>25</sup>. Più ricca è l'attività piemontese, che lo vede attivo a Cuneo fra il 1713 e il 1716 circa, e ancora nel 1718 nella chiesa di Santa Croce; a Savigliano, dove torna più volte tra il 1719 e il 1727<sup>26</sup>; successivamente a Mondovì, dove esegue affreschi nella chiesa del Carmine, documentati al 1727; a Racconigi, per l'esecuzione di una pala nel duomo, ed infine ad Asti, nelle volte della chiesa di Sant'Agostino.

<sup>22</sup> La restituzione a Gaggini è stata proposta in F. FRISONI, 2002, pp. 8-15.

<sup>23</sup> U. THIEME - F. BECKER, *Kunstlerlexikon für Bildenden Kunst*, vol. XIII, Leipzig, 1929, p. 59, *ad vocem*.

<sup>24</sup> Il ritrovamento è avvenuto nel corso delle ricerche condotte per la stesura del suo elaborato finale, dedicato all'attività ticinese dell'artista, del corso di laurea in Scienze dei Beni Culturali presso l'Università degli studi di Milano: *L'attività ticinese di Giovan Francesco Gaggini*, relatore F. Frisoni, a. a. 2005-2006. Ringrazio Moizi per avermi consentito di ricordare in questa sede le sue conclusioni, che troveranno esito in un saggio dal titolo *Un "nuovo" artista per il Ticino: Giovan Francesco Gaggini*, di prossima pubblicazione in un numero della rivista "Arte e Storia" dedicato alla cittadina di Bissone.

<sup>25</sup> F. S. BARTOLI, *Notizie delle pitture, sculture ed architetture...*, Venezia, 1776-1777, I, pp. 58, 73, 77, 81, 82, 96, e C. G. RATTI, *Illustrazione di quanto può vedersi di più bello in Genova in pittura, scultura e architettura*, Genova, 1780, p. 244. Devo a Moizi anche la segnalazione di altri testi relativi a questa fase dell'attività del pittore: L. A. CERVETTO, *I Gaggini da Bissone, loro opere in Genova e altrove*, Milano, 1903, p. 179; G. ALGERI, *Chiesa di Santa Maria delle Vigne*, Genova, 1975, pp. 13-14.

<sup>26</sup> Ivi esegue fra il 1719 e il 1728 otto tele con *Storie della Vergine*, poste negli intercolumni del santuario dell'Assunta, sette delle quali sono state rubate nel 1983. Nella stessa cittadina

Il riconoscimento della decorazione del presbiterio di San Zenone alla sua paternità è partito dalla visione casuale della volta ad affresco, fino a qualche tempo fa poco studiata, della piccola chiesa di Santa Chiara in Brescia, oggi sede del Centro Teatrale Bresciano, dove ho riconosciuto con stupore l'artista attivo nella zona absidale di Sale Marasino. Di qui ad indagare nelle guide settecentesche bresciane il passo è stato facile, e proficuo. Nella sua guida di Brescia, pubblicata nel 1760, il Carboni annotava che in quella chiesa "Giovan Francesco Gagini travagliò le pitture a fresco sotto la volta racchiuse negli stucchi dorati, e rappresentò le glorie di S. Chiara e di S. Francesco"<sup>27</sup>.

In effetti, la decorazione della volta della soppressa chiesa delle monache francescane consiste in una serie di figure di Santi, angeli e allegorie inserite



Tav. 17 - Giovan Francesco Gagini, *Francesco in adorazione della Trinità e angeli*, Brescia, Santa Chiara

entro medaglioni in stucco sagomati. Nella volta, due di questi, di maggiori dimensioni e culminanti in rosoni, palmette e foglie d'acanto, ospitano allegorie francescane: nel primo, verso l'ingresso, troviamo *San Francesco in adorazione della Trinità e angeli* [Tav. 17]; nel secondo, al centro della volta stessa, è raffigurata *Santa Chiara in gloria* [Tav. 18] mentre, inginocchiata su una densa nube, viene sospinta in ciclo da presenze angeliche.

il Vesme (A. BAUDI di VESME, *Schede Vesme, L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, II, 1966, p. 487, *ad vocem*) gli assegnava gli affreschi nella volta della Chiesa delle Clarisse, in collaborazione col quadraturista Giovan Battista Pozzi, e quelli del coro di Sant'Agostino. Viene inoltre ricordata la tela con il *Martirio di San Sebastiano* nella chiesa di Sant'Andrea, eseguita nel 1727. Per le opere savigliesi si veda anche A. OLMO, *Arte in Savigliano*, edizione a cura della Cassa di Risparmio di Savigliano, 1978, pp. 227-236. Ringrazio Annamaria Bava, della Soprintendenza ai beni artistici e storici del Piemonte, per l'aiuto nel reperimento della bibliografia relativa all'attività piemontese del Gagini.

<sup>27</sup> G. B. CARBONI, *Pitture e sculture di Brescia che sono esposte al pubblico...*, Brescia, 1760, p. 25. Il Carboni annota "Giovanni Zanardi dipinse li paesi, e le architetture negli specchi del parapetto dell'Orchestra" ma si tratta, a prestare attenzione all'autobiografia dello Zanardi (p. 59; ed. Boselli, 1965, p. 37), di "Cinque Prospettive da farsi ad Oglio per collocare nella loro Cantoria", vale a dire di piccole tele da incassare negli specchi di un coro per le quali Monti fornì le piccole figure. L'erudito registrava anche la presenza di Gagini nella cappella della Trinità in San Francesco "la cui tavola è dipinta da Giuseppe Tortelli, e tutto l'ornato della Cappella da Carlo Molinari, con le figure di Giovan Francesco Gagini" (*ibidem*, p. 69). Gli affreschi, anche se leggibili con difficoltà, sono ancora presenti nella chiesa. Si veda P. V. BEGNI REDONA, *Pitture e sculture in San Francesco, in La chiesa e il convento di San Francesco d'Assisi in Brescia*, Brescia, 1994, p. 143, *ripr.* Negli affreschi in Santa Chiara sono da registrare, purtroppo, efflorescenze biancastre dovute ad infiltrazioni dal tetto, che vanno progressivamente allargandosi, e anche quelli in San Francesco non si presentano in buone condizioni.

L'attribuzione del bissonese, oltre che per la testimonianza della fonte bresciana, è assolutamente da confermare per ragioni stilistiche, come attestano le corrispondenze puntuali, tali da far ipotizzare il riutilizzo dello stesso cartone, con la *Gloria di Santa Chiara* nella Chiesa eponima, oggi soppressa, di Savigliano<sup>28</sup>.

Come se non bastasse, ecco ritornare gli stessi schemi, riutilizzati con minime varianti, in cinque riquadri entro cornici in stucco nella navata della Parrocchiale di Bagnolo Mella, dove troviamo raffigurate la *Natività di Maria*, l'*Annunciazione*, la *Presentazione al tempio*, l'*Assunzione* [Tav. 19], l'*Incoronazione di Maria*, e nei pennacchi della cupola i *Dottori della Chiesa*, opere che un documento pubblicato da Sandro Guerrini consente di datare al 1739<sup>29</sup>.



Tav. 18 - Giovan Francesco Gagini, *Santa Chiara in gloria* Brescia, Chiesa di Santa Chiara



Tav. 19 - Giovan Francesco Gagini, *Assunzione della Vergine*, Bagnolo Mella Parrocchiale della Visitazione

<sup>28</sup> Vedila riprodotta in A. OLMO, 1978, p. 236.

<sup>29</sup> Vennero in un primo tempo assegnati dubitativamente da P. GUERRINI (*Bagnolo Mella - Storia e documenti*, "Monografie di storia bresciana", III, Chiari, 1926, p. 384) al bresciano Giuseppe Scalvini, riferimento condiviso da B. PASSAMANI (*Storia di Brescia*, III, Brescia, 1964, p. 654, nota 2). Nel frattempo però, lo stesso Guerrini (P. GUERRINI, *Noterelle e documenti inediti di storia bagnolese*, in "Memorie storiche", IX, 1938, p. 147), sulla scorta di alcune note autografe di don Stefano Fenaroli, redatte intorno al 1870 e di sua proprietà, secondo le quali: "Tutta la chiesa poi è dipinta a diversi riparti da Francesco Gagini Comasco", accettava la paternità del nostro pittore. Più di recente Sandro Guerrini li ha attribuiti a Francesco Monti proprio per confronti con gli affreschi del presbiterio di Sale Marasino, da lui ritenuti del bolognese (S. GUERRINI, *In margine alle mostre queriniane. Inediti settecenteschi nel territorio bresciano*, in "Brixia Sacra", n.s. XVI, 6, ottobre-dicembre 1981, pp. 209-226, in particolare alle pp. 213, 218, con riproduzioni; *ib.*, 1982, pp. 45-46, con riproduzioni). Allo studioso va quindi il merito di aver per primo collegato gli affreschi di Bagnolo Mella a quelli di Sale; la sua lettura del 1981 (corretta recentemente dallo stesso studioso in favore dello stesso Gagini; S. GUERRINI, 2005, p. 17) è stata però deviata dal non aver tenuto in debito conto le indicazioni del Fenaroli. In quell'occasione veniva anche trascritto un documento di grande interesse (pp. 218-219), dal quale risulta che nel febbraio del 1739 si stava attendendo, dopo aver risanato la volta della chiesa che rischiava di crollare, a decorarla "con varie pitture et medaglie in stucco". Questo sembra contraddire l'affermazione di Paolo Guerrini (1926, *ibidem*) che la chiesa fosse stata tutta decorata da fregi a stucco nel 1750 per iniziativa dell'arciprete Perugini. L'interno della chiesa era stato ristrutturato da Giovan Battista Marchetti nel 1738.



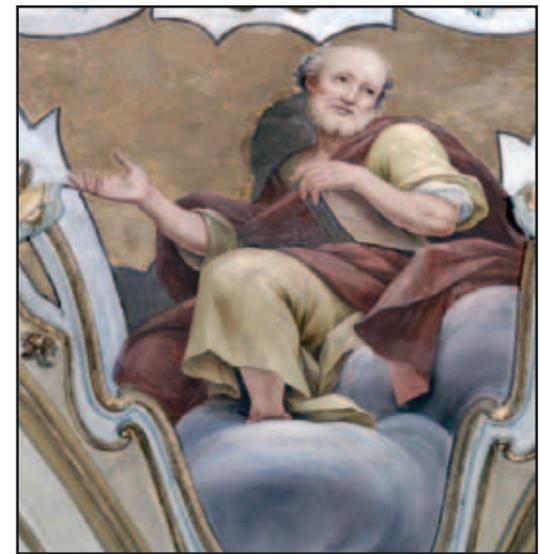
a fianco: **Tav. 20** - Giovan Francesco Gagini, *Assunzione della Vergine*  
sopra: **Tav. 21** - Giovan Francesco Gagini, *San Zenone in gloria*



Tav. 22 - Giovan Francesco Gaggini, *Il profeta Davide*

I gruppi della Vergine, della Trinità e degli angeli reggenti la massa delle nubi si ripetono con una certa monotonia in molti degli affreschi esaminati, tanto da far pensare, come si è detto, al riutilizzo degli stessi cartoni preparatori. Nelle pose degli angeli si individuano rimandi a modelli correggeschi, talora con citazioni palmari, trasmessi probabilmente al pittore dai suoi maestri genovesi, poiché a Genova, nella seconda metà del Seicento, la cultura figurativa è caratterizzata dal recupero del Correggio, come attestano la produzione di Gregorio di Ferrari e di Domenico Piola.

Le parti della decorazione della Parrocchiale di Sale che sono a mio parere da restituire al Gaggini riguardano la zona presbiteriale e absidale e sono l'Assunzione [Tav. 20] nello spicchio sovrastante la pala maggiore, in parte ritoccata negli Apostoli di sinistra, il *San Zenone in gloria* [Tav. 21] nella cupoletta ellittica del presbiterio e gli angeli che lo circondano recando filatteri e attributi iconografici del Santo (fra i quali la lenza col pesce che sempre lo accompagnano), e, infine, i quattro *Profeti* nei pennacchi sottostanti, fra i quali si distingue soltanto, grazie alla cetra, il salmista Davide [Tav. 22]. È peraltro credibile, come mi suggerisce don Firmo Gandossi, che negli altri [Tavv. 23 - 25] siano da individuare tre dei Profeti Maggiori: Geremia, Isaia, Ezechiele o Daniele, finti come statue colorate che gettano ombre sulla nicchia retrostante. Innumerevoli sono i confronti proponibili con Santa Chiara di Brescia e con la volta di Bagnolo Mella: gli scorci, i volti pieni, leziosi e camusi, dall'epidermide gessosa e non trasparente come quella del Monti, le citazioni correggesche, le pose esagerate delle braccia che ritornano in maniera quasi ossessiva in un trionfo di languori barocchi. Senza contare il fatto che i quattro *Profeti* sono assolutamente fratelli dei *Dottori della Chiesa* nei pennacchi della Parrocchiale di Bagnolo.



Tav. 23- 25 - Giovan Francesco Gaggini, *Profeti*



Tav. 26 - Giovan Francesco Gaggini, *Assunzione della Vergine* (particolare)



Tav. 27 - Giovan Francesco Gaggini, *Adorazione dell'Agnello mistico* (particolare), Bissone, Parrocchiale di San Carpofo

di Sale<sup>32</sup> [Tav. 31]. Ed è questo confronto con un'opera tutto sommato giovanile a confermare, diversamente da quanto avevo proposto, sbagliando, nel 2002, l'ipotesi di anticipazione dell'intervento di Gaggini su quello del Monti, proposta oggi indipendentemente da Sandro Guerrini e Mirko Moizi<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> Il confronto è stato proposto da Moizi, 2005-2006, p. 50, tavv. 32 e 33. Tutte le immagini della volta di San Carpofo a Bissone sono di Filippo Ferrari e mi sono state fornite da Mirko Moizi, che ringrazio.

<sup>31</sup> La fotografia della chiesa delle Clarisse bresciane è del Fotostudio Rapuzzi.

<sup>32</sup> Devo a Mirko Moizi anche la fotografia digitale di quest'affresco, scattata da Mauro Tresca.

<sup>33</sup> S. GUERRINI, 2005, p. 17. Nella stessa sede lo studioso restituisce al Gaggini, indipendentemente, poiché le mie conclusioni del 2002 non vengono ricordate, gli affreschi del presbiterio di Sale Marasino e quelli di Bagnolo Mella. Ricostruisce, inoltre, l'attività del pittore per Brescia, ricordando gli interventi, testimoniati dalle fonti, negli scaloni di Palazzo Pontoglio (via Monti) e di Palazzo Rossa (via Fratelli Bronzetti) proponendo, infine, di assegnargli gli affreschi nel presbiterio della parrocchiale di Azzano Mella. Il corredo delle riproduzioni, alle pp. 13 e 14, è purtroppo molto scarso, forse perché, immagino, la zona era ancora soggetta ad un restauro, ma consente di confermare l'intuizione di Guerrini, anche per confronti con la Trinità che compare nella *Gloria di San Carpofo* a Bissone e nella *Gloria di San Francesco* delle Clarisse di Brescia. Guerrini individua anche la presenza di un collaboratore, forse Domenico Romani, ma non sono attualmente in grado di verificare questa ipotesi. Si veda anche M. Moizi, 2005-2006, e il saggio dello stesso autore in corso di pubblicazione.

Se poi si volesse risalire alle opere ticinesi, i riscontri sarebbero altrettanto eloquenti. La fascia inferiore dell'*Assunzione della Vergine* a Sale sembra quasi ricalcare la stessa zona, dove i santi si raccolgono in preghiera, dell'*Adorazione dell'Agnello mistico* in una delle medaglie sulla volta della chiesa parrocchiale di San Carpofo a Bissone<sup>30</sup> [Tavv. 26, 27]. L'assegnazione di questo ciclo al Gaggini non è documentato e si fonda su ragioni esclusivamente stilistiche, ma gli *Angeli suonatori* entro spicchi che accompagnano nella volta della chiesa di Bissone le raffigurazioni principali presentano tali affinità con i corrispondenti nella volta di Santa Chiara in Brescia da costituire una sorta di firma [Tavv. 28-29]<sup>31</sup>. Del pari, nella stessa chiesa, la *Gloria di san Carpofo* e la *Vittoria della Croce e dell'immacolata sul demonio*, presentano gli stessi volti fanciulleschi e un po' compressi che abbiamo visto essere caratteristici dello stile del Nostro. Documentato è invece l'affresco con la *Gloria di san Giuseppe* [Tav. 30] nella volta della chiesa eponima dei Carmelitani di Mondovì, fratello, in controparte, del San Zenone in gloria del presbiterio

La più chiara individuazione di questa nuova personalità, forse non esaltante, ma ampiamente coinvolta nella produzione pittorica locale, ha contribuito, credo, oltre che a liberare il catalogo di Francesco Monti di una delle eccessive attribuzioni spurie che vengono, anche in tempi recenti, ad appesantirlo<sup>34</sup>, ad arricchire il panorama dell'arte del Settecento nel bresciano.

Se già le fonti ricordavano, come si è detto, altri interventi del pittore a Brescia, a partire dagli affreschi della cappella della Trinità nella chiesa di San Francesco d'Assisi a Brescia, commissionatigli dai conti Suardi ed eseguiti nel 1738<sup>35</sup>, per continuare con gli affreschi già ricordati di Santa Chiara in Brescia e della Parrocchiale di Bagnolo Mella, entrambi del 1739, e con gli affreschi recentemente assegnatigli da Sandro Guerrini nel presbiterio della Parrocchiale di Azzano Mella, la definizione della sua *facies* stilistica rinvigorisce, rispetto al versante bolognese e a quello veneto, considerati predominanti in città, il nucleo della pittura "barocchetta" di origine lombarda e ticinese, caratterizzata da colori brillanti e soluzioni gradevolmente decorative, i cui principali esponenti sono, anche nel bresciano, Carlo Innocenzo Carloni con i suoi collaboratori, e il maestro di quello, Giulio Quaglio, entrambi intelvesi<sup>36</sup>.



Tav. 28 - Giovan Francesco Gaggini, *Angelo maggiore con arciliuto Bissone*, Parrocchiale di San Carpofo



Tav. 29 - Giovan Francesco Gaggini, *Angelo maggiore con arciliuto Brescia, Santa Chiara*

<sup>34</sup> Il catalogo di Francesco Monti è stato ridimensionato, soprattutto sotto il profilo della produzione grafica, grazie ai contributi di A. BALBONI, *Francesco Monti in Lombardia: la produzione sacra su tela*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore F. Frisoni, a.a. 1996-1997, *passim*; A. LODA, *Ripensando Francesco Savanni (con qualche nota per Francesco Monti e Sante Cattaneo)*, in "Civiltà bresciana" VI (1997), 3, pp. 25-32; G. DORE, *Sante Cattaneo disegnatore*, in "Civiltà bresciana" IX (2000), 2, pp. 14-40. Ancora di recente gli è stata assegnata da don Mario Trebeschi, con motivazioni non chiare, e giustamente contestate da L. ANELLI (*Il quadro come documento della storia*, in "Civiltà bresciana", XIV, 2005, 3-4, pp. 133, 134, nota 2) una grande tela raffigurante la *Natività della Vergine* che segue la curva dell'abside nella parrocchiale di Carpenedolo (R. GHISINI, *Carpenedolo: la pala è del Monti*, "Giornale di Brescia", 27 marzo 2005), che non ha nulla a che fare con lo stile del Monti e sembra cosa successiva, già improntata di sentori classicistici, se non neoclassici. L'errore dipende, probabilmente, dalla consueta convinzione che "bolognese" equivalga a "classicista", come non è. Nel grande alveo della pittura bolognese convivono con quell'aspetto più noto il naturalismo dei Carracci alla fine del Cinquecento, il robusto e talora grossolano eloquio di Ludovico e della sua scuola nel corso del Seicento, e, dalla fine dello stesso secolo, la pittura trasparente e "neoveneta" di Lorenzo Pasinelli e Giovan Gioseffo Dal Sole, oltre che il "barocchetto" di Vittorio Maria Bigari e, appunto, di Francesco Monti.

<sup>35</sup> P. V. BEGNI REDONA, 1994, p. 143.

<sup>36</sup> In particolare, ancora da indagare è l'attività di Giulio Quaglio nel bresciano. Vengono attribuiti a Pietro Scalvini, con una datazione al 1750, gli affreschi che gli spettano nel presbiterio della chiesa



Tav. 30 - Giovan Francesco Gaggini, *Gloria di san Giuseppe*, Mondovì, San Giuseppe dei Carmelitani

Tav. 31 - Giovan Francesco Gaggini, *San Zenone in gloria*



Non per nulla, è a fianco di Carloni e di Giacomo Lecchi che Gaggini interviene, entro la metà degli anni Quaranta, nella grandiosa impresa di Palazzo Lechi a Montirone, decorando nel corpo centrale il soffitto dello scalone con la *Gloria di Ercole* e, a piano terra, quelli del salone col camino e di due sale entro cornici raffinatissime di stucco<sup>37</sup>.

Negli stessi anni il pittore lavora per i Lechi anche a Brescia, eseguendo nella volta di un ambiente a piano terra del loro palazzetto in Corsetto Sant'Agata, cui si accede a sinistra dal primo dei due cortili dell'isolato, il Cortile Nobile, un medaglione, oggi alquanto ridipinto, raffigurante, entro la solita cornice in stucco, una figura allegorica, circondata da altri personaggi, che tiene con la mano sinistra uno scettro e con la destra tre corone<sup>38</sup>.

Allo stesso pittore continuo a credere sia da restituire, infine, l'affresco del salone principale di Palazzo Pancera di Zoppola, già Martinengo di Padernello, a Collebeato presso Brescia [Tav. 32], segnalatomi da Ilaria Lenzi. Il tema trattato è quello dell'*Allegoria della Pace fra Marte e Minerva*; sotto le tre figure principali due putti reggono rami di palma e d'olivo e un angelo "guerriero" reca sullo scudo lo stemma dei Martinengo. È probabile, come mi informa ancora la Lenzi, che la quadratura spetti al cremonese Giuseppe Zaist, il quale ricorda nella sua autobiografia la realizzazione della volta di una sala in "un'amena villa di Colle Beato dei Martinengo", e in tal caso all'affresco converrebbe una data intorno al 1741, anno in cui il quadraturista è presente in Brescia per lavorare nella Cappella del Rosario in San Clemente<sup>39</sup>.

Quanto agli *Evangelisti* affrescati nei pennacchi della cupola centrale, di una strana cromia fra l'azzurro e il violetto, essi non sembrano corrispondere allo stile di nessuno dei due figuristi esaminati. La resa piatta e inespressiva dei volti, i panneggi inconsistenti e lontani dalla tipologia settecentesca, farebbero pensare ad un rifacimento più tardo, del quale, peraltro, non esiste traccia nei documenti conservati. Emerge il dubbio che si tratti di un intervento tardo ottocentesco, per rimediare ad infiltrazioni, che potrebbe aver interessato anche la cupola, le cui quadrature, pure aderenti allo stile dei Lecchi, presentano contorni un po' grevi. Resta il fatto che quegli innesti stridono alquanto con l'insieme ricchissimo e fantasioso della decorazione (spetti essa allo Zanardi, al Monti, al Gaggini o ad altri), e con i suoi colori brillanti ma misurati, che fanno della Parrocchiale di Sale Marasino uno dei monumenti più preziosi del Settecento bresciano.



Tav. 32 - Giovan Francesco Gaggini, *Allegoria della Pace fra Marte e Minerva*, Collebeato, Palazzo Martinengo di Padernello

dal Lechi a Francesco Savanni (cfr. F. FRISONI, *Un momento batoniano di Francesco Savanni*, in "Civiltà Bresciana", VI, 2, giugno 1997, pp. 25-32). Nella stessa nota lo studioso giudicava piuttosto severamente gli affreschi che riteniamo di assegnare al comasco, e suggeriva per essi la paternità di un non altrimenti noto Luigi o Alvise Riccardi pittore, che riceve il 13 novembre 1744 un saldo piuttosto consistente da Pietro Lechi per l'opera prestata a Montirone.

<sup>38</sup> L'affresco è riprodotto in F. LECHI, *Le dimore bresciane. III, Il Cinquecento nella città*, Brescia, 1990, a p. 204 e analizzato a p. 200 dello stesso volume con un'attribuzione ipotetica a Giuseppe Scalvini. La stanza, di dimensioni piuttosto ridotte, era destinata, come risulta dalla pianta settecentesca riprodotta dal Lechi a p. 198, ad ospitare lo studio, il che giustificerebbe il soggetto allegorico scelto. L'edificio cinquecentesco era stato ristrutturato, per volontà di Pietro e Angelo Lechi, dall'architetto Antonio Turbini intorno al 1738, vale a dire poco prima dell'avvio della costruzione dell'immensa dimora della famiglia a Montirone. Nella sala più ampia nel fondo del medesimo cortile, indicata come "Caminada" per la presenza del Camino, il Lechi registra (pp. 202, 204) la presenza di Giacomo Lecchi nelle quadrature, ad una data intorno al 1740. Nel medaglione centrale della stessa sala, dove sono raffigurati *Bacco e Arianna protetti da Venere*, opera un figurista "di buona mano", da identificare con Giovan Battista Sassi (vedilo riprodotto nella foto in alto della stessa p. 204).

<sup>39</sup> Ringrazio Maurizio Mondini per la riproduzione della volta del salone qui inserita. Una fotografia del salone con vista dall'angolo nord-ovest compariva in F. LECHI, 1979, p.16. In quegli anni il Palazzo era forse di Francesco Martinengo. L'intervento di Zaist, trattato nella tesi di laurea di I. LENZI, 1992/93, a p. 42, è ricordato dall'artista in G. B. ZAIST, *Notizie storiche de Pittori, scultori et architetti cremonesi*, a cura di A. M. PANNI, Cremona, II, 1775, p. 155.

di Santa Maria Assunta a Cividate Camuno con *l'Incoronazione della Vergine*, gli *Evangelisti* e, nell'abside, la *Nascita della Vergine* (vedi S. BIZZOTTO, in *Arte in Valcamonica. Monumenti ed opere*, vol. V, a cura di B. PASSAMANI, Gianico (Bs), 2004, p. 455, figg. 564, 565, tav. LXII). Nella stessa chiesa, le medaglie della zona centrale della chiesa, con *l'Assunzione della Vergine*, *Sibille* e i *Padri della Chiesa occidentale*, anch'essi dati allo Scalvini (S. BIZZOTTO, 2004, p. 452, figg. 559-562, tav. LXI), sono invece, a mio giudizio, di Ferdinando del Cairo, se è giusta, come credo, la ricostruzione di quel pittore che va conducendo Giuseppe Fusari.

<sup>37</sup> Vedili in F. LECHI, *Le dimore bresciane. VII, Il Settecento e il primo Ottocento nel territorio*, Brescia, 1979, pp. 237 segg.; in particolare alle pp. 245, 247, 249, 255, 257, 259, ripr. Per la restituzione di queste volte al Gaggini si veda F. FRISONI, 2002, p. 11 e S. GUERINI, 2005, p. 18. Per il Lechi (*ibidem*, p. 272, nota 12) gli stucchi potrebbero essere opera di Diego Carloni, fratello del più celebre pittore Carlo Innocenzo, attivo nel salone centrale della Villa e in altri ambienti. A quest'ultimo e alla sua scuola sono da restituire anche gli affreschi della cappella, incongruamente assegnati



Giovanni Zanardi (?), architetture sulla parete della cantoria nel presbiterio

# L'attività dei quadraturisti nella chiesa di San Zenone di Sale Marasino

Ilaria Laura Lenzi

Le notizie principali sulla paternità e sulla datazione della ricca ornamentazione a quadratura<sup>1</sup> che ricopre quasi interamente la chiesa di San Zenone le fornisce uno dei suoi protagonisti, Giovanni Bernardo Zanardi (Bologna, 1700 - Brescia, 1769).

Questi, infatti, nella sua biografia, conservata manoscritta presso la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, fondo Oretti<sup>2</sup>, racconta le complesse vicende che portarono alla realizzazione degli affreschi decorativi nella chiesa di Sale. Si tratta di una narrazione vivace, sgrammaticata in alcuni punti, ma di grande vivacità e ricchezza narrativa. Il racconto autobiografico documenta le fasi dei lavori ed è particolarmente importante non solo per l'operato dello stesso artista ma anche per coloro che lo precedettero e lo seguirono, pur presentando qualche imprecisione, soprattutto di carattere cronologico.

<sup>1</sup> Per "quadratura" s'intende la pittura di prospettive architettoniche illusionistiche, realizzata mediante l'ausilio di precise norme tecniche e di strumenti quali la squadra e il sesto. Già nota in epoca egizia, cretese, etrusca e soprattutto romana, si diffonde e diviene un vero e proprio genere nel XVII e XVIII secolo in tutta Europa, quando trova applicazione nelle scenografie teatrali. Nel XVIII secolo il termine "quadratura" si estende ad indicare capricci e decorazioni che fingono materiali con funzioni illusionistiche (i cosiddetti *trompe l'œil*) su grandi superfici. In particolare nell'area lombarda, a partire dagli anni trenta del Settecento, il gusto dell'inganno prospettico-architettonico si smorza per lasciar spazio alla pura decorazione il cui fine è il puro piacere visivo, la levità giocosa di riccioli e decorazioni ad ispirazione fitomorfa che fingono l'ornato in stucco. La storiografia artistica ha spesso trascurato lo studio del ruolo e della figura del quadraturista o decoratore che invece, come nel caso della chiesa di Sale, era direttamente coinvolto nel progetto generale della decorazione, talvolta influenzando anche direttamente l'operato del pittore di figure. Tra i più noti artisti che hanno studiato e applicato le regole prospettiche per la resa degli sfondati illusivi in pittura è necessario ricordare la dinastia emiliana dei Bibiena. In particolare i Bibiena teorizzarono l'uso della 'prospettiva per angolo' che tanta importanza ebbe nel Settecento per lo sviluppo delle scenografie teatrali, permettendo l'uso di molteplici piani in profondità. Il capostipite, Ferdinando (Bologna, 1657-1743), dopo aver essere stato chiamato al servizio delle principali corti europee, fu uno dei principali protagonisti della bolognese Accademia Clementina, divenendone anche Principe. Egli divenne teorizzatore e difensore della "soda architettura", ossia della quadratura, architettonicamente strutturata, di antica tradizione, contro le "moderne frascherie", le fantasie capricciose delle decorazioni a ricciolo di gusto rococò che tanto si diffusero nel XVIII secolo nell'Italia settentrionale e oltralpe. Ai Bibiena è stata dedicata una mostra a Bologna, il cui catalogo dà conto di tutti gli studi relativi; cfr. *I Bibiena, una famiglia europea*, a cura di D. LENZI e J. BENTINI, catalogo della mostra (Bologna, 23 sett. 2000 - 7 gennaio 2001), Venezia, Marsilio, 2000. Per un breve inquadramento sul tema della quadratura, cfr. I. LENZI, *La pittura di quadratura, comprimaria della grande decorazione a fresco del Settecento*, in AA.VV., *Lezioni di Storia dell'Arte*, vol. III, Milano, Skira, 2003, pp. 148 - 151.

<sup>2</sup> Si tratta del manoscritto Ms. B. 95/3, trascritto e pubblicato a cura di Camillo Boselli (C. BOSELLI, *Un contributo alla storia della pittura bresciana nel secolo XVIII. L'Opera dei pittori bolognesi Zanardi e Monti*, in "Supplemento ai 'Commentari dell'Ateneo di Brescia' per il 1964, Brescia, 1965) per il periodo che si riferisce alla chiamata dell'artista bolognese a Brescia, avvenuta in occasione della decorazione della chiesa della Pace (1738). Boselli ha curato la trascrizione delle carte dalla 57 alla 89, mentre le prime 56 carte si riferiscono

Giacomo Lechi, *decorazione del catino della cupola*, realizzata entro il 1748  
Francesco Monti, (nei sottarchi) *scena della vita di Maria*, post 1748  
Giovanni Zanardi, *decorazione dei sottarchi*

Racconta Giovanni Zanardi alla carta 72: "Mi viene con grandi stima e premura di dovere andare nel 1748 a fare una gran chiesa nella riviera del lago d'Iseo in compagnia del carissimo sig. Monti in una terra detta di Sale di Marasino la quale certi Pittori chiamati Lechi dà Monza sul milanese aveano fatta là cupola mà quando fù levati i Ponti questa non fecece quell'incontro che si Aspetava e fu rotto il contratto che già fatto aveano per fare tutta la Chiesa".

Zanardi allude a Giacomo Lechi (o Lecchi)<sup>3</sup> pittore di quadrature e ornati, di origine monzese, allievo del celebre Castellino, capostipite della schiera di quadraturisti di Monza<sup>4</sup> attivi nei primi decenni del XVIII secolo.

Giacomo Lechi era già noto a Brescia e nel territorio per aver realizzato tra il 1724 e il 1731 la decorazione della chiesa di San Nicola nell'abbazia olivetana di Rodengo<sup>5</sup>, poi nuovamente, nel 1737, gli affreschi della cappella dell'Immacolata Concezione nella chiesa di San Francesco<sup>6</sup> a Brescia, insieme al quadraturista Eugenio Ricci<sup>7</sup> e ai pittori di figura Giovan Battista Sassi e Antonio Cucchi. Attorno al 1740, o forse addirittura in contemporanea alla cappella in San Francesco, come lascia supporre l'assoluta vicinanza stilistica tra le due opere, Lechi decora, ancora in collaborazione con il Sassi, la sala detta la "Caminada" nel palazzetto Lechi<sup>8</sup> e infine tra il 1744 e il 1746, poco prima dell'impresa di Sale, è impegnato, insieme a Carlo Innocenzo Carloni<sup>9</sup> alla realizzazione della decorazione di Villa Lechi a Montirone<sup>10</sup>, forse la più importante, per magnificenza, unitarietà e dimensioni, tra le numerose dimore del territorio bresciano risalenti ai decenni centrali del Settecento. A Montirone Lechi è affiancato da Carlo Innocenzo Carloni, con cui aveva già lavorato, tra il 1738 e il 1740, per gli affreschi delle navate laterali, dell'arco trionfale e dei transetti del Duomo di Monza.

all'infanzia di Zanardi, all'alunnato presso Stefano Orlandi e i primi anni dell'attività in Emilia. Cfr. I. L. LENZI, *Quadratura e decorazione tra Bologna e Brescia: le esperienze di Giovanni Zanardi in alcuni esempi dimenticati, in Realtà e illusione nell'architettura dipinta*, a cura di F. FARNETI e D. LENZI, atti del convegno (Lucca, 26-28 maggio 2005), Firenze, Alinea, 2006, pp. 253-260.

<sup>3</sup> Per le notizie biografiche su Giacomo Lechi o Lecchi (1686 – ante 1777) si rimanda alla scheda di V. CAPRARÀ, *Giacomo Lechi*, in R. CASSANELLI, R. CONTI (a cura di), *Il Duomo di Monza. Itinerario barocco*, Milano, 1995, pp. 159-160. L'uso del nome al plurale può essere giustificato dal fatto che Giacomo Lechi lavorava spesso con Giuseppe Castelli, nipote del maestro Giuseppe Antonio Castelli, detto il Castellino, ed era inoltre cugino, molto più giovane, del maestro. Dopo la morte del Castellino, avvenuta il 14 dicembre 1724, Lechi ne sposò la vedova, Cecilia Sotella.

<sup>4</sup> Sulla tradizione della quadratura a Monza, cfr. S. COPPA, *Considerazioni sul quadraturismo del Settecento in Lombardia. Il ruolo delle scuole locali. Quadraturisti noti e meno noti, in Realtà e illusione nell'architettura dipinta*, a cura di F. FARNETI e D. LENZI, atti del convegno (Lucca, 26-28 maggio 2005), Firenze, Alinea, 2006, pp. 241-247.

<sup>5</sup> Per l'impresa di Rodengo, cfr. L. ANELLI, *San Nicola di Rodengo. La Chiesa dell'Abazia*, Monte Oliveto Maggiore, Siena, 1987, pp. 57-102, e P. V. BEGNI REDONA, *La pittura nei secoli XV-XVIII, in San Nicolò di Rodengo. Un monastero di Franciacorta tra Cluny e Monte Oliveto*, a cura di G. SPINELLI, P. V. BEGNI REDONA, R. PRESTINI, Abbazia di Rodengo, Associazione Amici dell'Abazia, Tipografia Camuna, Breno 2002, in particolare alle pp. 261-271, note 94-106 a p. 280.

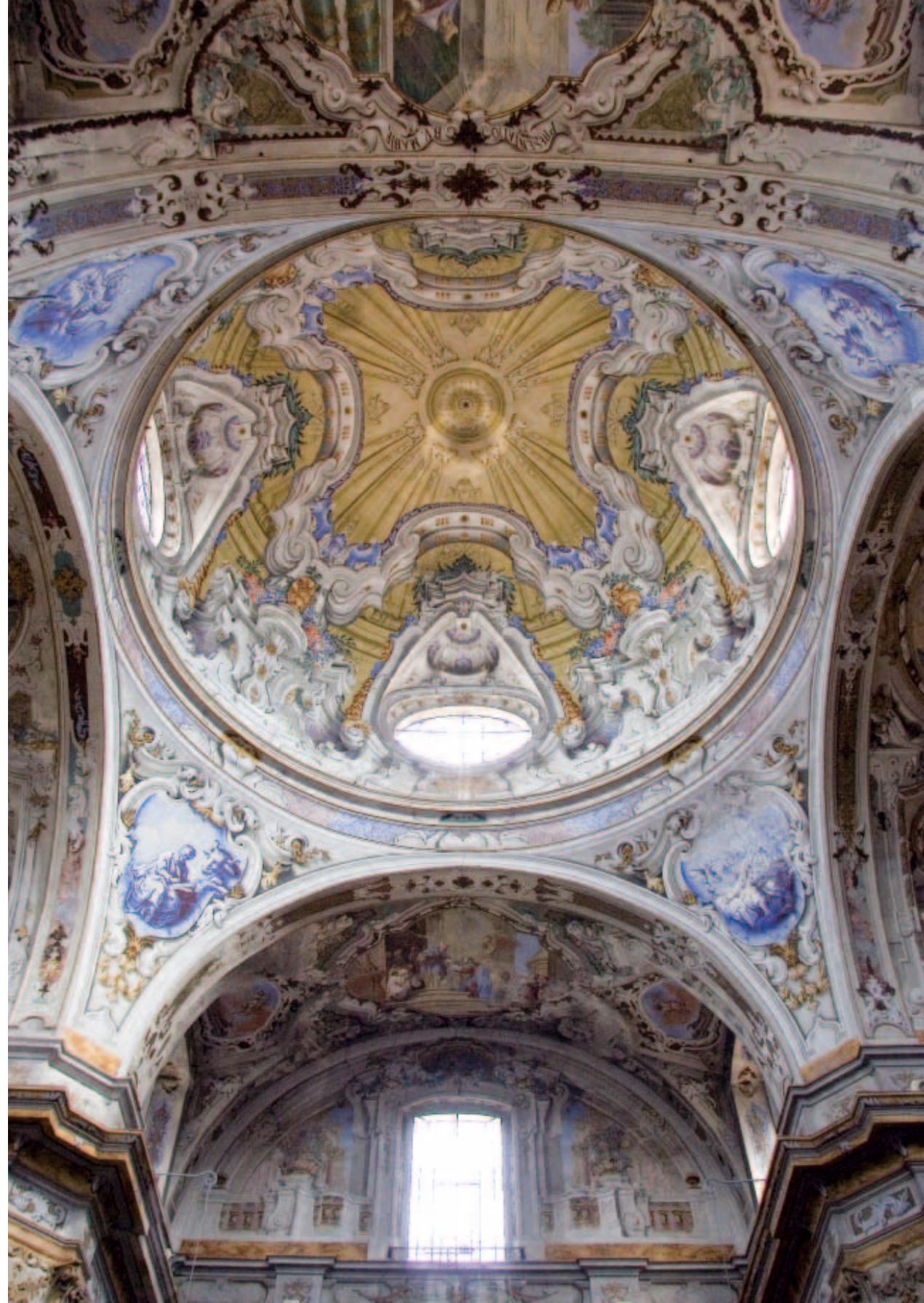
<sup>6</sup> Riguardo alla decorazione della Cappella si vedano le testimonianze coeve all'impresa di F. MACCARINELLI, *Le glorie di Brescia*, 1747, ediz. critica a cura di C. BOSELLI, in "Commentari per l'Ateneo di Brescia per l'anno 1959", Supplemento, Brescia, p. 35, e soprattutto nella seconda redazione del 1751 (*ibidem*), in cui cita alle pp. 64-65, oltre alla data, i nomi dei "quattro ragguardevoli pennelli". In tempi più recenti si veda B. PASSAMANI, in *Brescia pittorica 1700-1760: l'immagine del sacro*, Brescia, 1981, pp. 19-20.

<sup>7</sup> Eugenio Ricci fu abituale collaboratore di Giacomo Lechi. Nel 1749 i due saranno chiamati a Bormio per la decorazione della chiesa gesuitica di Sant'Ignazio. Per indicazioni biografiche su Ricci, cfr. V. CAPRARÀ, in *Il Duomo di Monza. Itinerario barocco*, Milano, 1995, p. 164.

<sup>8</sup> Si tratta dell'edificio sito a Brescia in Corsetto Sant'Agata, che, oggi, al piano terra è adibito a galleria commerciale ed ospita vari negozi. Cfr. F. LECHI, *Le dimore bresciane*, vol. III, Brescia, 1974, p. 200.

<sup>9</sup> Per Carlo Innocenzo Carloni cfr. S.A. COLOMBO, S. COPPA, *I Carloni di Scaria*, Lugano, 1997, con bibl. prec.

<sup>10</sup> A Montirone Lechi realizza, nel corpo centrale della villa, la decorazione di alcune stanze al piano



La committenza, e in particolare la persona di don Ignazio Zirotti, come poi si dirà, decise quindi di rivolgersi per la decorazione della cupola centrale della chiesa ad uno degli artisti più in voga a Brescia fin dal terzo decennio del Settecento, chiamato a lavorare in tutte le imprese artistiche di spicco sia religiose sia profane. Sulla base della cupola è chiaramente leggibile la data "1748" che, confermata dalle parole di Zanardi, è la data *ante quem* per la realizzazione della prima fase decorativa della chiesa, forse iniziata dalla cupola centrale, o, forse, dalla fascia superiore del presbiterio come verrà chiarito in altra parte di questo volume, nel saggio dedicato a quella parte della decorazione che Fiorella Frisoni ha restituito nel 2002 a Giovan Francesco Gagini<sup>11</sup>. Non conosciamo con certezza la data d'inizio dell'impresa, ma si può presumere che l'incarico sia stato dato a Giacomo Lechi tra il 1746 e il '47, mentre questi era impegnato a Montirone in Palazzo Lechi.

Nella decorazione della cupola di Sale [Tav. 1] si ritrovano i tratti tipici dell'ornato di Lechi, con il gusto per la resa dei finti stucchi, piuttosto ampi e voluminosi, ben lontani dalle linee fratte, nervose e asimmetriche che si ritrovano nelle composizioni di artisti lombardi, più orientati verso il nuovo gusto barocchetto, influenzato dalle linee del rococò internazionale, quali ad esempio quelle di Antonio Agrati<sup>12</sup>. Lechi ha creato a Sale una sorta di cupola illusiva inquadrata, in un piano più prossimo allo spettatore, da cornici mistilinee che formano una sorta di croce greca. Si tratta di una calotta traforata a doppio piano, in cui quella più profonda si presenta dalle linee slanciate, quasi vertiginose. E' caratterizzata da un'impaginazione improntata ad un moto ascendente, enfatizzato anche dai cupolini fortemente scorciati che coronano i quattro oculi ellittici - reali, non illusivi - che illuminano con luce naturale la cupola; ma questo ritmo centrifugo risulta tuttavia equilibrato dall'ampia cornice a finto rilievo, giocata in un complesso articolarsi di linee concave e convesse, che corre in senso orizzontale. La cornice, a monocromo sui toni del grigio e del blu, è immaginata come retta da mensole ornate da eleganti vasi di fiori, tra cui si scorgono rose, peonie, fiori di malva, a colori vivaci, secondo un modello che si ritrova in molte delle composizioni di Giacomo Lechi, direttamente derivato dal maestro Castellino.

Tuttavia, rispetto a quanto realizzato a Brescia in San Francesco, dove l'impaginazione artistica e lo stile esprimono ancora un'assoluta affinità con l'arte del Castellino, nell'opera di Sale, come già nella decorazione delle stanze e dei saloni a Montirone, Lechi, pur nella continuità del proprio stile, mostra di evolvere verso un ornato in cui prevale nettamente l'impaginazione architettonica, con minore indulgenza verso il puro decorativismo e minor spazio lasciato all'elemento vegetale. Seppur lontano dalla volontà illusiva più realistica, propria della quadratura, ad esempio, emiliano-bibienesca, la svolta dell'artista monzese verso la predominanza della plasticità di elementi architettonici, in un sottile gioco

terra (1744), delle stanze del mezzanino (1745) e delle sale del primo piano (1746), insieme a Carloni e probabilmente a Carlo Sicinio Bibiena per le straordinarie prospettive con scalinate dipinte nel salone centrale. Cfr. in proposito F. LECHI, *Le dimore bresciane in cinque secoli di storia, VII, Il Settecento e il primo Ottocento nel territorio*, Brescia, 1979, pp. 249 e segg. Per l'intervento bibienesco si rimanda al catalogo della mostra dei Bibiena (Bologna, 2000) citato alla nota 1, in particolare a pp. 31-32.

<sup>11</sup> F. Frisoni, *Un pittore ritrovato nel bresciano: Giovan Battista Gagini*, in *La Parrocchiale di Sale Marasino*, Brescia 2002, pp. 8 - 15.

<sup>12</sup> Antonio Agrati, milanese, lavora a Brescia con Carlo Innocenzo Carloni nella chiesa agostiniana di Santa Maria degli Angeli, tra il 1754 e il 1755, poco dopo aver terminato la decorazione delle cappelle del Battistero e di Santa Lucia nel Duomo di Monza con Giovan Angelo Borroni, iniziate nel 1752.



tra immaginario e reale, sembra essere avvenuta in lui durante la complessa ornamentazione di Montirone.

L'idea della calotta traforata è un motivo tipico della quadratura tardobarocca che Ferdinando Bibiena ha realizzato addirittura in muratura nella chiesa di Sant'Antonio Abate a Piacenza attorno al 1710 e che in anni successivi sarà ripreso in versione reale da Antonio Bibiena (Parrocchiale di Villa Pasquali presso Mantova, 1765-67) e in Sicilia ad opera di Andrea Gigante (galleria di Palazzo Valguarnera Gangi a Palermo). Se lo schema della doppia cupola è presente in altri quadraturisti che operano in terra lombarda, come Fabrizio Galliari<sup>13</sup>, tuttavia è inconsueto nell'opera di Giacomo Lechi, che probabilmente a Sale ebbe per la prima volta l'occasione di avere uno spazio così ampio a sua disposizione, senza doversi misurare con il consueto artista di figure incaricato di decorare la parte centrale della cupola.

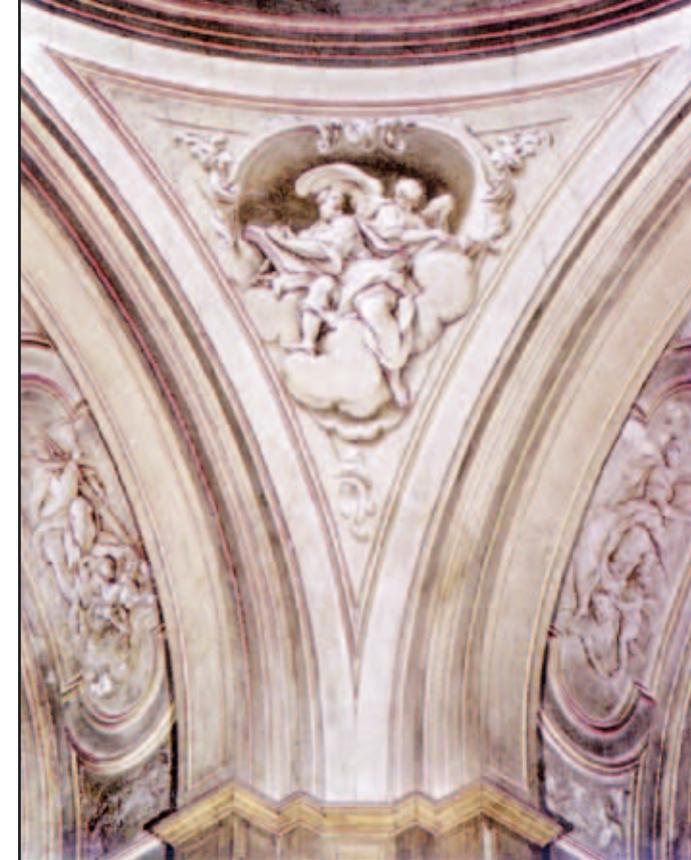
Nei pennacchi della cupola [Tav. 2], entro elaborate incorniciature monocrome che simulano lo stucco, elegantemente arricciate e terminanti in morbidi elementi fitomorfi, seppure resi con una certa pesantezza di tratto, sono raffigurati i quattro *Evangelisti*, piuttosto grossolani nel disegno e dipinti in un improbabile tono blu elettrico squillante che fa supporre un pesante intervento di restauro, seppur non documentato, forse risalente alla fine dell'Ottocento. Viene da domandarsi se questo possibile e probabile intervento di restauro sui pennacchi non abbia interessato anche la cupola. Se un qualche intervento di restauro ha coinvolto gli affreschi della calotta, è stato con grande attenzione, in quanto nell'insieme emerge una grande continuità e affinità con altre opere del Lechi, anche dal punto di vista delle tonalità cromatiche.

Giacomo Lechi, insieme a Giuseppe Castelli, era stato incaricato di realizzare tutta la decorazione della chiesa, ma - come si evince dal racconto di Giovanni Zanardi - levati i ponteggi della cupola e mostrata la creazione, questa non incontra il gusto della committenza e probabilmente don Ignazio Zirotti, vero artefice e ideatore di tutta la chiesa e della sua decorazione, chiama a continuare l'ornamentazione della grande chiesa Francesco Monti e Giovanni Zanardi, entrambi bolognesi, noti a Brescia e nel territorio soprattutto per la decorazione monocroma realizzata tra il 1738 e il 1742 nella chiesa dei Padri Filippini di Santa Maria della Pace [Tavv. 3 e 4], uno dei cantieri religiosi più importanti nella Brescia dei primi decenni del Settecento.<sup>14</sup> Gli affreschi della Pace, infatti, caratterizzati da eleganti arabeschi monocromi e scene figurate, anch'esse monocrome, segnarono una grande novità nel campo della decorazione che, abbandonando qualsiasi ridondanza, veniva ad assumere un ruolo strettamente connesso, se non subalterno, all'architettura, con la precisa funzione di sottolineare ed enfatizzare le equilibrate volumetrie in pianta ed in alzato di Giorgio Massari, l'architetto veneziano che progettò e sovrintese il cantiere della Pace.

"Si va su l'opera fatto prima inavvedutamente il contratto assai basso à

<sup>13</sup> Fabrizio Galliari (1709 - 1790), piemontese di nascita, fu uno dei grandi protagonisti della quadratura e della scenografia in Lombardia. Da ricordare in particolare la decorazione del salone di Villa Arconati Visconti a Castellazzo di Bollate realizzata con il fratello Bernardino attorno alla metà del XVIII secolo. Cfr. R. BOSSAGLIA, *I fratelli Galliari*, Milano, Ceschina, 1962. Per gli esiti protoneoclassici di Galliari, come le quadrature del salone da ballo di Villa Rosales a Cassano d'Adda, si veda R. BOSSAGLIA, *Inediti del Settecento: affreschi dei Galliari e sculture dei Fantoni a Cassano d'Adda*, in *Studi per Pietro Zampetti*, a cura di R. Varese, Ancona, 1993, pp. 559 - 561.

<sup>14</sup> Per le vicende della costruzione della chiesa della Pace si veda C. RUGGERI, V. VOLTA, P. V. BEGNI REDONA, R. PRESTINI, I. PANTEGHINI, *La chiesa e il convento di Santa Maria della Pace in Brescia*, Brescia, 1995.



**Tav. 3** - Giovanni Zanardi, *ornati*; Francesco Monti, *San Matteo*, Brescia, Chiesa di Santa Maria della Pace, pennacchio della cupola, 1742



**Tav. 4** - Giovanni Zanardi, *ornati*; Francesco Monti, *figure*, Brescia, Chiesa di Santa Maria della Pace, cupola, 1742

proporzione di quello che avevano fatto li detti [Castelini]<sup>15</sup> o Lechi più a fine non si verebe se dire tutti li travagli che ho sofferti in star facendo quest'opera, non perché questa non fosse di tutto agradimento si a depotati come a tutti quelli del paese, e ancora a quelli che da altre parti venivano, ma per somma ignoranza e di gran pontiglio era uno prete <sup>16</sup> delli deputati suddetti e li altri tutti per non disgustarlo lo secondavano.”.

Zanardi continua il racconto dell'impresa pittorica molto sofferta, a causa soprattutto della presenza di don Angelo Zirotti che, pur non essendo il parroco della chiesa, dovette essere il vero regista della fabbrica della chiesa di Sale. Non solo, infatti, dovette essere il maggiore mecenate della nuova chiesa e colui che ne seguì i lavori passo passo, ma, essendo uomo di cultura, dovette essere il vero regista di tutta l'impresa, come sottolinea lo stesso racconto di Zanardi.

Probabilmente fu lo stesso Zirotti ad indicare la scelta dei soggetti delle decorazioni di Zanardi come, ad esempio, le grandi urne dipinte sui quattro pilastri a sostegno della cupola [Tav. 5], da cui presumibilmente prese avvio il lavoro di Zanardi. I grandi vasi sono in realtà reliquiari di santi cui alludono alcuni attributi come, nel primo pilastro sinistro, la ruota dentata e la scimitarra, strumenti del martirio di santa Caterina d'Alessandria, santa che si ritrova nella pala di Sassi. Su un altro dei quattro pilastri si scorge la tenaglia che potrebbe alludere a Sant'Apollonia, insieme ad una spada e una lancia e la palma del martirio. Sul terzo pilastro, il secondo di destra rispetto all'ingresso della chiesa si legge sul cartiglio sopra la grande urna *'Reliquiae Sanctorum'*, a conferma del significato dei grandi vasi e degli oggetti di tortura raffigurati, come il martello dentato. La decorazione del quarto pilastro, a sinistra, è invece illeggibile, perché coperta dal pulpito alla fine dell'Ottocento.

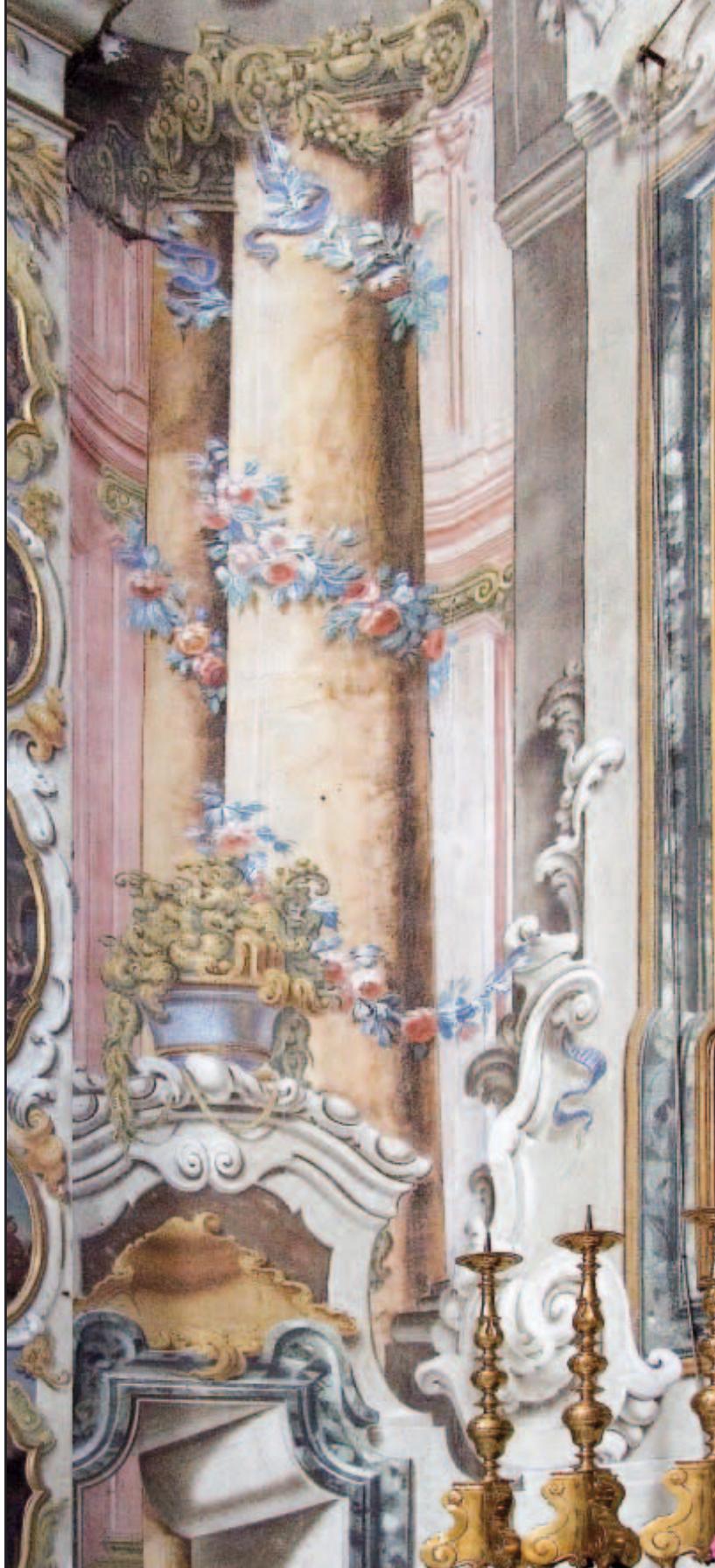
Nelle due cappelle laterali, al centro della navata, si ritrovano tutte le caratteristiche tipiche dell'arte di Zanardi e una capacità di resa illusivo-architettonica, sempre controllata, ma certo superiore rispetto a quanto ha realizzato alla Pace, dove probabilmente il Massari non ha concesso spazio ad altra architettura, se non a quella reale. Nella cappella di destra [Tav. 6], ai lati della pala di Sassi<sup>17</sup>, compaiono due piccole porte illusivo-architettoniche dalle cornici modanate

<sup>15</sup> Così credo vada interpretato il cognome indicato da Zanardi che, in effetti, a prima vista sembrerebbe essere, come indica C. BOSELLI nella trascrizione del manoscritto di Zanardi, "Casachini". Di recente Sandro Guerrini (*La chiesa Parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo, Azzano Mella, Vobarno 2005*, p. 17 e nota 7) ha suggerito di intenderlo come "Gagini", un pittore che in effetti interviene nella Parrocchiale prima, forse, di Francesco Monti, ma l'interpretazione proposta dallo studioso si scontra con la lettura del testo originale. Sull'argomento si veda anche il saggio dedicato da Fiorella Frisoni a Giovanni Antonio Gagini in questo stesso volume. I pittori citati dallo Zanardi sarebbero, dunque, a mio parere, Giacomo Lechi e Giuseppe Castelli, anch'egli chiamato "Castellino" dal soprannome dello zio. E' da escludere la presenza del maestro dei due, Giuseppe Antonio, il "Castellino", propriamente detto, in quanto morto nel 1724 e sepolto nel Duomo di Monza. Questi, in territorio bresciano, venne incaricato poco prima di morire della decorazione della già citata chiesa di San Nicola all'Abbazia di Rodengo, che fu realizzata tra il 1725 e il 1731 da Giacomo Lechi e Giuseppe Castelli. Per le notizie sul Castellino si veda A. BARIGOZZI BRINI, *Giuseppe Antonio Castelli, detto il Castellino*, in *Settecento lombardo*, Milano, Electa, 1991, p. 422 e M. SALA, *Castelli, Giuseppe Antonio*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, Vol. XVII, München-Leipzig, 1997, pp. 196-198.

<sup>16</sup> Si tratta di Don Ignazio Zirotti, organista e probabilmente gesuita. Dai documenti d'archivio, allo stato attuale delle ricerche, ben poco si ricava sulla vita di Zirotti. E' conservata, all'Archivio Vescovile di Brescia, gentilmente segnalatami dal prof. Antonio Burlotti, una poesia dei nipoti che ricordano quanto dovette avere poca gloria in vita, nonostante i meriti.

<sup>17</sup> Per la pala di Giovan Battista Sassi e per la bibliografia relativa all'artista si rimanda al saggio di Annalisa Ghilardi nel presente volume.





per prolungare la spazialità piuttosto costretta delle cappelle, sormontate da vasi di fiori, mentre per sfondo l'artista ha immaginato colonne elegantemente ornate da tralci fioriti e infine, a incorniciare gli angoli della pala, i riccioli gonfi e pastosi che sembrano alludere più alla morbida cera che allo stucco e che rappresentano una delle cifre stilistiche più caratterizzanti del bolognese. La cappella di sinistra [Tav. 7], che fronteggia quella precedentemente descritta, è decorata da grandi colonne tortili, ingentilite da elementi fitomorfi, che alludono alle colonne salomoniche del tempio di Gerusalemme, che tanta fortuna ebbero nell'arte a partire dal manierismo fino all'opera di Bernini in San Pietro, e che qui potrebbero essere una citazione colta da parte di Zanardi, forse su suggerimento di Zirotti. Non si può dimenticare tuttavia che le colonne tortili ricorrono spesso nel repertorio delle quadrature



**Tav. 9** - Giovanni Zanardi, *Decorazione a quadratura*, Cremona, Chiesa di San Girolamo, altare di San Giovanni Decollato, 1743

settecentesche e potrebbero quindi essere più semplicemente un richiamo ad altre opere contemporanee, quale la decorazione del grande salone di Castellazzo di Bollate nel milanese, realizzata dai fratelli Galliari attorno alla metà del secolo, a raffigurare la scena della *Caduta di Fetonte*.

Nel muro di tamponamento superiore delle cappelle Zanardi ha immaginato una prospettiva architettonica [Tav. 8] sui toni del rosa, del grigio, con qualche concessione coloristica per gli elementi vegetali, che presenta straordinarie affinità con la decorazione realizzata dallo stesso Zanardi nella chiesa di San Gerolamo a Cremona [Tav. 9] nel 1743<sup>18</sup>, fino ad oggi trascurata dalla critica come intervento dell'artista bolognese.

Come ha già ricordato Fiorella Frisoni nel testo precedente dedicato al figurista bolognese, Francesco Monti, dopo aver realizzato sui grandi arconi all'innesto della cupola centrale quattro scene con *Storie della Vita di Maria*, inquadrare in grandi medaglioni di forma ellittica o polilobata tra fantasiosi ornati a riccioli gonfi e pastosi di Zanardi, lascia presto il cantiere:

*Dopo certe medaglie fece far stima per sgravarsi dalla spesa del sig. Monti, terminate quelle fu licenziato con onore da suo pari e me ne restai nelli travagli [...].*

<sup>18</sup> Sulla chiesa si può vedere la piccola guida di L. BANDERA GREGORI, *La chiesa di San Girolamo a Cremona*, 1997, dove tuttavia non viene citato il nome di Zanardi. Per l'intervento del bolognese bisogna ricorrere al suo manoscritto, (Ms. B 95/3, Biblioteca dell'Archiginnasio, cc. 68-69), dove egli lamenta una sorta di *damnatio memoriae* a proposito del suo ruolo in questa chiesa, alludendo in particolare al volume di A. M. PANNI, *Distinto rapporto delle pitture che trovansi nelle Chiese della città di Cremona*, Cremona, 1762, in cui della chiesa viene citata la decorazione della zona absidale realizzata da Giovan Battista Zaist, maestro dello stesso Panni, ma nessun cenno viene fatto dell'opera del bolognese, per una sorta di sciovinismo provinciale.



Segue il racconto della diatriba tra il quadraturista e il committente sulle cornici che don Zirotti voleva dipinte come quelle realizzate dal bolognese per la chiesa della Pace, a dire di Don Zirotti, mentre l'artista intendeva realizzarle in stucco. Dopo i ripetuti scontri tra i due e i sopralluoghi di don Zirotti a Brescia, Zanardi acconsente "per mettere quiete, con mio danno, pigliai l'impegno a fare tutte le altre cornici che non erano poche a farle dipinte". Nonostante la buona volontà lo scontro tra i due è quasi insanabile e "il prete [don Zirotti] non avea dolce il stomaco pensa di farmi dispetto va fori, va a Como, e si accorda con un pittore per venire a fare le 4 cappelle". Si tratta di un certo Filippo Velizzi da Como, come racconta lo stesso Zanardi, un artista sconosciuto alla letteratura artistica, che peraltro non incontra il gusto "furono così mal contenti tutto il Paese che quelli delle scuole erano inviperiti e di sentimento a farle scasare". È presumibile che Zanardi volutamente enfatizzi lo scarso apprezzamento ricevuto dall'artista chiamato da Zirotti in sua sostituzione per ovvi motivi di gelosia e risentimento, ma è anche certo che il nome di questo artista comasco è caduto in completo oblio<sup>19</sup>. Delle quattro cappelline realizzate da Velizzi ne sopravvivono tre, la seconda cappella di sinistra venne infatti rifatta con ornati neoclassici alla fine del XVIII secolo e nel rifacimento andò perduta probabilmente la firma dell'artista comasco, citata dal bolognese. Sulle pareti delle due cappelle a destra e a sinistra dell'ingresso principale della chiesa, Velizzi ha ideato due architetture a *trompe l'œil* [Tavv. 10 e 11] dall'impaginazione molto elementare, ma nell'insieme piuttosto gradevole e prospetticamente corretta, con una prevalenza di toni chiari, dal bianco all'azzurro al verde acqua, immaginando una sorta di apertura verso il paesaggio lacustre prospiciente la chiesa, mentre sulle piccole cupole [Tav. 12] la decorazione, che prevale sull'impaginato architettonico, si presenta più ripetitiva, con riccioli molto marcati e privi di brio, con prevalenza di tinte terrose, ad eccezione dell'azzurro del finto oculo centrale che allude al cielo. Si può forse supporre che sui cupolini ci sia stato un intervento di restauro che ha irrigidito la creazione originaria dell'artista comasco.

La narrazione del bolognese continua con un lungo e tragico racconto dello stato di profonda prostrazione fisica e mentale in cui egli precipita a seguito dell'ennesimo attacco verbale di don Zirotti che, ignaro di essere ascoltato da Zanardi, intento a realizzare le decorazioni nella zona del coro, probabilmente l'ornato sotto la balconata del coro o dell'organo, si pronuncia contro di lui durante una discussione con il famigerato Velizzi che avrebbe definito le opere dell'artista *li pastizi dell'Zanardi*, neanche da mettersi a paragone con le sue cappelle. Dopo un'interruzione ai lavori dovuta alla malattia e ad altri lavori sopraggiunti<sup>20</sup>: "Si andò a proseguire l'opera della gran chiesa di Sale e in questa il prete già detto mi sopraggiunse altre assai fatture di più ancora di quelli lochi dove andavano figure cornici di stucco è quelli po locchi che dovea dipingere il Sig. Monti altre assai mostre; sempre con rispondermi che era Religioso e Galante homo che nell fine sarei stato satisfattissimo quando li dicevo che quei Capi non erano intesi nella nostra scrittura".

<sup>19</sup> GIAN BATTISTA GIOVIO, nel suo *Dizionario Ragionato (Gli uomini della comasca diocesi antichi e moderni nelle arti, e nelle lettere)* pubblicato a Modena nel 1784, una delle testimonianze più attendibili e cronologicamente prossime, non lo cita.

<sup>20</sup> Si tratta di una cappella per la Scuola della Beata Vergine del Rosario nella parrocchiale di Uruggo d'Oglio, oggi scomparsa, e della volta della chiesa di San Girolamo a Brescia, a contorno di *Elia sul Carro di Fuoco* del "solito gusto gagliardo e vaghissimo del tanto nostro Sig. Monti" (ZANARDI, Ms. B 95/3, f. 75).



Tav. 10 - Filippo Velizzi, *Decorazione a quadratura*, parete ovest, prima cappella a sinistra



Tav. 11 - Filippo Velizzi, *Decorazione a quadratura*, parete ovest, prima cappella a destra



Dopo un'altra interruzione dovuta ad un lavoro a Grumello al Monte<sup>21</sup>, si prosegue; quindi *"Terminato che fu detto cimiterio"* [Datato 11 giugno 1754], *"Si torna ad intraprendere per terminare la suddetta Gran Chiesa tra boni amici e tra li disturbi si arriva alla fine, si fa li conti e il prete per aggiungermi maggior disturbo e mortificarmi, [carta 76] quello che dovea fare le somme delli denari ricevuti e quelli che ancora restano da avere e delli sopra più non accordati era un beccaro e che avea nome di essere piuttosto uno di quelli che menavano le mani per poco niente..."*. Continua un lungo racconto di tutte le diatribe sorte a seguito del mancato pagamento della cifra pattuita per i lavori compiuti dall'artista, poi conclusasi, grazie al consiglio dei Padri Filippini di evitare uno scontro aperto con persone di potere che avrebbero certamente avuto modo di vincere una eventuale causa. Infine l'artista conclude il lungo racconto della tormentata vicenda delle decorazioni della chiesa di Sale, scrivendo, con una punta di risentimento e orgoglio che *"la Chiesa Lode a Dio da tutti è piaciuta fori che quelle fatture che non ho fatto io"*.

Il racconto dell'impresa della chiesa di Sale occupa sette fogli della biografia autografa di Zanardi, seppure con qualche digressione dedicata ad altre opere compiute dall'artista. Sebbene buona parte di questi fogli sia dedicata ai litigi con la committenza e non alla descrizione della decorazione sono una testimonianza di grandissima importanza per raccontare le vicende artistiche della chiesa che altrimenti sarebbe del tutto priva di qualsiasi testimonianza documentaria.

Il racconto di Zanardi tuttavia non è esaustivo e lascia purtroppo ancora dei punti di domanda anche riguardo ad eventuali interventi di altri artisti che

dovettero collaborare per la realizzazione della decorazione della grande chiesa. L'attribuzione di parte della decorazione della zona absidale è un problema non ancora del tutto risolto per quanto concerne l'aspetto puramente decorativo (per la parte di figura si rimanda al saggio di Fiorella Frisoni dedicato a Giovan Francesco Gagini). Infatti, se nella decorazione della parte bassa sotto l'organo e nella parte di fronte all'organo la mano di Zanardi è facilmente riscontrabile, come anche sulle balconate dell'organo e della cantoria [Tav. 13], seppure qualche dubbio permanga per le prospettive architettoniche al di sopra della cantoria (dipinte nei toni del rosa, piuttosto incerte dal punto di vista



**Tav. 13** - Giovanni Zanardi, *Ornati*, balaustra del coro, zona presbiteriale, dopo 1748

prospettico e ben poco indulgenti verso gli elementi decorativi, morbidi e gonfi, che sempre si trovano nell'arte di Zanardi), ancora più difficile è riconoscere la mano del bolognese nella quadratura del cupolino ellittico con la *Gloria di San Zenone* sopra l'altare [Tav. 14], forse realizzato prima della chiamata a Sale dei due artisti bolognesi, e in cui una pesantezza e gravità di tratti fa supporre un pesante intervento di restauro, da datarsi agli anni '40 del Novecento. Un discorso simile può valere anche per la decorazione della volta absidale con l'*Assunzione*

<sup>21</sup> La cappella è nella chiesa della Santissima Trinità a Grumello al Monte. L'opera è firmata e datata 11 giugno 1754. Cfr. C. TELLINI PERINA, *Francesco Monti, in Pittura a Bergamo. Il Settecento*, II, Bergamo, 1989, p. 556 scheda n. 3.



**Tav. 15** - Giovanni Zanardi, *Ornati*, catino absidale, 1754 circa

della Vergine, in cui una sovrabbondante cornice in stucco con dorature piuttosto rigide, già protoneoclassiche, che potrebbero datarsi agli anni '60 del XVIII secolo e in ogni caso, anche se più antica, appartiene ad una diversa cultura, sembra essere piuttosto lontana dai modi dell'artista bolognese, che si ritrovano invece nella decorazione delle finestre absidali [Tav. 15], dove riccioli, ghirlande vegetali, foglie allungate e spoglie rappresentano tipiche espressioni dell'arte di Zanardi attorno alla metà del sesto decennio del Settecento, in un progressivo irrigidimento delle forme che sembra volgere, inconsciamente, verso le future rigidità neoclassiche, pur mantenendo un certo turgore e spessore dell'insieme. Con ogni probabilità, quindi, la decorazione della parte alta della zona absidale rappresenta l'ultima fatica di Zanardi nella chiesa di Sale ed è da datarsi al 1754, subito prima della consacrazione della chiesa, avvenuta il 23 giugno del 1754.



a fianco: **Tav. 12** - Filippo Velizzi, *Decorazione a quadratura*, cupolino, prima cappella a destra



Tav. 14 - Ignoto quadraturista (già attribuito a Giovanni Zanardi), *Quadrature*, e Giovan Francesco Gagini, *Gloria di San Zenone*, capolino ellittico absidale, 1748 o ante 1748?



Bottega di Grazioso Fantoni il giovane  
Legno dipinto, cm. 232

Stato di conservazione: buono

La datazione delle due statue lignee poste su piedistalli ai lati dell'altare maggiore - commissionate nel novembre 1753 ed eseguite nel giro di pochi mesi - rende evidente l'importanza dell'intervento dei Fantoni nella definizione decorativa e illustrativa dell'interno della chiesa.

Le due realizzazioni fantoniane non si pongono come componente strutturale o pittorica decorativa dell'altare ma come figure isolate, indipendenti dal contesto dell'arredo, e pure in una collocazione preminente entro lo spazio liturgico

I Fantoni elaborano, infatti, una tipologia, che non ci risulta sia stata più riproposta in successive occasioni, i cui esiti formali appaiono completamente nuovi rispetto al vecchio repertorio di bottega.

La statua è utilizzata ancora oggi nella processione del Venerdì Santo.



*"Questa nuova chiesa della pieve, piccola e disadorna, come appare dagli avanzi del coro e del presbiterio che ancora esistono aveva vari altari, confraternite e cappellanie con dotazione di beni stabili e capitali; numerosi vi era il clero, specialmente nei secoli XVII e XVIII. [...]"*

*Gli altari e le opere d'arte di questa vecchia parrocchiale vennero poi trasferiti nella nuova".*

P. GUERRINI

Altari

# Altare Maggiore

L'altare maggiore, in marmo policromo, da collocarsi nel XVIII secolo, fu tolto dalla distrutta chiesa di San Domenico in Brescia (ex Ospedale Civile di via Moretto) intorno al 1868 ed acquistato, su consiglio di Carlo Melchiotti, dai fabbricieri di Sale Marasino.

L'altare, disegnato da Domenico Corbellino, fu realizzato da Gaudenzio e Paolo Bombastoni in collaborazione con Giovanni Ogna.<sup>1</sup>

L'altare presenta, al centro del paliotto, una formella quadrilobata in fusione bronzea dorata che rappresenta l'estasi di San Domenico, con la colomba dello Spirito Santo e i Santi Pietro e Paolo, datata 1740 e firmata Giuseppe Filiberti, fonditore ed argentiere bresciano; molte sono le sue opere conosciute, sia nel bresciano che nella bergamasca.

Il paliotto, gli specchi delle pilastrate ed il rialzo che serve a sorreggere i candelabri sono in breccia aurora; tutte le svecchiature sono racchiuse in cornici verde alpi.

Al centro dell'altare un semplice tabernacolo, sempre in marmo, con porticina in metallo dorato con, a sbalzo, l'effigie del calice con ostia.

Nel 1984, riproponendo l'originale disegno di Gian Battista Caniana, il pavimento del presbiterio, tolte le balaustre che si trovano ora nella vecchia pieve, è stato allargato verso la navata centrale; furono rifatti pure i gradini e la predella, su progetto dell'architetto Valentino Volta.

Angelo Lorenzini di Gussago eseguì il restauro degli affreschi di tutto il presbiterio e la pulitura della grande soasa dei *Boscai*<sup>2</sup>, che contiene la pala d'altare, olio su tela, opera di Pompeo Ghitti da Marone (1631 - 1704) che raffigura, in alto, la Vergine con il bambino (dipinto su di un'anta che si apriva fino al 1936, in particolari e rilevanti funzioni liturgiche, per mostrare la statua lignea della Madonna detta dell'ancona); ai lati, San Zenone vescovo, patrono della parrocchia, i Santi Pietro e Paolo, patroni della chiesa universale; ed in basso i Santi patroni delle contrade salesi: Sant'Antonio abate (chiesa di Marasino), San Giacomo apostolo (chiesa di Maspiano) e San Rocco (ex chiesa dei Disciplini al Curetto).

Ai lati dell'altare, ma collocate nel coro, due statue dipinte in legno e stucco raffiguranti San Zenone e San Giacomo, opera di Grazioso Fantoni il giovane, ed eseguite nel giugno del 1753.

Il coro, in legno di noce nazionale, ha sedili che poggiano su semplici mensole. Lo schienale ha riquadrature separate da lesene. E' opera del Seicento e proviene dalla precedente chiesa parrocchiale; è stato ampiamente restaurato nel 1942.

In una cantoria settecentesca è posto l'organo costruito nel 1754 dal Bolognini e rifatto da Diego Porro nel 1911.

<sup>1</sup> V. VOLTA, *Chiese Conventi Ospedali per la storia di S. Lorenzo: il disegno di un borgo scomparso*, Brescia, 1996, pp. 55 e 92, note 144 e 145.

<sup>2</sup> M. CARGNONI, *Boscai*, Grafo, ottobre 1997, p. 151, scheda n. 37: "Sale Marasino chiesa di S. Zenone, soasa dell'altare maggiore. MATERIALE: legno intagliato e dorato. AUTORE: Bottega dei Boscai per i confronti puntuali con la soasa dell'altare maggiore dell'oratorio di S. Giovanni a Palude di Puergnago.

La maestosa soasa è composta da grandi volute vegetali accartocciate, nella parte inferiore sono collocati al centro due putti interi, che racchiudono una testa di putto alato, mentre nella parte superiore il coronamento forma una conchiglia, racchiusa da due putti, terminante con un mazzo di rosette, con al centro una statua di angelo. Ai lati della soasa, dieci putti e due angeli interi siedono sopra le volute vegetali; alcuni fingono di sostenere con le mani una voluta, altri rivolgono le mani verso la pala centrale, altri verso l'esterno, altri ancora le giungono in segno di preghiera. Gli angeli indossano una lunga veste, che lascia scoperte le spalle".



## Altare centrale rivolto verso il popolo ed ambone

Sia l'altare centrale che l'ambone del nuovo presbiterio sono in marmo palissandro oniciato della Val Malenco.

L'opera scultorea, a basso rilievo, è stata progettata da Valentino Volta e realizzata dallo scultore dalmata Luigi Llozica nel 1983.

Il paliotto dell'altare raffigura Gesù, San Pietro e la pesca miracolosa.

L'altare è stato consacrato il 30 dicembre 1984 da monsignor Gaetano Bonicelli.

L'ambone, collocato sulla sinistra dei fedeli, raffigura un angelo stilizzato in adorazione.

Il reggimessale è moderno, in legno, opera di Loda di Ronco di Gussago.



# Altare della Madonna Immacolata

L'altare di marmo, che ha i gradini d'accesso e la predella sempre in marmo bianco, è privo di balaustre ed è pienamente settecentesco; viene attribuito, da Valentino Volta, alla bottega di Vincenzo Baroncini, che aveva bottega a Carpenedolo e vantava un'ampia collaborazione con Gian Battista Caniana, architetto e progettista della nostra chiesa parrocchiale.

Una seconda ipotesi è che tale altare sia stato realizzato da Paolo Ognà che, con il fratello Francesco, aveva bottega in Rezzato; l'ipotesi è suffragata da una lettera superstite scritta da Giovanni Zirotti a don Ignazio Zirotti<sup>1</sup>, dove l'Ognà risulta a conoscenza delle necessità della costruenda chiesa Parrocchiale, forse proprio perchè impegnato nella realizzazione dell'altare.

La decorazione pittorica a *trompe l'œil* in cui l'altare è inserito è di Filippo Velizzi, pittore comasco.

L'altare è tripartito, ha un paliotto con pilastrate laterali in marmo nero di paragone (marmo nero assoluto cavato sul lago Maggiore); le pilastrate contengono dei fiorami ad andamento verticale, mentre lo specchio centrale del paliotto contiene una decorazione a giardino formata da girali di foglie d'acanto ricurve, fiori, varietà di frutti e bacche. S'annidano, nel fogliame stilizzato e simmetrico, variopinti uccelletti, farfalle e libellule con allusivi significati simbolici: l'insieme è il verdeggiante Eden e gli uccelletti sono le anime del paradiso.

La tecnica di esecuzione è detta a mosaico o commesso alla fiorentina; tale tecnica fu portata a Brescia, alla fine del Seicento, da Francesco Corbarelli e dai suoi due figli Domenico e Antonio.

I marmi policromi usati hanno un'ampia gamma cromatica che va dal bianco sfumante nel grigio, al verde, all'arancio giallo, al rosato con inserti di madreperla.

Esternamente alle due pilastrate vi sono due modiglioni in pietra *giallo reale di Vicenza* che hanno la funzione di sostenere gli oggetti laterali della mensa.

L'altare fu eseguito intorno al 1749.<sup>2</sup>

La pala, olio su tela, non appartiene a quest'altare, ma vi è stata posta in anni passati.

La decorazione del paliotto con simili caratteristiche la si ritrova nell'altare della chiesa sussidiaria di Maspiano, frazione di Sale Marasino: l'ipotesi è che possa esser stato realizzato dalla stessa bottega.<sup>3</sup>



<sup>1</sup> A. BURLOTTI, in *Vieni a Casa - Vita parrocchiale di Sale Marasino* - Dicembre 1992, p. 32

<sup>2</sup> C. BOSELLI, GIOVANNI ZANARDI, ELEONORA MONTI, *Archiginnasio di Bologna*, manoscritti B95/3, 51, 53, Brescia, 1965.

<sup>3</sup> AAVV, *Fede, arte e storia della Chiesa di San Giacomo a Maspiano* - 13° quaderno di *Vieni a Casa* - Settembre-ottobre 2006, p. 55.

# Altare del Crocifisso

L'altare di marmo, di seicentesca fattura, ha gradini d'accesso e predella sempre in marmo bianco ed è munito di balaustra del XVII secolo; la decorazione pittorica a *trompe l'œil* è di Giovanni Zanardi, quadraturista bolognese.

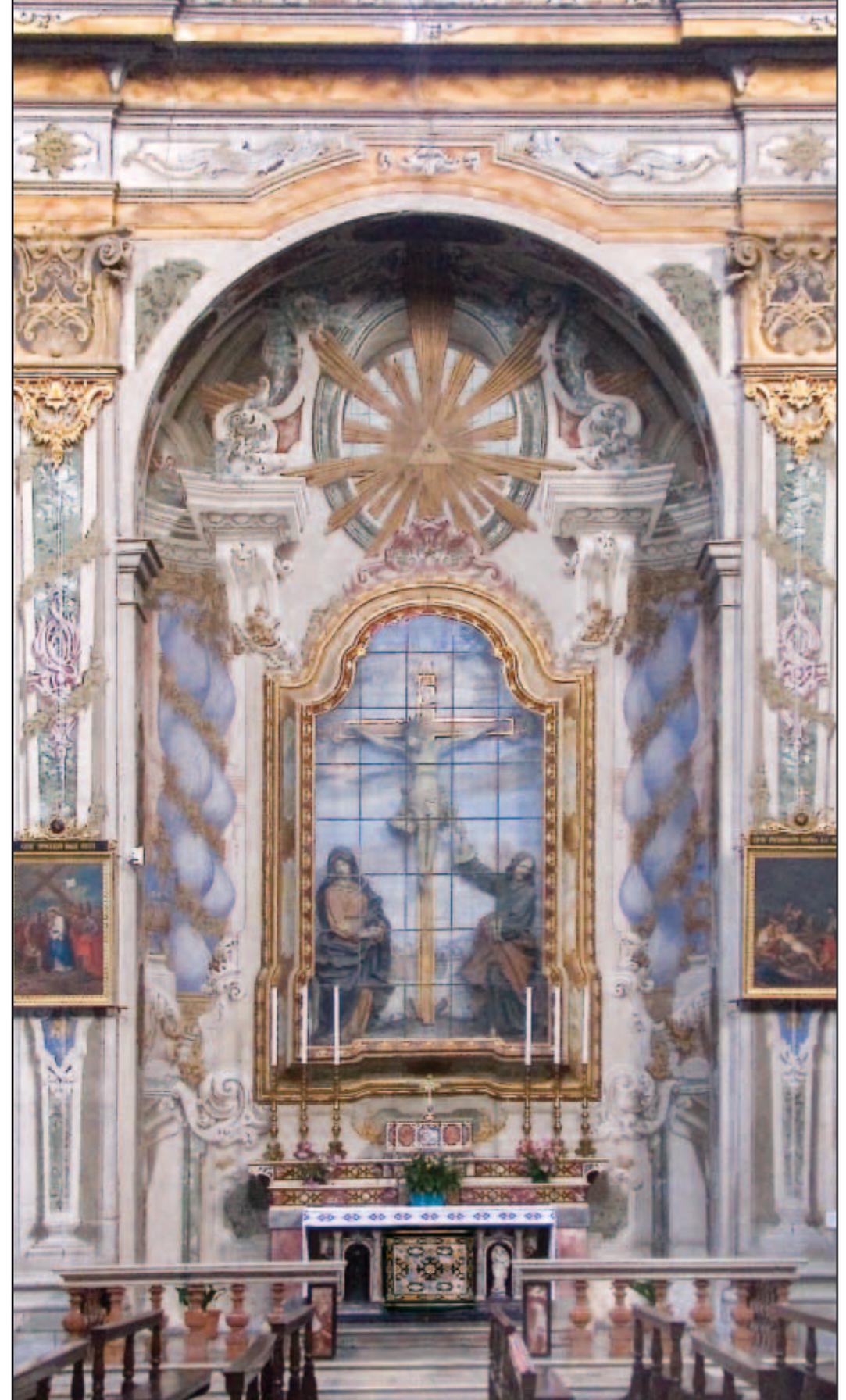
L'architettura del paliotto è sorretta da quattro colonne con piccoli capitelli compositi che delimitano le nicchie, in marmo nero, che contenevano due statue di santi protettori: San Zenone vescovo (trafugata negli anni Ottanta) e San Giacomo apostolo ancora esistente ma priva della testa. Le statue sono della fine del Seicento di scuola comasca con riferimenti stilistici ai Carra; sono pure collocate quattro testine d'angelo, sempre in marmo bianco, due alla sommità delle pilastrate e due all'apice degli archi delle nicchie.

Il medaglione centrale del paliotto è una composizione a rimessa su sfondo di breccia vermicolare a disegni geometrici a porfido sottile in nero di paragone, il tutto riquadrato da una cornice a losanghe.

Nell'alzata porta candelabri c'è il tabernacolo con porticina in metallo sbalzato che raffigura il Cristo risorto da collocarsi nei primi decenni del XVIII secolo.<sup>1</sup>

Nell'arcata si trovano quadri, dipinti ad olio, su tela cartonata, che rappresentano i sette dolori di Maria Vergine.

La grande teca che sovrasta l'altare è in lastra di vetro saldata con piombo; ha al suo interno, ai lati di un grande Cristo Crocifisso, due statue in legno e stucco policromo raffiguranti San Giovanni Evangelista e la Madonna Addolorata, opera di Grazioso Fantoni (1753).



<sup>1</sup> R. VENTURINI, *I colori del sacro*, Mantova 1997, p. 94.

# Altare di Sant'Antonio da Padova



L'altare di marmo di seicentesca fattura ha gradini d'accesso e predella sempre in marmo bianco ed è privo di balaustre; venne costruito nei primi anni del Settecento per onorare la sepoltura della contessa Flaminia Martinengo Coradelli, morta il 9 febbraio del 1693 e sepolta nella vecchia chiesa parrocchiale da cui proviene l'altare. *"Eretto a spese di varij legati, elemosine e concorso di persone pie [...] E' annessa la mansioneria quotidiana lasciata dalla q.m S.ra Flaminia Martinengo, qual Messa quotidiana presentemente viene celebrata."*<sup>1</sup>.

Sia il paliotto che la soasa sono intieramente in marmo nero di Vezza d'Oglio.

Le colonne composite, con capitelli in stile corinzio, sorreggono un fastigio cimato con un frontone ricurvo, spezzato al centro, su cui è collocato un elemento decorativo bombato che ricorda un'anfora. Tale impianto architettonico, in sintonia con i dettami dell'arte lapidaria settecentesca, è un'impegnativa architettura che occupa l'intero frontale della terza, ed ultima, nicchia di sinistra.

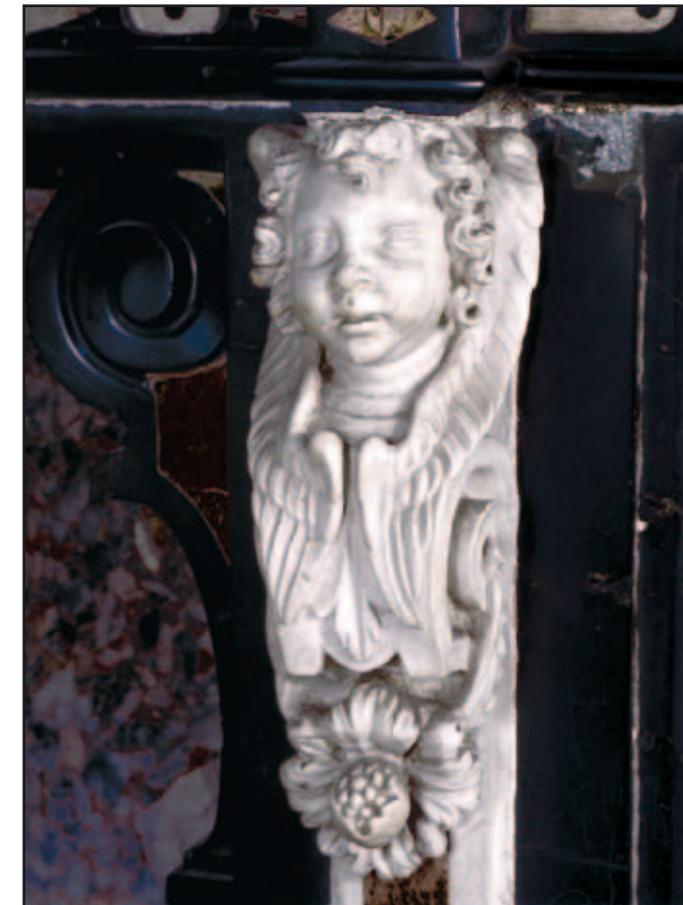
I riquadri degli specchi, insieme al fusto delle colonne, sono di marmo rosso variegato.

I modiglioni delle pilastrate del paliotto sono in nero di paragone e bianco di Carrara; ai lati due testine di putti in marmo bianco facilmente riconducibili alla tipologia plastica delle botteghe carresche.<sup>2</sup>

L'intero apparato architettonico e le sculture sono attribuibili ai fratelli Fausto e Stefano, figli di Carlo Carra.

Sui rapporti della bottega Carra con la famiglia Martinengo Villagana ha indagato il compianto Camillo Borselli.

La pala, olio su tela, che raffigura la santa famiglia di Nazareth e Sant'Antonio da Padova, è di Pompeo Ghitti (1631- 1704); la decorazione ad affresco è stata realizzata in epoca neoclassica.



<sup>1</sup> M. PENNACCHIO, *Vicende di una parrocchia*, 8° quaderno di *Vieni a Casa* - Gennaio, Febbraio, Marzo 2001, p. 49, nota n. 62.

<sup>2</sup> R. MASSA, *Arte e devozione nello splendore della pietra*, I Quinterni, 5, Brescia, 1995, p. 176.

# Altare di San Carlo

L'altare di marmo si compone di due parti difformi (stili e datazioni diverse).

La parte superiore, che racchiude la pala, olio su tela, raffigurante la Madonna con Bambino, San Carlo, Sant'Ignazio di Loyola e San Fermo, è un completamento settecentesco in armonia con l'altare contrapposto di Sant'Antonio da Padova.

La soasa è formata da due colonne composite in marmo, con capitelli in stile corinzio, che reggono un fastigio cimato da una statua marmorea ad alto rilievo raffigurante l'arcangelo Michele. I riquadri degli specchi, insieme al fusto delle colonne, sono in preziose brecce policrome.

La parte inferiore della mensa è un recupero di altro altare seicentesco già esistente nella vecchia chiesa parrocchiale.

Al centro del paliotto dell'altare si trova un ovale di marmo, con cornice in rilievo, dove, all'interno, su sfondo nero di paragone, utilizzando la tecnica del commesso, è raffigurato San Zenone vescovo.

Ai lati della mensa vi sono due testine di putto, in marmo bianco, di cui una è una copia.

Nell'alzata porta candelabri, collocato al centro, c'è un semplice tabernacolo della prima metà del XVIII secolo; i gradini e la predella sono del XX secolo. L'altare è privo di balastra.

Le decorazioni della cupoletta e delle pareti sono attribuite a Filippo Velizzi, pittore comasco.





## Altare della Madonna del Rosario

L'altare di marmo ha un seicentesco paliotto proveniente dalla vecchia chiesa parrocchiale ed è stato assemblato (come risulta dalla data scritta sul retro) nel 1764.

Presso l'archivio parrocchiale di Sale Marasino<sup>1</sup> è stato ritrovato, da Valentino Volta, il pagamento, datato 1662, per l'esecuzione dell'altare a Giò: Antonio Carra (Brescia 1634 - 1697), figlio di Giovanni Pietro.

L'architettura della base si compone di due pilastrate con lateralmente due angeli, ad alto rilievo, in marmo bianco, di mano evidentemente carresca. Esse racchiudono il paliotto composto di girali e volute eseguite con la tecnica del commesso in bellissima pietra veronese di *rosso fugato*.

Nell'alzata che serve a sorreggere i candelabri, è inserito, al centro, il tabernacolo, che ha la porticina con sbalzata l'effigie della Vergine Maria con in braccio il bambino Gesù e, nella mano sinistra, il santo Rosario.

Il tabernacolo, come pure le balaustre, sono del XVIII secolo, mentre il pavimento, i gradini e la predella sono del XX secolo.

Ad integrare la sacra mensa è la decorazione parietale a *trompe l'œil* di Giovanni Zanardi, che qui ha inventato un suo ordine barocco: misto di elementi compositi ove il fastigio risulta più tormentato ed arricciato del solito con al centro il monogramma di Maria.

La pala, olio su tela, che raffigura la Vergine del Rosario con Gesù Bambino, i santi Francesco da Paola, Caterina d'Alessandria, Domenico e Caterina da Siena è opera di Giovan Battista Sassi (Milano 1680 - 1750)

Nell'arcata vi sono, su tela cartonata e sagomata, dipinti ad olio, i quindici misteri del Rosario, di fattura settecentesca e della stessa mano che ha compito gli analoghi dell'altare del Crocifisso<sup>2</sup> e provenienti anch'essi dalla vecchia chiesa parrocchiale.

<sup>1</sup> APdiSM, busta *legati e cappellanie*, carte sparse non numerate.

<sup>2</sup> Cfr. il saggio di Fiorella Frisoni nel presente volume





## Altare delle Sante Reliquie e di San Giovanni Battista

L'altare di marmo è di seicentesca fattura ed è una bell'architettura barocchetta di scuola rezzatese.

Il paliotto, in marmo giallo e rosa veronese, è contornato da cornicette in marmo di Botticino, con al centro una cornice quadrilobata, che contorna del marmo verde alpi: ci restituisce l'immagine di una croce greca.

L'ampia alzata, che serve a sorreggere i candelabri, ha, al centro, una grande edicola con ai lati due colonnine composite la quale, in tempi diversi, conteneva parte delle Sante Reliquie. L'edicola è munita di due ante in metallo su cui vi sono dipinte palme, croci e corone regali, simboli martiriologici.

Ai lati del sopralzo sono collocate due statuette alte sessanta centimetri, a tutto tondo, in marmo di Carrara, raffiguranti l'una San Zenone vescovo e l'altra San Giacomo apostolo di grande qualità formale.

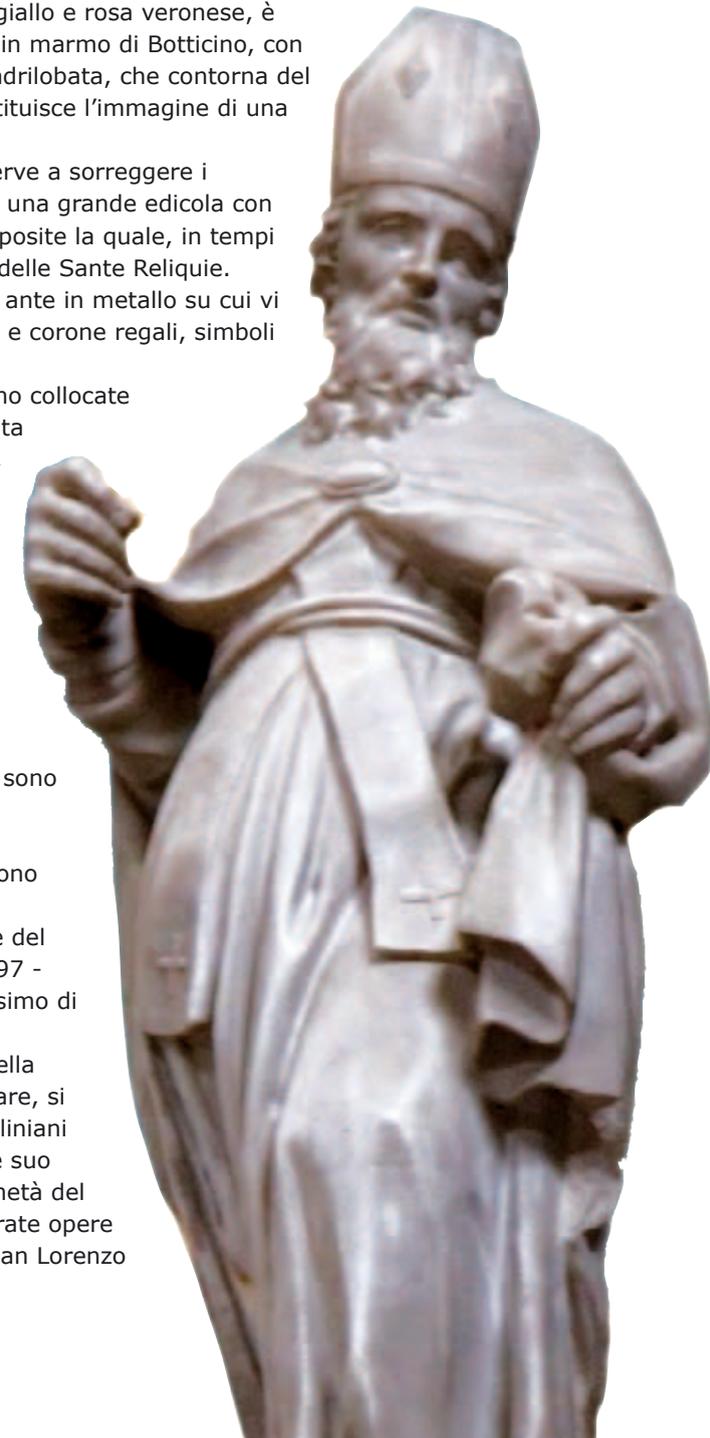
Al centro, un fastigio cimato da una mitria vescovile, anch'essa in marmo di Botticino.

I gradini e la predella sono del XVIII secolo.

La decorazione della cupoletta e delle pareti sono opera di Filippo Velizzi.

La pala, olio su tela, è del pittore Giuseppe Fali (1697 - 1772) e raffigura il battesimo di Gesù.

L'anonimo scultore, nella realizzazione di quest'altare, si è riferito a modelli corbelliniani in uso nella nostra città e suo territorio nella seconda metà del Settecento dopo le celebrate opere di Domenico Corbelli in San Lorenzo all'Ospedale Grande.





Sulla scultura, oggetto del compianto della Madonna Addolorata e del San Giovanni realizzati da Grazioso Fantoni il giovane nel 1753 e con esse collocata in una nicchia protetta da lastre in vetro piombato soprastante l'altare nella navata sinistra, non esistono testimonianze documentarie.

Dato che all'artista bergamasco furono commissionate esclusivamente le due figure dei dolenti, è presumibile che il nostro Cristo fosse ad esse precedente, anche se non di molto (anche le proporzioni ridotte del corpo del Cristo rispetto alla Madonna e al S. Giovanni, realizzati più grandi del naturale, parrebbe indicare, più che accentuate esigenze di carattere prospettico, una diversa origine delle sculture).

L'opera è comunque da attribuirsi alla mano di uno scultore operoso all'inizio del settecento nella nostra zona.

Il crocifisso corrisponde all'iconografia del "Cristo morto", il corpo è raffigurato frontalmente con le gambe leggermente flesse, la testa è reclinata sulla spalla a sinistra. In conseguenza dell'inclinazione della testa, la spalla destra è lievemente rialzata, mentre i piedi sono trattenuti da un unico chiodo. Il patetismo trattenuto che domina la realizzazione dell'anatomia del corpo cede ad una forte accentuazione decorativa nella esecuzione del perizoma, ad ampie righe dorate su fondo neutro, che, trattenuto da una funicella, ricade con ampio panneggio fluttuante su entrambi i fianchi. La croce presenta tre terminali dorati scolpiti con motivi vegetali.



apparati liturgici

# L'argenteria liturgica

Antonio Burlotti

La conoscenza dei prodotti dell'arte degli orafi e argentieri bresciani e milanesi (certamente la più importante produzione di tutto il Seicento e Settecento lombardo) ha ricevuto continuo e notevole incremento per opera di un gruppo di studiosi che da anni lavora in maniera sistematica sia sui documenti di archivio, inventari, polizze di pagamento, registri, contratti, ecc., sia nel rilevamento dei marchi territoriali e *punzoni di bottega* che, secondo le varie legislazioni allora vigenti, diverse da Stato a Stato, dovevano permettere l'identificazione degli argentieri e orefici produttori di oggetti in oro e argento<sup>1</sup>.

Il marchio di bottega peraltro non è solo la *firma* dell'autore ma permette approfondimenti nel campo della ricerca formale comparata; ciò al fine di individuare gli orientamenti di stile e, più in specifico, le tipologie e le tecniche di esecuzione.

È disponibile oggi un'ampia bibliografia degli studi effettuati, soprattutto per ciò che concerne l'argenteria e l'oreficeria a carattere religioso che, data la sua natura sacrale, è la meglio conservata.

Dai documenti, e soprattutto dai libri d'estimo, si evidenzia che, nella prima metà del '500, erano attivi in Brescia circa trecento addetti alla lavorazione di metalli preziosi, tra responsabili di bottega, lavoranti e garzoni, con le qualifiche di *aurif, zoiellarius, argentarius*, ecc., che tenevano bottega e spesso abitazione in Corso degli Orefici (l'attuale via Goffredo Mameli).

Essi avevano una propria corporazione, con cappella nella chiesa del Carmine, dedicata a Sant'Eligio, già eretta nel 1483.

*"Che alcuni in sul finire di quel secolo o in quello successivo fossero artisti di singolare perizia bastano a darne prova i tre preziosissimi cimeli che sono la croce argentea di S. Francesco, quella di Cividate Alpino [l'attuale Cividate Camuno] e la croce aurea della Cattedrale".*<sup>2</sup>

Nessun marchio di bottega è stato rinvenuto su manufatti del Cinquecento come pure per il secolo successivo.

Come marchio territoriale e di garanzia nel XVII e XVIII secolo veniva usato dal bollatore dell'Università degli Orefici di Brescia, dal 1719 fino al 1776, un ovale verticale con un leone rampante di profilo; successivamente al 1777 il leone rampante, come marchio di garanzia per i grossi lavori, sarà inserito in uno scudo gotico semirotondo con profilo libero<sup>3</sup> e compreso tra le iniziali dei toccatori: D. B., Domenico Bertelli, per l'argento; G. R., Giuseppe Renoldi, per l'oro.

Si trovano pure anche altri punzoni di difficile attribuzione.

La corporazione fu sciolta con la Rivoluzione Francese e buona parte dei manufatti in oro e argento, di proprietà della Chiesa Bresciana e di privati, fu sequestrata sotto forma di prestito volontario: *"Senza riguardo all'arte, senza giudizio artistico si spogliavano chiese e privati di tutti gli effetti d'oro e d'argento*

<sup>1</sup> Sarà con l'Unità d'Italia che si avrà, nel maggio del 1872, una legislazione unica per tutta la nazione.

<sup>2</sup> L. F. FÈ D'OSTIANI, *L'oreficeria bresciana e le croci*, in *l'Illustrazione Bresciana*, novembre 1904, p. 4.

<sup>3</sup> UGO DONATI, *I marchi dell'argenteria italiana*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1993, p. 54, scheda 285.

**Stendardo di seta damascata** di colore rosso, frangiato all'estremità.

Misura cm 125 x 180, ricamato con fili dorati a motivo di fiori, girali di foglie, tralci e grappoli d'uva. Al centro, in un rettangolo, vi è raffigurato S. Zenone Vescovo benedicente, con il manto ricamato in fili di colore oro, come pure i raggi che discendono dal cielo. Sul verso un ostensorio in un cielo di nuvole, sorretto da angeli. La realizzazione dei dipinti è pregevole e denota ricercatezza formale e qualità di esecuzione. Lo stendardo è certamente appartenuto alla Congregazione del SS. Sacramento. Lo stato di conservazione, per ciò che concerne i ricami, è buono; notevolmente inferiore la qualità della tenuta pittorica dei riquadri centrali che presentano frantumazione del colore e sporcizia.

Epoca: fine XVIII sec.

che possedevano, passati tosto alla fusione e ridotti in moneta, di cui nuovamente avvantaggiavano gli agenti. Anche a Brescia toccò di vedere spogliate le chiese ed i privati di tesori gran parte dei quali lavorati con finezza artistica.<sup>4</sup>

Pure gran parte dell'archivio dell'associazione, dopo essere stato utilizzato come utile indicatore per individuare sul territorio la collocazione spaziale degli oggetti preziosi, andò disperso.

L'attuale situazione della ricerca ci permette di identificare i marchi territoriali.

Essi definiscono la produzione bresciana per ciò che concerne l'ultimo secolo della dominazione veneta, fino alla normativa del manifesto del Direttore Generale delle Monete del 1812, come seguito al decreto del vicerè Eugenio Napoleone del 25 dicembre 1810, che prescriveva la marchiatura degli argenti con tre punzoni; tale sistema tripunzonale rimarrà in vigore fino al 1872.

Il Manifesto del 1812, precisando i titoli di lega autorizzati nel Regno Italico, stabiliva anche i contrassegni di identificazione dei vari Uffici di Bollatura e li riportava tutti in *fac-simile*<sup>5</sup>: si sa che a Brescia era assegnata la cuspide di lancia con semplice profilo libero, che rimarrà in vigore fino al 1873; questo marchio è stato ritrovato in diversi argenti bresciani e figura anche in alcuni oggetti liturgici patrimonio della nostra chiesa parrocchiale.



Tra le varie suppellettili in argento che costituiscono il corredo liturgico nella chiesa parrocchiale di Sale Marasino, sono stati scelti gli oggetti che meglio riflettono le variazioni stilistiche e tipologiche.

La croce astile, databile tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo, è di notevole qualità: appartiene ad un genere di largo uso, rappresentato da numerosi esemplari Quattro-Cinquecenteschi ancora conservati nelle chiese e musei del territorio.



<sup>4</sup> L. F. FÈ D'OSTIANI, *Le croci artistiche delle chiese bresciane*, cit.

<sup>5</sup> G. SAMBONET, *Conoscere gli argenti, Corsi di Storia delle arti applicate*, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 1979.

Nel periodo di benessere e relativa tranquillità che la provincia bresciana godette sotto il dominio della Serenissima si estese l'uso e la varietà degli arredi; il tutto corroborato da una situazione economica particolarmente fiorente nel caso della nostra, sia pur piccola ma operosissima comunità salese e marasinese.

Grazie all'opera del cardinale Carlo Borromeo, arcivescovo di Milano dal 1560 al 1584, frutto di una chiesa riformata dal Concilio di Trento, le parrocchie, ormai entità territoriali ben definite, avevano consolidato la centralità liturgico-sacrale e avevano fatto proprie le indicazioni e prescrizioni sull'architettura e gli ornamenti dettate nel 1577 da Borromeo nelle sue *Instructionum Fabricae et Suppellectilis Ecclesiae*: "[...] A seconda della solennità degli uffici e per varie evenienze conviene che la suppellettile sacra sia molteplice, varia, distinta per colori e più preziosa in determinati giorni, è opportuno indicare con criteri ben stabiliti quali degli arredi ecclesiastici debbano essere doppi, o tripli, o quadrupli, o quintupli, o ancor più numerosi a seconda delle necessità di mutarli per le pulizie.

Infine abbiamo voluto dare delle indicazioni circa la forma di tutti gli arredi elencati, in modo che l'apparato sia conveniente alle esigenze delle solennità, alle regole dei riti e alle istituzioni, ed in ogni chiesa sia il più decoroso possibile in ogni sua parte. Abbiamo stabilito di iniziare con la suppellettile della basilica cattedrale, seguono le altre chiese, cioè le collegiate, le parrocchie, le chiese semplici [...]"<sup>6</sup>.

La struttura ecclesiale assunse a sé stessa soprattutto gli aspetti particolarmente scenografici in seno alle celebrazioni liturgiche, quasi che queste ultime assumessero il significato di uno "spettacolo religioso con al centro lo spazio presbiterale e l'altare quale *theatrum sacrum perpetuum* alla cui preparazione deve necessariamente concorrere una serie ben codificata di oggetti liturgici."<sup>7</sup>

Ciò farà in modo che si abbia, da parte delle comunità parrocchiali anche di piccola entità, grandissima richiesta di suppellettili ad uso religioso quali candelabri e croci d'altare, reliquiari, ostensori, patene, aspersori e secchielli, calici, pissidi come pure ricchi ornamenti, paramenti sacerdotali e tovaglie, di cui rimangono significativi esempi anche nella nostra chiesa parrocchiale.

La riscoperta e il diffondersi dell'uso della tecnica dello sbalzo, (lavorazione che viene eseguita su fine lamina di metallo solitamente prezioso: oro o argento ma anche su bronzo, ottone e rame) non è casuale ma in perfetta sintonia con la necessità di realizzare oggetti dalle fogge particolarmente elaborate, ricchi di decorazioni e contrappunti formali e, nel contempo, facendo sì che si ottenga un significativo risparmio di metalli preziosi (a differenza della tecnica fusoria): ciò, di fatto, veniva a favorire la committenza meno abbiente.

A questo momento sono riferibili l'ostensorio di tipo *ambrosiano* e una pisside dall'ornato ricco e mosso, un calice dallo schema decorativo rinascimentale, mentre pienamente settecenteschi sono altri due calici di alta qualità stilistica, uno dei quali proveniente dalla chiesa sussidiaria di Gandizzano<sup>8</sup>, frazione di Sale Marasino.

<sup>6</sup> C. BORROMEO, *Instructionum Fabricae et suppellectilis ecclesiae*, libri due, traduzione a cura di Z. Grosselli, Pubblicazioni dell'I.S.U., Università Cattolica, Storia della critica d'arte, prof. Luisa Gatti Perer, 1983, pp. 5 e 6, paragrafi 4, 5, 6.

<sup>7</sup> G. MERLO, *I Tesori di Ostiano*, volume secondo, Grafo, ottobre 2002, Brescia.

<sup>8</sup> *Fede, Arte e Storia nella Chiesa della B.V. Maria di Gandizzano*, a cura di F. TROLETTI, *Vieni a Casa*,

*"Non meno prezioso e venerato è il tesoro delle Sante Reliquie, che il popolo ama e onora ogni anno con speciale solennità."<sup>9</sup>*

*"Secondo alcuni decreti della Sacra Congregazione dei Riti, per essere esposte le reliquie devono essere chiuse in teche o cassette sigillate. Non possono essere collocate sopra il Tabernacolo dove si conserva il SS. Sacramento né sopra l'altare dove lo stesso è esposto."<sup>10</sup>*

La Chiesa ha stabilito, con il canone 1287, gli atti di culto ammessi per le reliquie: l'esposizione della reliquia alla venerazione, mostrarla al popolo, darla da baciare, portarla in processione e benedire con essa il popolo.

Del Settecento restano, nella nostra parrocchia, diversi reliquiari solitamente in lamina d'argento sbalzata rifinita a bulino e cesellata, collocata sul recto, e posta su di un supporto di legno con, al centro, la custodia, munita di un vetro, contenente la reliquia del santo.

Essi sono di foggia piuttosto convenzionale e dalle svariate forme e dimensioni: a pisside, ad ostensorio, a capsula, a forma di croce, altri ancora hanno forma anatomica (braccia e busti); altri sono in legno dorato con intagli a traforo a forma di urna con vetri.

Con il secolo XIX trionfa lo stile neoclassico che dà la sua impronta ai turiboli con navicella, alla coppia di vassoi liturgici e al messale, dove, ancora, si riscontra un modo di comporre legato alla tradizione settecentesca.

Questi ultimi oggetti sono particolarmente significativi per la presenza della triplice punzonatura prevista dalle disposizioni napoleoniche di cui fa parte il marchio onomastico di bottega costituito dalle iniziali P G (Pietro Gualla) accompagnate dalla croce fitta, il marchio territoriale di Brescia capoluogo del Dipartimento del Mella e il marchio di garanzia per i grossi lavori che ha per soggetto un globo terrestre con lo zodiaco e sette trioni.<sup>11</sup>

Si deve purtroppo lamentare la perdita, perché consunti o rubati, di alcuni notevoli esemplari di oreficeria provinciale, ancora presenti al momento della catalogazione condotta dalla Soprintendenza per i beni Artistici e Storici di Milano<sup>12</sup>, come l'ostensorio a raggiera in argento in stile Impero, opera dell'orefice Pietro

Pedrina orafo in Brescia, donato alla comunità di Marasino da Gaetano de Rizzi nel 1823 come risultava dall'iscrizione interna al piede:

"CAIETANUS de RIZZI  
a MARASINO ISTUD  
PERSOLVIT. a PEDRINA  
PETRO BRIXSIS  
formatum ANNO DOMINI  
M.D.CCCXXXIII."<sup>13</sup>

"L'ostensorio è a raggiera, con piede e pianta ovale e due anse inflesse terminanti con testa di angelo. Sul piede sono applicati ornati vari, fusi e dorati con l'Agnello (nel recto) e spighe (nel verso). Nodo a forma di ancoretta con festone e testine di angelo, dorati.

Raggiera con ornati dorati attorno alla teca, sopra la quale stanno due angioletti che reggono corona con sfera e croce. Notizie storico critiche: L'ostensorio è realizzato secondo il gusto dello stile impero. Del Pedrina, argentiere bresciano, si trova un calice a Osio Sotto (Bergamo) [...]"<sup>14</sup>.

Altre perdite sono ascrivibili a calici, croci d'altare e pissidi, come si nota dall'*Inventario patrimoniale degli oggetti in argento e ottone argentato della Fabbrica della Chiesa Parrocchiale di Sale Marasino*, redatto nell'anno 1862 dai fabbricieri di Sale Marasino e qui di seguito riportato.<sup>15</sup>



<sup>9</sup> P. GUERRINI, *La Pieve di Sale Marasino*, op. cit., p. 30.  
<sup>10</sup> A. PAGLIANI, *Disposizioni attuali sul culto delle reliquie*, p. 1.  
<sup>11</sup> U. DONATI, *I marchi dell'argenteria italiana*, De Agostini, Novara, 1993, p. 109, scheda 686: Marchio territoriale di Brescia, capoluogo del Dipartimento del Mella, impresso dal 1 maggio 1812 al 31 maggio 1873 dal controllore dell'Ufficio di Garanzia di Brescia, ufficio circondariale dei dipartimenti dell'Alto Po e del Mella e, dal 1 giugno 1814, del Mincio. Forma: semplice; profilo libero. Soggetto: cuspidi di lancia.; pag. 106 Scheda 668: Marchio di garanzia del titolo per i grossi lavori appartenenti alla bontà del 2° titolo, millesimi 800, impresso dal 1 marzo 1812 al 1861 dai controllori degli uffici di garanzia istituiti con legge 25 dicembre 1810 e dal 1861 al 31 marzo 1873 da quelli del Regno d'Italia. Forma: ottagonale, profilo a linea retta. Soggetto: globo terrestre con zodiaco e i sette trioni, sotto il globo il n° "2" in cifra araba, simbolo del 2° titolo.

<sup>12</sup> MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE DIREZ. GEN. DELLE ANTICHITÀ E BELLE ARTI, Soprintendenza alle Gallerie, Milano; le schede OA sono state compilate da GINO ANGELICO SCALZI nel 1975 e sono il tracciato utilizzato per la stesura delle successive schede qui di seguito riportate.

<sup>13</sup> P. GUERRINI, *La Pieve di Sale Marasino*, maggio 1932, ristampa Litotipografia San Marco, Esine, 1979, p. 30.

<sup>14</sup> Dal catalogo generale, codice OA, Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti.

<sup>15</sup> APdiSM, Archivio Parrocchiale di Sale Marasino, busta: *Culto e funzioni religiose*, contenente fogli sparsi non numerati, dettaglio dell'argenteria nella chiesa parr.le di Sale Marasino.

## BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

L. ANELLI, *La chiesa di Borgosatollo*, Società per la storia della chiesa a Brescia, dicembre 1977.

L. ANELLI, *La chiesa dei santi Nazaro e Celso in Brescia*, Società per la storia della chiesa a Brescia, 1977.

P. GUERRINI in *Industrie e commerci bresciani d'altri tempi: gli orefici in Brescia nelle industrie, nel commercio e nell'arte*, IV, pagine 249 - 251, dicembre 1924.

B. PASSAMANI, V. VOLTA, *La Basilica di Verolanuova*, Comune di Verolanuova, Biblioteca Civica, aprile 1997.

R. MASSA, *L'altro tesoro del Duomo*, in *Le Cattedrali di Brescia*, CAB, Grafo, 1987.

AA. VV., a cura di R. BOSCAGLIA E V. TERRAROLI, *Settecento Lombardo*, Electa, 1991.

A. PERONI, "L'oreficeria dei secoli XV e XVI" in - *La Storia di Brescia*- parte XII, vol. III Brescia 1964, pag. 759.

*Instructionum fabricæ et suppellectilis ecclesiasticæ, libri duo*, traduzione italiana a cura di Zelia Grosselli Belotti, ISU, Milano, 1976

J. BENTLEY, *Storia delle reliquie sacre e profane*, Milano, 1988

F. RAPPOSELLI, *Repertorio degli orefici mantovani*, catalogo delle mostra, Castel Goffredo, 2006

GIUSEPPE MERLO, *I tesori di Ostiano*, vol. II, Brescia, 2002

1. *Pisside di tutto argento onc. 23.9 da oreficeria stimata;*
2. *Croce di tutto argento lavorata con figure e ornati onc. 109.21*
3. *Croce in legno con crocifisso ed ornati in argento onc. 12.0*
4. *Croce come sopra onc. 7;*
5. *Croce come sopra onc. 10;*
6. *Turibolo tutto argento onc. 39;*
7. *Turibolo idem onc. 39;*
8. *Due navicelle tutto argento onc. 31.18;*
9. *Due bacine tutto argento onc. 70.2;*
10. *Anfora con bacino tutto argento onc. 47.12;*
11. *Ostensorio tutto argento di antico costume onc. 86.12;*
12. *Due corone tutto argento, meno le pietre, onc. 26.12;*
13. *Due ampolle d'argento onc. 6;*
14. *Bastone delle cerimonie onc. 21;*
15. *Due messali guarnizioni in argento onc. 36;*
16. *Ostensorio a raggi del quale l'argento è calcolato onc. 41.12;*
17. *Un calice di gusto antico onc. 23.2;*
18. *Un calice di gusto antico onc. 3;*
19. *Un calice come sopra onc. 16;*
20. *Un calice tutto argento onc. 14.12;*
21. *Un calice come sopra onc. 17.12;*
22. *Un calice d'argento con patena di rame onc. 14.22;*
23. *Pisside in "scattola" di tutto argento onc. 7.22;*
24. *Pace tutta d'argento onc. 4.15;*
25. *Due chiavi d'argento onc. 2;*
26. *Pisside tutto argento onc. 26.12;*
27. *Pisside con tazza d'argento onc. 3.12 con piedistallo e coperchio di rame di rame dorato;*
28. *Pisside con tazza d'argento onc. 1.12 con piedistallo e coperchio di rame;*
29. *Due angeli tutto argento onc. 19;*
30. *Croce in legno con crocifisso in getto ed ornamento onc. 12;*
31. *Segreta in legno (altare di San Antonio), calcolato l'argento onc. 42;*
32. *Segreta in legno (altare di San Carlo), calcolato l'argento onc. 36;*
33. *Segreta in legno (altare maggiore), calcolato l'argento onc. 45;*
34. *Segreta in legno (altare della Veneranda Scuola), calcolato l'argento onc. 45;*
35. *Ostensorio della S.S. Croce alla Veneranda Scuola, calcolato l'argento onc. 20;*
36. *Ostensorio della S.S. Croce sospesa, calcolato l'argento onc. 5;*
37. *Ostensorio di San Giuseppe, calcolato l'argento onc. 15;*
38. *Ostensorio di San Gaetano, calcolato l'argento onc. 5;*
39. *Una segreta in legno con ornati in argento onc. 10;*
40. *Una segreta con ornamenti in argento, calcolato onc. 10;*
41. *Segreta in legno come sopra onc. 5.*

*Abbreviazioni:* APdiSM, Archivio Parrocchiale di Sale Marasino.

<sup>1</sup> APdiSM, busta culto e funzioni religiose contenente fogli sparsi non numerati.

# Ottone inargentato

## esistente nella Chiesa Parrocchiale

1. Ostensorio detto di San Zeno  
di San Filippo  
di San Luigi  
di San Antonio  
di San Carlo  
di San Giustissimo
2. N° 6 candelabri
3. Una croce
4. N° 4 portapalme
5. Una croce
6. N° 6 candelabri
7. N° 6 candelabri
8. N° 24 candelabri
9. N° 8 reliquiari
10. N° 16 detti
11. N° 4 lanterne
12. un raggio
13. cinque stemmi per bastoni
14. un paradisino
15. N° 12 portapalme
16. N° 8 lampade
17. N° 2 croci
18. N° 4 reliquiari.

# Oggetti in ottone e peltro

## esistenti nella Chiesa Parrocchiale.

1. N° 9 campate
2. N° 6 candelabri
3. N° 6 detti
4. N° 6 detti
5. N° 6 detti
6. N° 6 detti
7. N° 6 detti
8. N° 6 detti
9. N° 4 detti
10. N° 22 detti di varia dimensione
11. N° 6 detti di varie fatture
12. N° 3 croci, un sedelino e tre aspensori
13. N° 116 bussoli per candele
14. N° 8 bussoli di piombo
15. Un sedelino, un tondo
16. N° 6 secrete di ottone in getto, senza legno.

La successiva meccanizzazione nella lavorazione dell'oro e dell'argento, dalla seconda metà dell'Ottocento in poi, farà sì che si determini l'abbandono progressivo delle abilità artigiane individuali e, di fatto, l'impoverimento di una tradizione orafa eccellente<sup>1</sup>.

L'ultimo importante, capillare, qualificato e informatizzato intervento di schedatura è stato effettuato dalla Diocesi di Brescia a cura di don Ivo Panteghini nel 1993.

<sup>1</sup> O. ZASTROW, *L'oreficeria in Lombardia*, Electa Editrice, Milano, 1978 pag. 217: "L'800 e lo scorcio del presente secolo vedono la quasi totale industrializzazione dell'arte dell'oreficeria".



### CROCE ASTILE<sup>1</sup>

Seconda metà del XVI secolo  
35 x 46 cm  
Stato di conservazione: discreto  
Lamina d'argento sbalzata

La croce astile, munita di un'asta di legno per poter essere portata in processione o collocata a lato della sacra mensa, è lavorata, sia sul recto che sul verso, dovendo essere vista da ambo i lati; è in lamina d'argento sbalzata, applicata su di un'anima di legno.

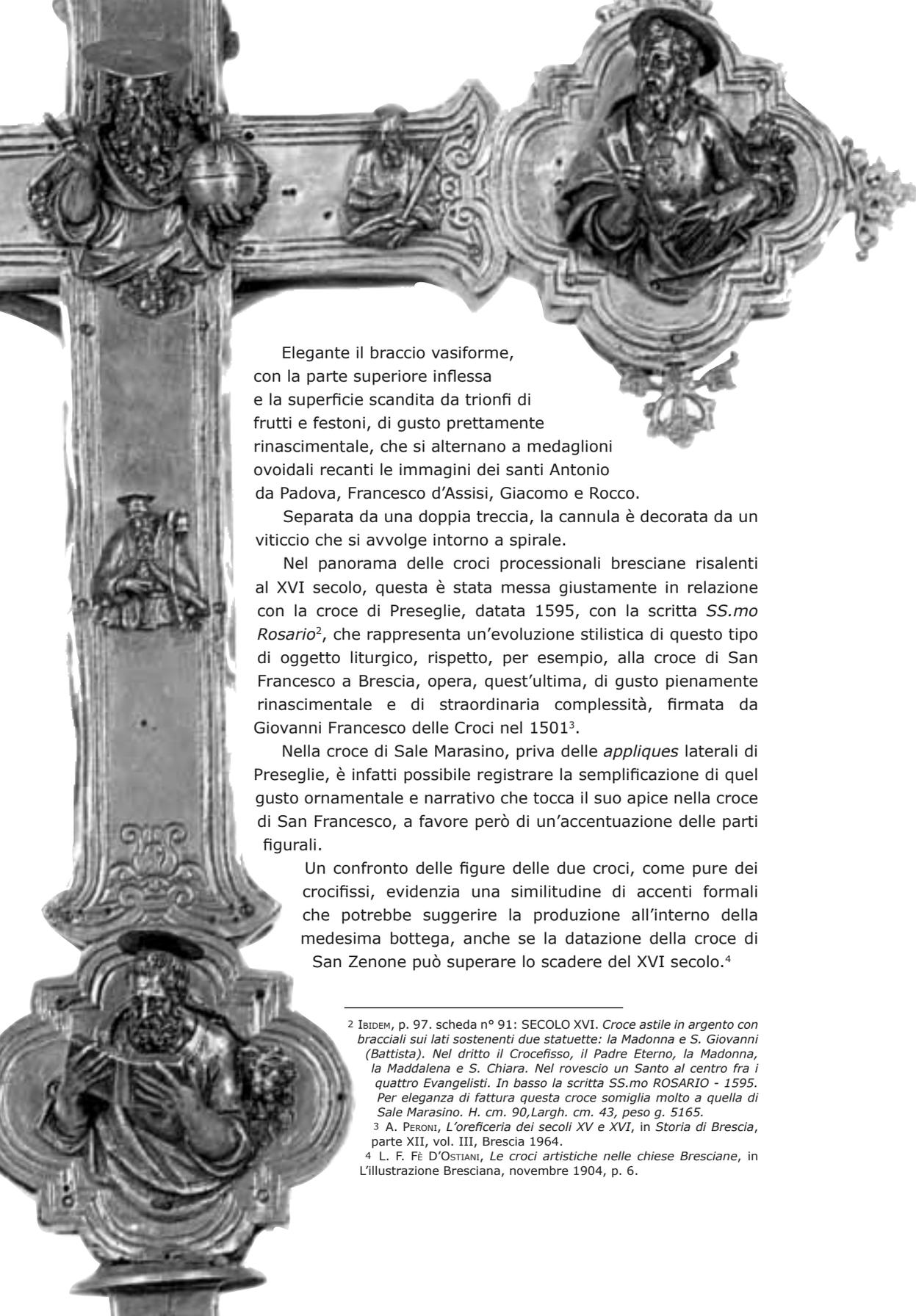
Orlata da una triplice profilatura, all'estremità dei bracci forma volute contrapposte, sulle quali si innestano delle formelle quadrilobate; splendide le applicazioni in fusione, ad alto rilievo, che vi sono poste.

Il Cristo è contornato dai busti di San Giovanni Battista, della Vergine Addolorata, di Sant'Antonio Abate e, in alto, dal simbolo del pellicano mistico che si lacera il petto per sfamare i suoi piccoli col proprio sangue; sul verso, alla figura dell'Eterno, secondo la più diffusa tradizione iconografica, fanno corona le raffigurazioni dei quattro Evangelisti e, più in piccolo, i busti dei Santi Zenone, Pietro e Paolo, quali richiami devozionali locali.

Vigoroso è il modellato, mentre la martellinatura dei manti, riflettendo in maniera diversa la luce, crea un effetto quasi cromatico.

Si devono rilevare alcuni guasti causati dal tempo: il braccio sinistro del Cristo risulta parzialmente staccato dal tronco; il chiodo conficcato nella mano destra è stato malamente sostituito come pure un'aureola.

<sup>1</sup> *Catalogo dell'Arte Sacra nella Rotonda o Duomo Vecchio*, Brescia 1904, pag. 95, scheda n° 85, SECOLO XVI: Croce astile d'argento lavorata a cesello portante le solite figure in numero di dieci, a tutto rilievo, più i busti dei Santi Pietro, Paolo, Antonio, in basso rilievo, ed in dimensioni più piccole. H. cm. 95, largh. cm. 42.



Elegante il braccio vasiforme, con la parte superiore inflessa e la superficie scandita da trionfi di frutti e festoni, di gusto prettamente rinascimentale, che si alternano a medaglioni ovoidali recanti le immagini dei santi Antonio da Padova, Francesco d'Assisi, Giacomo e Rocco.

Separata da una doppia treccia, la cannula è decorata da un viticcio che si avvolge intorno a spirale.

Nel panorama delle croci processionali bresciane risalenti al XVI secolo, questa è stata messa giustamente in relazione con la croce di Preseglie, datata 1595, con la scritta *SS.mo Rosario*<sup>2</sup>, che rappresenta un'evoluzione stilistica di questo tipo di oggetto liturgico, rispetto, per esempio, alla croce di San Francesco a Brescia, opera, quest'ultima, di gusto pienamente rinascimentale e di straordinaria complessità, firmata da Giovanni Francesco delle Croci nel 1501<sup>3</sup>.

Nella croce di Sale Marasino, priva delle *appliques* laterali di Preseglie, è infatti possibile registrare la semplificazione di quel gusto ornamentale e narrativo che tocca il suo apice nella croce di San Francesco, a favore però di un'accentuazione delle parti figurali.

Un confronto delle figure delle due croci, come pure dei crocifissi, evidenzia una similitudine di accenti formali che potrebbe suggerire la produzione all'interno della medesima bottega, anche se la datazione della croce di San Zenone può superare lo scadere del XVI secolo.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> IBIDEM, p. 97. scheda n° 91: SECOLO XVI. *Croce astile in argento con bracciali sui lati sostenenti due statuette: la Madonna e S. Giovanni (Battista). Nel dritto il Crocefisso, il Padre Eterno, la Madonna, la Maddalena e S. Chiara. Nel rovescio un Santo al centro fra i quattro Evangelisti. In basso la scritta SS.mo ROSARIO - 1595. Per eleganza di fattura questa croce somiglia molto a quella di Sale Marasino. H. cm. 90, Largh. cm. 43, peso g. 5165.*

<sup>3</sup> A. PERONI, *L'oreficeria dei secoli XV e XVI*, in *Storia di Brescia*, parte XII, vol. III, Brescia 1964.

<sup>4</sup> L. F. FÉ D'OSTIANI, *Le croci artistiche nelle chiese Bresciane*, in *L'illustrazione Bresciana*, novembre 1904, p. 6.

## PISSIDE

Prima metà del XVII secolo  
26 x 11.5 cm (diametro piede)  
Stato di conservazione: buono  
Rame argentato



La pisside, già ostensorio di tipo ambrosiano, è stata trasformata, in epoca imprecisata, con la sostituzione della coppa.

Sul piede circolare, con leggero rigonfiamento, sono realizzati, a sbalzo, bulino e cesello, fogliami che circondano sei medaglioni con i busti dei Santi Zenone, Piero e Paolo, Rocco, la Madonna con il Bambino e il monogramma del Cristo.

La superficie del coperchio, con la parte bassa decorata da grandi ovoli, è rivestita da simili motivi floreali con altri quattro santi collocati entro medaglioni.

Il nodo ovoidale, sfaccettato, è lavorato in superficie a bulino, con decori di rami fioriti sulle sei facce.

Il gusto contenuto, ancora immune dalle esuberanze barocche, di foggia cinquecentesca, indica una datazione entro la prima metà del Seicento.

## OSTENSORIO DI TIPO AMBROSIANO<sup>1</sup>

Seconda metà del XVII secolo  
61 x 16.5 cm (diametro piede)  
Stato di conservazione: buono  
Argento

Ostensorio con base circolare rigonfia, ornata da eleganti fogliami e teste di cherubini ad alto rilievo.

Un analogo decoro caratterizza il coperchio, sormontato da una statuetta in fusione del Cristo risorto.

La custodia cilindrica in vetro è incapsulata all'estremità da due ghiere tra le quali dei cherubini fungono da elementi di raccordo.

Alcune caratteristiche tipologiche, (base e coperchio con accentuato rigonfiamento, nodo piriforme, rilievo ricco e mosso), indicano come probabile epoca di esecuzione la seconda metà del XVII secolo.

L'ostensorio di tipo ambrosiano, con capsula cilindrica in vetro e coperchio, che si può eliminare per utilizzarlo come pisside, era in uso soprattutto nelle province lombarde; esso fu successivamente sostituito dall'ostensorio a raggiera.



<sup>1</sup> *Catalogo dell'Arte Sacra nella Rotonda o Duomo Vecchio, Brescia 1904*, p. 85, scheda n° 52, Secolo XVII. "Ostensorio di lamina d'argento cesellato con figure di getto. Il piede ornato da teste di cherubini, tra un elegante disegno a fogliami, che si ripete lungo l'asta e sulla sommità dove poggia il Redentore risorto. Peso gr 2765."

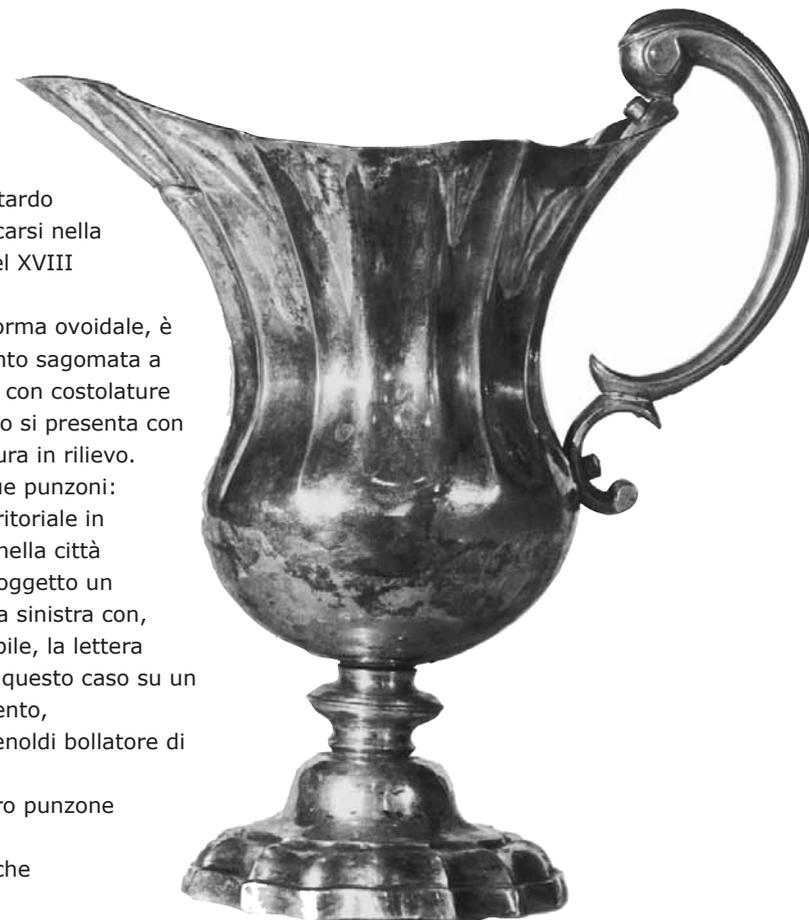
## ANFORA CON BACILE

Seconda metà del XVIII secolo  
Anfora: 21 x 9 (piede) x 16 cm (massimo labbro)  
Stato di conservazione: buono  
Bacile: 6 x 36 (lunghezza) x 25,5 cm  
Stato di conservazione: buono

L'anfora e il bacile sono oggetti di fine lavorazione tardo barocca da collocarsi nella seconda metà del XVIII secolo.

Il bacile, di forma ovoidale, è in lamina d'argento sagomata a profilo mistilineo con costolature bombate; il bordo si presenta con doppia modanatura in rilievo. Sotto la base, due punzoni: l'uno, il bollo territoriale in vigore dal 1777 nella città di Brescia, con soggetto un leone rampante a sinistra con, a lato, ben leggibile, la lettera R. di Renoldi<sup>1</sup> in questo caso su un manufatto d'argento, pur essendo il Renoldi bollatore di manufatti in oro, mentre l'altro punzone riporta le iniziali onomastiche dell'orefice P C<sup>2</sup>.

L'anfora ha il piede circolare a coste sagomate, mentre il nodo schiacciato e il rigonfiamento della coppa sono lisci; l'anfora si conclude poi, ripetendo l'andamento, a coste sagomate del piede, ove si conclude con un ampio versoio rialzato; all'opposto vi è il manico formato da due volute, l'una piccola, l'altra ampia, ambedue ricurve con andamento contrapposto.



<sup>1</sup> R. MASSA, *Orafi e Argentieri bresciani nei secoli XVIII e XIX*, Tipolitografia F. Apollonio e C., Brescia, 1988, p. 58: "Il 23 agosto [1776] i Provveditori in Zecca approvano il solo Renoldi come toccatore dell'oro e chiedono all'Università i nominativi di altri due orefici da sottoporre alla prova per l'elezione a toccatore dell'argento."

<sup>2</sup> R. MASSA, *op. cit.*, p. 140, scheda n. 144: "Questo bollo, accompagnato dal marchio territoriale del 1777, è impresso su una coppia di candelieri in collezione privata".

## CALICE

Metà del XVII secolo  
22 x 13 cm (diametro coppa)  
Stato di conservazione: buono  
Oro e argento



Il calice ha il piede a sagome appena accennate; nodo balaustrato e leggermente inflesso; gli ornati sono a sbalzo con finiture a bulino; sul piede e sull'avvolgimento della coppa disegni a volute; sempre sul piede, all'interno di tre cartelle lobate a forma di mandorla, le figure sbalzate di San Pietro, San Paolo e San Francesco di Paola.

Nell'avvolgimento della coppa sono rappresentati, entro tre cartelle circolari, i simboli della passione: la croce, la colonna sormontata dal gallo, frusta, lancia e velo della Veronica interrotte da altrettanti grappoli d'uva sbalzati.

Il calice, databile alla metà del XVIII secolo, ha inciso sotto la base un ovale verticale con leone rampante a sinistra e quello di bottega con la sigla G. T. in campo rettangolare. Si ipotizza il marchio onomastico di Giovanni Tonoli che nel 1777 è ricordato orefice in Brescia<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> E. MASSA, *Orafi e Argentieri Bresciani* cit. p. 131: "Questo marchio è stato ritrovato su numerose suppellettili sacre di eccezionale fattura della seconda metà del Settecento, tra cui un ostensorio datato 1761. In mancanza di documentazione certa, potrebbe essere solo ipotizzabile la sua identificazione col marchio onomastico di Giovanni Tonoli, che nel 1777 è ricordato orefice all'insegna dello "Spirito Santo".

## CALICE

Fine del XVII secolo  
23 x 12.6 cm (diametro base)  
Stato di conservazione: buono  
Argento

L'ornato, giocato sull'alternanza di elementi vegetali e teste di cherubini sbalzate a tutto tondo su un fondo oro martellinato, riveste il piede, leggermente rigonfio, preceduto da un largo bordo circolare con fogliami dorati lavorati a bulino e cinto da un serto floreale.

Tale decoro si ripete anche sul nodo, dal quale le teste degli angeli balzano con forza, alternate a foglie con piccoli frutti.

Si tratta di uno schema risalente al XVI secolo, che ha avuto larga fortuna.

L'evoluzione del modello cinquecentesco è particolarmente evidente dal confronto con un calice della fine del XVI secolo, di proprietà dell'Ospedale Civile di Brescia<sup>1</sup>, rispetto al quale si può notare, nel calice di San Zenone, il maggiore risalto plastico del piede nonché l'effetto di maggior leggerezza ottenuto mediante la lavorazione a traforo del sottocoppa e soprattutto il nodo che da ovoidale diventa piriforme tendente quasi al vaso settecentesco. Pertanto lo schema decorativo rinascimentale si anima di nuovo vigore ed eleganza per esprimere pienamente i valori estetici del Barocco.

Per tali considerazioni l'esecuzione del calice si può porre alla fine del XVII secolo.

Dall'Archivio Parrocchiale di Sale Marasino, su di un foglio superstite, si legge: "*Inventari e mobili sacri. Calice d'argento dono 1698 [...]*".<sup>2</sup>

<sup>1</sup> A. PERONI, *L'oreficeria dei secoli XV e XVI*, in *Storia di Brescia*, volume III, Brescia, 1964, p. 758.

<sup>2</sup> APdiSM, busta *Culto e luoghi sacri*, foglio singolo non numerato: "*Inventari, e mobili Sacri. Calice d'argento dono 1698; Legato Baldassari 1680, non spese in corso; spese per (...) 1703; legato Dossi 1668; inventario mobili non spese; spesa credenzione in sagrestia 1652; inventario come sopra 1599; inventario Galizioli 1604; inventario Soardi 1634*".



## COPPIA DI TURIBOLI

Prima metà del XIX secolo  
35 x 11 cm (diametro piede)  
Stato di conservazione: buono  
Argento

I turiboli, in lamina d'argento, sono realizzati a sbalzo e traforo.

Sia il braciere che il coperchio sono caratterizzati da una notevole varietà di motivi ornamentali, di impronta neoclassica, che sfruttano quasi ogni spazio disponibile: foglie d'acanto, rosette, bordi perlinati.

Insolita è la presenza di tre teste barbute con elmo poste al punto di attacco delle catenelle di sospensione.

Sui due oggetti appare, sul bordo della base, la triplice punzonatura in uso dal 1812 nei territori soggetti al controllo francese: una cuspide di lancia, Marchio Territoriale di Brescia, impresso dal controllore dell'Ufficio di Garanzia di Brescia; un globo terrestre con lo zodiaco e sette trioni e, sotto il globo, il numero 2, simbolo del 2° titolo Marchio di garanzia del titolo per i grossi lavori; infine il Marchio di bottega: le iniziali onomastiche P G, in campo circolare e Croce fitta, di Pietro Gualla<sup>1</sup>, orefice in Brescia.



<sup>1</sup> E. MASSA, op. cit., p. 141, scheda 147: "1812, 14 giugno: Pietro Gualla deposita il punzone per lavori in oro e argento, raffigurante la "Croce fitta". Allegata è la dichiarazione di voler fabbricare "dei lavori di plaque" nel corso degli Orefici al n° 3384. [...]. Numerosi sono i manufatti, tutte suppellettili sacre, usciti dalla sua bottega, di ordinaria qualità e fattura."

## NAVICELLA

Prima metà del XIX secolo  
22,5 x 12,5 cm (diametro piede)  
Stato di conservazione: buono  
Argento



La navicella poggia su di un piede analogo a quello dei turiboli, ma di forma ovoidale, con nodo circolare, ad anfora capovolta, ornato da una piccola treccia.

La chiglia è rivestita da un decoro floreale distribuito entro appositi spazi che ne sottolineano la struttura e trovano corrispondenza nella partizione del coperchio, al vertice del quale troneggia una statuetta della Vergine Assunta (fusione).

Alle estremità sono saldate due rosette accartocciate a volute, di cui una funzionale all'apertura del coperchio.

Sul bordo del piede sono visibili gli stessi punzoni descritti per i due turiboli.

La navicella è databile alla prima metà del XIX secolo.

## COPPIA DI VASSOI LITURGICI

Prima metà del XIX secolo  
10 x 13 (diametro piede) x 33 cm  
Stato di conservazione: buono  
Argento

I due vassoi liturgici gemelli, hanno il piede di forma circolare con piccole sagome come pure il piatto, sagomato e con profilatura rialzata con doppia cordonatura.

Sul bordo del piede sono visibili gli stessi punzoni descritti per i due turiboli e la navicella.

Ambedue sono databili alla prima metà dell'Ottocento e sono molto simili ad altra coppia, sempre di vassoi, in Santa Maria in Valvendra a Lovere.<sup>1</sup>



<sup>1</sup> MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, Dir. Gen. Delle Antichità e Belle Arti, Sovrintendenza alle Gallerie, Milano, scheda a cura di G. Scalzi n. 95.

## LEGATURA DI MESSALE

Prima metà del XIX secolo  
37,5 x 25 cm  
Stato di conservazione: discreto  
Lamina d'argento sbalzata su velluto rosso

Legatura in velluto rosso con guarnizioni in argento sbalzato e cesellato.

Al centro di ciascun piatto un medaglione ovale, incorniciato da ricche volute ed elementi floreali. Reca, nel recto, l'immagine della Vergine Assunta e, nel verso, quella di San Zenone. Agli angoli, ornati vegetali, racchiudono fiori entro delle cornici ovoidali; decora questo che trova alcuni riscontri formali nei coperchi traforati dei turiboli.

Lo stile neoclassico delle decorazioni ben si accorda con la data di stampa del messale: Venezia 1838.

Inoltre, la presenza dei tre punzoni, uguali a quelli impressi sui turiboli, navicella e vassoi, confermano la produzione bresciana della legatura.





## CROCE d'ALTARE

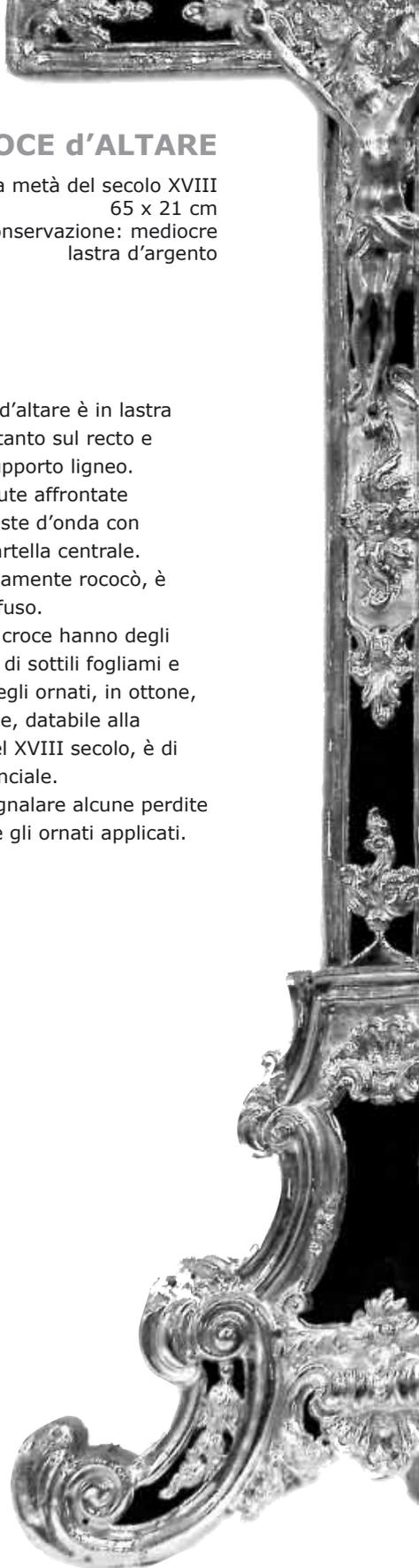
Seconda metà del secolo XVIII  
65 x 21 cm  
Stato di conservazione: mediocre  
lastra d'argento

La croce d'altare è in lastra d'argento soltanto sul recto e modellata su supporto ligneo.

Il piede a volute affrontate e inflesse è a creste d'onda con una sagomata cartella centrale. Tale decoro, tipicamente rococò, è grandemente diffuso.

I bracci della croce hanno degli ornati su disegni di sottili fogliami e terminano con degli ornati, in ottone, applicati. La croce, databile alla seconda metà del XVIII secolo, è di artigianato provinciale.

Si devono segnalare alcune perdite di elementi come gli ornati applicati.



## RELIQUIARIO DELLA CROCE

1720  
40 x 20 cm (bracci)  
Stato di conservazione: discreto  
Lamina d'argento e cristallo di rocca



La base, a sezione triangolare, è montata su tre piedini a ricciolo da cui si dipanano volute d'acanto ornate da teste di cherubini, al centro la colomba dello Spirito Santo con dintorno dei raggi; l'ornamentazione è a sbalzo e cesello con parti dorate sovrapposte.

Sul nodo tornito poggiano due angioletti che fungono da sostegno alla croce in cristallo contenente la teca cruciforme, anch'essa in cristallo, in cui è custodita la reliquia.

All'intersezione dei bracci sono applicati ornamenti di ispirazione floreale.

Il reliquiario, datato sulla base 1720, s'inserisce nell'ambito della produzione della provincia bresciana, dove è frequente trovare esemplari con simili caratteristiche stilistiche.

Dal Registro dei documenti delle Reliquie nella Parrocchiale di Sale Marasino si apprende che: *"Questa croce di cristallo fu posta sopra un piedistallo d'argento che porta la data 1720, e questa santa Reliquia per consiglio di Morosini Vescovo si tiene sopra la sagristia nell'armadio dell'argenteria coperta colla sua busta in forma di croce"*: da ciò si deduce che la base del reliquiario è da considerarsi intervento successivo; sempre nello stesso documento si legge: *"Monsignor Carlo Domenico Ferrari vescovo di Brescia nella sua visita vescovile del 24 aprile 1836 dichiara che la reliquia della croce, essendo dubbia la sua autenticità, non la si possa più esporre alla venerazione dei fedeli."*<sup>1</sup>

La reliquia della croce ottenne la patente nel 1716.

<sup>1</sup> APdiSM, *Dal Repertorio dei documenti delle Reliquie nella Parrocchiale di Sale Marasino*; pagine non numerate.

## RELIQUIARIO

secolo XVIII  
49 x 18 (fronte piede) x 20 cm (teca)  
Stato di conservazione: mediocre  
lastra di rame argentato

Il reliquiario è realizzato con una lastra di rame successivamente argentata ed applicata su supporto ligneo solo sul recto. La lastra è sbalzata con fogliame e volute; motivi decorativi tipicamente barocchi. Sulla cartella, al centro del piede, alcuni simboli vescovili: mitria, pastorale e croce. Il reliquiario appartiene al pieno settecento ed è opera di artigianato provinciale. La reliquia di San Gaetano ottenne la patente il 1 ottobre 1739.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> APdiSM, cit.

## RELIQUIARIO A FORMA DI BRACCIO

Secolo XVIII  
83 (compresa la palma) x 20 (lato massimo del piede) x 13 cm  
Stato di conservazione: buono  
legno dorato

I due reliquiari gemelli sono a forma di braccio in legno dorato, mentre la mano che impugna la palma del martirio è argentata; la base è a volute intagliate.

L'apertura della teca, ove è collocata la reliquia, è stata ricavata scavando un ovale allungato al centro del braccio e ricoprendo l'interno con stoffa rossa.

Questa coppia di reliquiari antropomorfi non è frequente soprattutto nelle regioni del nord.

Ne esistono altri due esemplari nella chiesa Parrocchiale di Iseo di notevole qualità artistica.



## RELIQUIARI A BUSTO

### serie di due reliquiari a forma di busto

inizi del XVIII secolo

Misure: 77 x 29 cm

Stato di conservazione: discreto

legno intagliato e argentato

I due reliquiari, di legno intagliato, sono del tutto simili ed hanno forma di busto di vescovo, con la mitria in capo e le spalle coperte dal piviale.

Raffigurano i Vescovi di Brescia San Filastrio (sesto vescovo cittadino) e Sant'Apollonio (vescovo del II secolo) ambedue con lunga barba.

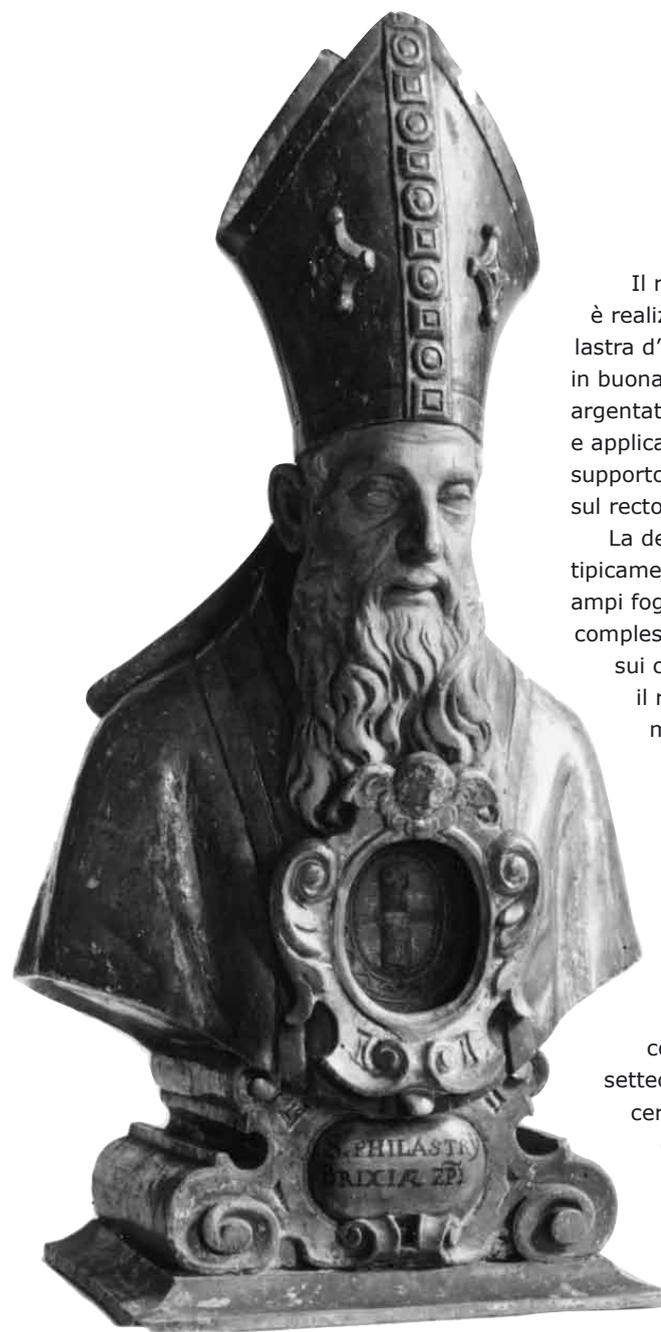
Al centro dei busti, le teche contenenti le reliquie, di forma ovoidale, scavate nel legno e contornate da volute e testine d'angeli; posteriormente piccoli sportelli in legno, di forma quadrangolare ricoperti con drappi di stoffa ricamata, permettono l'accesso alle reliquie.

In ambedue i piedistalli sono intagliate volute, con al centro un cartiglio ovoidale con dipinti i nomi dei santi.

Dell'argentatura originale non rimane che qualche traccia.

La lavorazione, soprattutto nelle caratterizzazioni dei volti dei santi vescovi, mostra una buona qualità d'esecuzione ed è riferibile ad un artigianato provinciale.

Le reliquie dei Santi ottennero la patente il 5 Maggio 1674.



## RELIQUIARIO

Epoca: secolo XVIII

48 x 18 (fronte del piede) x 19 cm (teca)

Stato di conservazione: discreto

lastra in ottone sbalzato

Il reliquiario è realizzato con lastra d'ottone, in buona parte argentata, sbalzata e applicata ad un supporto ligneo solo sul recto.

La decorazione è tipicamente barocca con ampi fogliami che formano complesse volute soprattutto sui contorni che fanno apparire il reliquiario dalla forma molto mosso.

Il vano della teca è mosso e circondato da una cornice a volute.

Il reliquiario termina in alto con l'immagine sbalzata di Santa Teresia.

Lo sviluppo descritto lo colloca nel pieno settecento ed è certamente opera di artigianato provinciale.





## RELIQUIARIO

Metà del secolo XVIII  
45 x 15 (piede) x 22 cm (raggiera)  
Stato di conservazione: buono  
lastra d'argento

Il reliquiario, realizzato in forma di ostensorio è munito di raggiera mediante una lastra d'argento che è applicata ad un supporto di legno, soltanto sul recto.

Ha il piede a costolature ondulate, nodo variforme.

Termina in alto con l'immagine sbalzata di San Giuseppe che ha, nella mano sinistra, il ramo fiorito.

Il reliquiario è databile alla metà del XVIII secolo ed è opera di artigianato provinciale.

La reliquia del Santo venne approvata il 10 Aprile 1809.

## RELIQUIARI AD URNA

metà del secolo XVIII  
70 (compresa la croce) x 70 (massimo del prospetto) x 42 (minimo del prospetto) x 30 cm  
Stato di conservazione: buono  
legno dorato e traforato

I due reliquiari gemelli hanno forma ad urna e sono realizzati con legno dorato e ornati da intagli a traforo.

Sono di linea molto mossa con varie curve a volute.

Le teche sono riccamente incorniciate. All'apice, i reliquiari chiudono con due ampie volute con al centro la croce.

I due reliquiari sono del pieno settecento ed opera di artigianato provinciale.

La patente fu sottoscritta il 16 Marzo 1663.



## RELIQUIARIO

Epoca: fine XVIII/ inizi XIX secolo  
34 x 14 cm  
Stato di conservazione: buono  
lastra d'argento



Il reliquiario è realizzato con lastra d'argento ornata a sbalzi ed a traforo applicata su un supporto di legno ricoperto da un velluto rosso.

Il reliquiario si sviluppa solo sul recto; il piede ha un fronte con due volute; il nodo è a forma d'anfora da cui dipartono racemi che contengono la teca ovoidale della reliquia ai lati della quale vi sono inserti dorati. Termina in alto con una corona sormontata dalla croce affiancata da due palme.

Il reliquiario è tipicamente neoclassico, opera di artigianato provinciale.

## RELIQUIARIO

Seconda metà del XVIII secolo  
53x18 (fronte del piede) x 19 cm (teca)  
Stato di conservazione: buono  
Lastra d'argento



Il reliquiario è realizzato con una lastra d'argento sbalzata e applicata su di un supporto ligneo solo sul recto.

Ha sbalzi e girali tipicamente barocchi, soprattutto sui contorni, formati da fogliami che determinano delle ampie volute, apparendo molto mossi; vi sono inoltre inserimenti in ottone.

All'apice, il reliquiario chiude con corona sormontata da una croce affiancata da due palme, simbolo di martirio.

La teca contenente la reliquia è a curva inflessa.

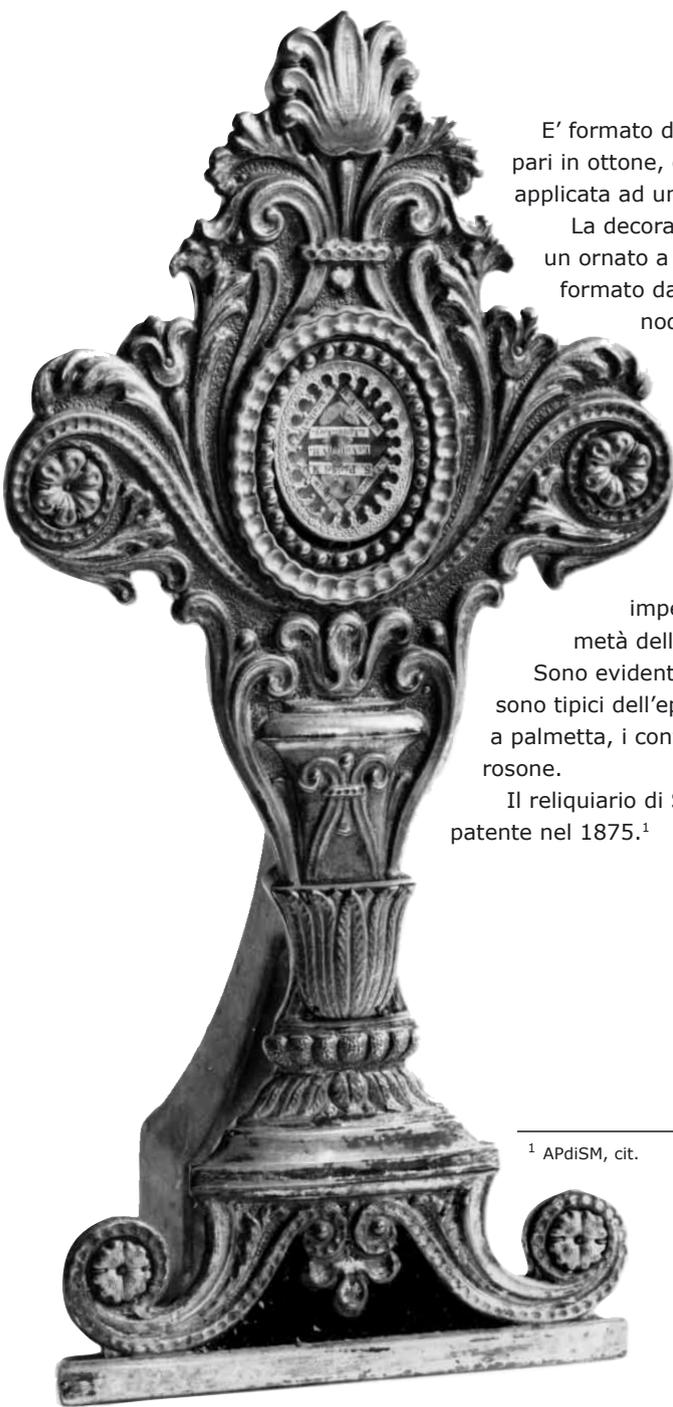
Il reliquiario è modellato secondo la più diffusa tradizione orafa provinciale tardo settecentesca.

La reliquia di Sant'Angela Merici fu donata, alla parrocchia di Sale Marasino, dalle sorelle Girelli il 3 gennaio del 1884.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> APdiSM, cit.

## RELIQUIARIO

Inizio del XIX secolo  
29 x 13 cm (larghezza piede)  
Stato di conservazione: buono  
lastra d'argento



E' formato da una lastra d'argento con pari in ottone, collocata solo sul recto ed applicata ad un'anima di legno.

La decorazione è costituita da un ornato a piccoli sbalzi; il piede è formato da due semplici volute e, dal nodo vasiforme, dipartono poi due ampie volute con rosette al centro, che richiamano l'andamento formale della base.

La teca contenente la reliquia ha un doppio orlo a motivi perlato.

Il reliquiario è in stile impero, realizzato nella prima metà dell'ottocento.

Sono evidenti particolari decorativi che sono tipici dell'epoca neoclassica: i motivi a palmetta, i contorni perlato ed il classico rosone.

Il reliquiario di San Rocco ottenne la patente nel 1875.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> APdiSM, cit.

## RELIQUIARI

Metà del XIX secolo la parte inferiore (XVII secolo il prospetto e la custodia)  
50 x 21 cm  
Stato di conservazione: buono  
argento

I due reliquiari, in coppia, hanno il piede a sezione ovale e un nodo ovoidale, con degli ornati a palmette e motivi geometrizzanti.

Il prospetto, attorno alla custodia porta reliquia, è realizzata con la tecnica dello sbalzo e traforo; la composizione ornamentale si compone di fogliami ed elementi geometrici tipicamente settecenteschi ove compaiono, nella parte alta del reliquiario, due angioletti.

Il contorno della custodia è ovale, con una decorazione composta da false pietre dure.

Il prospetto del retro è composto da una lastra d'argento con degli ornati incisi.

I reliquiari sono costituiti da due parti appartenenti ad epoche diverse: piede e nodo sono della prima metà dell'ottocento come pure il contorno della teca, mentre la parte sbalzata e traforata come pure la lastra d'argento sul verso sono pienamente barocchi da collocarsi alla fine del XVII secolo.



## RELIQUIARI A BUSTO

### Quattro busti-reliquiari

Metà del secolo XIX  
185 x 44 (lato di prospetto della base) x 80 (larghezza spalle) x 26 cm (profondità)  
Stato di conservazione: buono  
lastre di ottone argentato

I quattro busti-reliquiari raffigurano altrettanti vescovi - San Gaudenzio (IV secolo), San Silvino (prima metà del secolo V), San Latino (prima metà del secolo IV), e San Rusticiano (secolo VI), tutti vescovi di Brescia - che sono rappresentati con mitria in capo e piviale sulle spalle.

Furono acquistati dalla Lodevole Fabbriceria della Parrocchiale di Sale Marasino nel dicembre del 1873 dalla Chiesa delle Grazie in Brescia allo scopo di abbellire e completare l'altare maggiore. "... Hanno tutti una reliquia che si mette e si toglie quando si vuole..."<sup>1</sup>

Le lastre sul davanti sono in lamina di rame sbalzate e in parte argentate, sono solo sul prospetto e applicate su supporto di legno. Le teste sono eseguite in lamine di rame sbalzato.

Come si usava nel pieno Ottocento il "disegno" degli ornati è una ripetizione di modelli rinascimentali.

I quattro reliquiari trovano ampie somiglianze con altri quattro busti reliquiari (ottone argentato, altezza cm.

128) collocati nella chiesa parrocchiale di Castelcovati dove risulta, dal libro della scuola del Ss. Sacramento che furono comprati, nel 1832, presso l'argentiere Pietro Gualla.<sup>2</sup>

La produzione dei reliquiari è opera di artigianato provinciale.

<sup>1</sup> APdiSM, cit.

<sup>2</sup> P. OLIVINI, a cura di : " La Storia e gli arredi sacri della parrocchiale di Castelcovati" - catalogo della mostra- pag.22 scheda n. 28. Busti reliquiari "(...) Il libro della scuola del Ss: Sacramento riporta che in data 1832 furono comprati dall'argentiere Pietro Gualla quattro busti; sicuramente sono i quattro busti che riproducono santi vescovi e barbati. Sono rivestiti da un ampio manto, la cui lamina è sbalzata a motivi decorativi del manto. I busti poggiano su un basamento ornato da una cartella quadra centrata da simboli episcopali dorati. Stato di conservazione: buono".

Nella Chiesa la presenza di diversi ministeri richiede l'esistenza di altrettante vesti liturgiche, a seconda del ministero svolto all'interno di essa.

La **pianeta** è un paramento sacerdotale indossato nella celebrazione della S. Messa.

Deriva dalla *paenula*, mantello degli antichi romani tagliato a capanna.

Si presenta piuttosto rigida, aperta sui fianchi, indossata come ampio scapolare le cui due ampie superfici ben si prestano ad accogliere ornamenti ricamati o dipinti.

Il **piviale** è un ampio mantello semicircolare, lungo fino ai piedi, totalmente aperto davanti e dotato di un fermaglio per la chiusura. Viene indossato nelle processioni e nella Benedizione Eucaristica.

In origine presentava anche il cappuccio (l'etimologia lo conferma, era usato come mantello da pioggia) che fu poi sostituito da un'ampia patella; inoltre i bordi verticali si irrigidiscono, coprendosi di ornamenti.

La **stola** è il segno distintivo del Sacramento dell'Ordine.

È costituita da una striscia di stoffa dello stesso colore della pianeta. Se è indossata dal sacerdote gira attorno al collo, se dal diacono poggia sulla spalla sinistra, passando trasversalmente davanti al petto, per raggiungere il fianco destro.

La **dalmatica** (*o tunicella*), così chiamata perché diffusasi a partire dalla regione greca della Dalmazia, è una sorta di tunica dalle forme squadrate, dotata di maniche, che viene indossata dal diacono nelle funzioni sacre più solenni.

Il **manipolo**, oggi non più utilizzato, è simile alla stola, ma è molto più corto, in quanto pendeva avvolto al braccio sinistro del celebrante.

Il **velo omerale** è una larga striscia di tessuto ricamato, indossato come uno scialle dal celebrante durante la Benedizione Eucaristica.

## Colori liturgici

La differenza dei colori nelle vesti sacre ha lo scopo di indicare visivamente il tempo liturgico in corso o la festa che si sta celebrando.

L'anno liturgico inizia con l'Avvento, a cui segue il tempo di Natale ed il Tempo Ordinario. Quindi la Quaresima, il tempo Pasquale che si conclude con la domenica di Pentecoste, e nuovamente il Tempo Ordinario fino alla festa di Cristo Re che conclude l'anno, all'interno del quale si inseriscono poi le memorie della Beata Vergine e dei Santi.

Il **bianco** è il colore della gioia e della purezza. Viene usato nel tempo pasquale e in quello natalizio, nelle feste e nelle memorie del Signore (escluse quelle della Passione), della Beata Vergine Maria, degli Angeli, dei Santi non martiri, nella solennità di Tutti i Santi (1° novembre) e della nascita di S. Giovanni Battista (24 giugno), nella festa di S. Giovanni evangelista (27 dicembre), della Cattedra di S. Pietro (22 febbraio) e della Conversione di San Paolo (25 gennaio).

Viene inoltre usato nei Sacramenti del Matrimonio, dell'Ordine e del Battesimo.

Il **rosso**, colore della Passione, del fuoco dello Spirito Santo e del sangue dei Martiri, viene utilizzato nelle celebrazioni della Passione del Signore, nella domenica di Pentecoste, nella festa dei Santi martiri e nella festa della nascita degli Apostoli e degli Evangelisti. È inoltre utilizzato nel Sacramento della Cresima.

Il **verde**, colore della speranza, è usato nel Tempo Ordinario.

Il **viola**, colore dell'attesa e della penitenza, viene utilizzato nel tempo di Avvento e di Quaresima, nelle celebrazioni per i defunti e nel Sacramento della Confessione.

Il **nero**, colore del lutto, era utilizzato nelle esequie e negli Uffici per i defunti. Oggi viene in genere usato il 2 novembre, data della Commemorazione dei fedeli defunti.

Il **rosaceo** indica una *minore* penitenza ed è usato nella III domenica di Avvento (*Gaudete*) e nella IV domenica di Quaresima (*Laetere*). Queste domeniche vogliono essere per il fedele una breve sosta nel cammino di attesa/penitenza che i tempi di Avvento e Quaresima richiedono. Il rosa quindi, pur rimanendo legato al viola, è alleviato dal bianco dell'imminente solennità.



### Pianeta sacerdotale

Epoca: inizio del XVIII secolo  
Stato di conservazione: buono

Il corredo comprende anche un piviale, una stola, un manipolo, un velo omerale e un velo da calice. Il parato è di seta rossa con applicati grossi ricami in argento che si distribuiscono su delle linee verticali con andamento ondulato. Il disegno a fiorami con cornucopia è stato ottenuto con quattro diversi punti di lavorazione. Il ricamo è stato portato su seta nuova ed è databile al primo Settecento, seppure la decorazione risente del barocco seicentesco. Il lavoro è raffinato ed è opera di artigianato provinciale.



### Pianeta sacerdotale

Epoca: XVIII secolo  
Stato di conservazione: buono

Il corredo comprende anche una stola, un manipolo e un velo da calice. Il parato è di seta bianca (non originale) sulla quale sono applicati ricami in oro a rilievo a tre punti di lavorazione che formano varie girali, tipiche della decorazione settecentesca, sulle quali si collocano fiori variopinti con tonalità che vanno dal viola/blu al rosaceo. Il lavoro è opera di artigianato locale ed è probabilmente della prima metà del Settecento.

## Pianeta sacerdotale

Epoca: inizio del XIX secolo  
Stato di conservazione: buono

Il corredo comprende anche due stole, due tunicelle, tre manipoli e velo da calice. Il parato è in seta di colore rosaceo, con intessuto un disegno a fiorellini disposti a mazzetti entro riparti verticali, separati da sottili bande bianche contenenti ghirlandette di fiori.

La pianeta è di gusto neoclassico, probabilmente realizzata nella prima metà dell'Ottocento ed è opera di artigianato lombardo.



## Piviale

Epoca: metà del XIX secolo  
Stato di conservazione: buono

Realizzato in seta bianca, presenta ricami e fiori variopinti disposti su girali in rilievo ottenute con filo d'oro con un solo punto di lavorazione.

Il lavoro è tipicamente ottocentesco ed è opera di artigianato locale.



## Pianeta sacerdotale

Epoca: XVIII secolo  
Stato di conservazione: buono

Il corredo comprende anche una stola, un manipolo ed un velo da calice. Il parato è realizzato con seta verde (non originale), sulla quale sono applicati disegni a filo d'oro e lustrini databili al XVIII secolo.

Il lavoro è opera di artigianato locale.



## Piviale

Epoca: fine del XVII secolo  
Stato di conservazione: buono

Il corredo comprende anche una pianeta, due tunicelle, due stole, tre manipoli e un velo da calice.

Il parato, molto ricco, è un tipico broccato veneziano; è in tessuto d'argento con ricami d'oro e fiori variopinti, intrecciati su disegno a due tronchi di linea mossa, a tre punti di lavorazione.

Il disegno è seicentesco, ma la realizzazione è della fine del XVII secolo, ad eccezione del gallone che è ottocentesco.



# L'organo

Guido Galli

All'interno del catalogo degli organi fabbricati da don Cesare Bolognini<sup>1</sup> viene fatta menzione dell'organo per la *Parochiale nova di Sale 1754*; sappiamo cioè che appena terminati i lavori di costruzione dell'edificio venne installato l'organo.

Detto strumento non venne però effettivamente realizzato dall'illustre organaro poiché morì nel luglio del 1746 ma bensì dai suoi discendenti: il nipote Giangiacomo e il pronipote Giuseppe.

Aveva sicuramente una sola tastiera, pedaliera corta a leggio, facciata a più campate con organetti morti, somiere maggiore del tipo a tiro; elementi tipici dell'organaria settecentesca.

Dell'esemplare dei Bolognini (il quale doveva essere nell'ordine dei 16 piedi stando anche alle dimensioni della cassa) allo stato attuale delle cose non sembra sia rimasto nulla, se non forse alcune sporadiche canne interne al ripieno e appunto l'apparato esterno di cassa e cantoria.

L'intervento successivo all'organo si ebbe tra il 1879 ed il 1881 ad opera di Egidio Sgritta<sup>2</sup> di Iseo il quale, come attestato dai progetti originali conservati presso l'archivio parrocchiale, attuò una riforma riutilizzando pressoché tutto il materiale fonico dello strumento precedente, ampliandolo a due tastiere (della quale una *espressiva*) e portando l'estensione di quella vecchia da scavezza con 50 tasti a cromatica con 61 tasti.

Dai documenti suddetti è emerso che la fabbricaria originariamente aveva intenzione di far effettuare solo un restauro e non un ampliamento (progetto del 29 dicembre 1879); a distanza di alcuni mesi, allo Sgritta, venne chiesto un nuovo preventivo per realizzare un organo praticamente nuovo (progetto del 10 agosto 1881)<sup>3</sup>. Aveva due tastiere cromatiche, pedaliera cromatica forse piana parallela; facciata ad una sola cuspidi forse con ali; somieri sicuramente del tipo a vento.

---

<sup>1</sup> Don Cesare Bolognini, nativo di Lumezzane viene ordinato sacerdote nel 1695. I pochi documenti biografici ritrovati da Giuseppe Pagani, scarnissimi, non dicono quasi nulla del suo apprendistato, di dove tenesse il laboratorio e della sua vita. Collocano l'inizio della sua attività nel 1705, quando pone un organo a Verziano. Svolge il suo impegno sacerdotale a Lumezzane dove celebra a S. Filippo dal 1713 al 1717 e in seguito forse a Brescia. Muore nella parrocchia di S. Faustino, ma viene sepolto in S. Giuseppe.

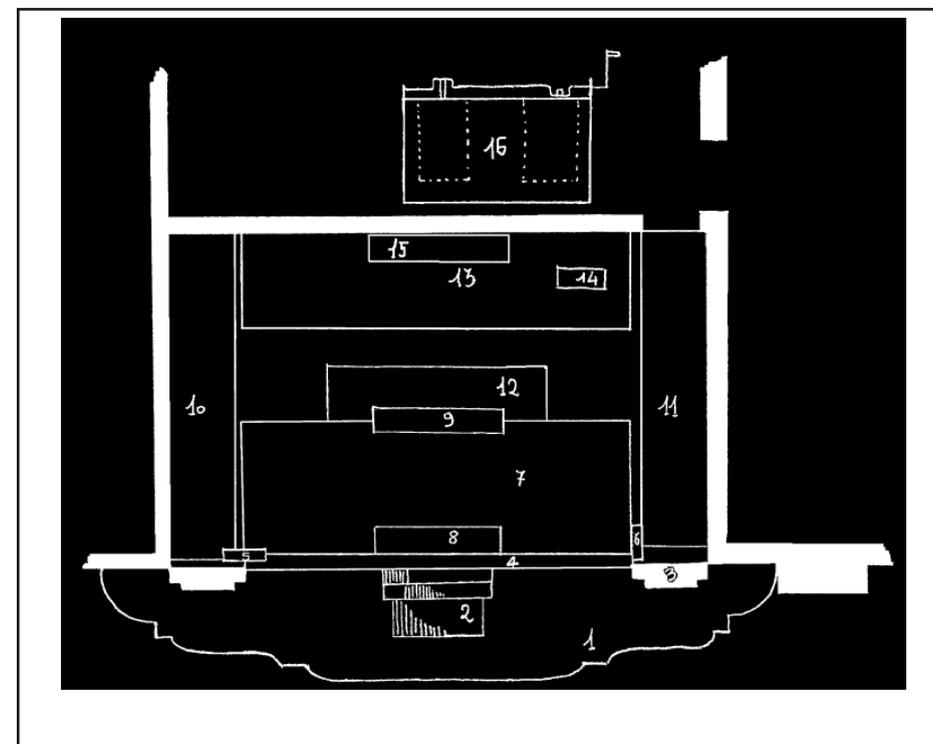
Bolognini costituisce un enigma organologico molto interessante e finora troppo poco studiato nelle vicende storiche e nelle sue caratteristiche tecniche. Il mistero è dato principalmente dal contrasto tra la ricchezza del "*Catalogo degli organi fabbricati dal reverendo D. Cesare Bolognino di Lumezzane fino all'anno 1744*", testimonianze una produzione enorme (circa 5 strumenti all'anno) e le sopravvivenze odierne, praticamente inesistenti. Nessuno dei suoi strumenti sfortunatamente è giunto integralmente fino a noi.

Per le sue capacità divenne *professore celeberrimo*, come è attestato nel contratto per l'organo fatto a Cazzago S. Martino, inglobando un piccolo Antegnati di soli 6 registri. L'attività del suo laboratorio viene proseguita stancamente e poi conclusa con la costruzione di 8 strumenti e un rifacimento eseguiti, in ben 12, anni dal nipote Giangiacomo e dal pronipote Giuseppe, ricordati, fino tutto il 1756, da un'aggiunta manoscritta al catalogo. Nel 1816, il severissimo ed esigente Giuseppe Serassi lo cita nella sua opera *Sugli Organi - Lettere* come uno dei fabbricatori del passato degni di memoria.

<sup>2</sup> Egidio Sgritta, figlio di Giuseppe, nasce ad Iseo (Brescia) nel 1830 circa ed è morto dopo il 1901, ultima data certa in cui si hanno sue notizie. Cresce nella officina organaria dello zio Giovanni I Giudici (1815 ca. - 1855), ex dipendente dei fratelli Serassi nonché fondatore dell'omonima ditta organaria tra il 1836 ed il 1845. Dotato di spiccato ingegno ed intelligenza apprende con grande profitto l'arte, tanto che nel 1855, alla morte dello zio Giovanni I, egli continua l'attività

# Pianta schematica dello strumento

L'ultimo intervento documentato che a tutt'oggi possiamo vedere è quello realizzato da Diego Porro<sup>4</sup> nel 1911; il lavoro si tradusse in una completa ricostruzione dello strumento eliminando praticamente ogni elemento degli organi precedenti e cambiando completamente il tipo di somieri e di trasmissioni, da meccaniche a pneumo-meccaniche, ed eliminando svariati registri sull'onda dell'allora in voga "movimento ceciliano".



1. Cantoria
2. Consolle
3. Cassa
4. Maestra di facciata
5. Canne residue del PRINCIPALE 16 (10 canne)
6. Canne residue del PRINCIPALE 16 (11 canne)
7. Somiere maggiore o Grand'organo
8. Somiere con le prime 12 canne lignee del FLAUTO 8
9. Somiere con le prime 12 canne lignee del PRINCIPALE 8
10. Somiere delle basserie di sinistra ( 1 - 11)
11. Somiere delle basserie di destra (12 - 27)
12. Mantice a cuneo di compensazione sotto somiere G.O.
13. Somiere dell'organo espressivo o secondo organo
14. Tremolo sotto somiere O.E.
15. Somiere delle prime 6 canne del PRINCIPALE 16
16. Mantici e azionamento manuale a ruota

egli continua l'attività conquistandosi generale stima in qualità di responsabile della ditta e di procuratore con la ragione sociale "Ditta Giudici & Compagno" e meritandosi pubblici elogi. Quanto alla consistenza della ditta nel 1861, sappiamo che vi lavoravano 10 uomini, a cui vanno aggiunti i garzoni sotto i 14 anni. Dapprima è in società, fino al 1867, col fratello Bernardino con bottega in Borgo Palazzo 60; poi il fratello diventa commerciante di vini. Nel 1871 lo Sgritta continua l'attività come unico titolare fino al 1880; dal 1881 si trasferisce ad Iseo (Brescia). E' ancora attivo nel 1901. La sua attività, che si svolge principalmente ne bergamasco e nel bresciano, si contraddistingue assai positivamente; è un artista serio ed assai apprezzato per capacità, qualità, inventiva e gusto; anch'egli segue la scuola Serassi. Nelle sue opere constatiamo: utilizzo di materiali di primissima scelta, accurata lavorazione, razionale ed efficiente progettazione, ricchezza di suono con ottimo gusto timbrico, ingegnosità in nuove realizzazioni. Particolare attenzione merita un nuovo ed ingegnoso tipo di somiere a ventilabrini, secondo il metodo Brini (1857), realizzato per la prima volta nel 1861, con cui è possibile suonare i registri soprani nella estensione dei bassi e quella dei bassi nella estensione dei soprani, ottenendo così fantasiosi giochi timbrici.

<sup>3</sup> Preventivo in aggiunta al contratto stipulato colla R.da f.rica della Chiesa Parrocchiale di Sale Marazzino

<sup>1mo</sup> Levare il Somiere Maggiore, trasportarlo all'officina in Iseo per praticare te seguenti Operazioni:

<sup>2do</sup> Ingrandire (a cassa del vento, allungare i ventilabri impellarlo di nuovo i tutte le sue parti, cangiando le Porte, Cartelle, Molle e Tiranti, riducendolo come nuovo.

<sup>3do</sup> Levare il registro ottava bassi e soprani facendone due divisi in ottava Bassi ed ottava soprani.

<sup>4to</sup> Si aggiungerà al somiere maggiore undici tasti cioè quattro nel Basso cioè Do# Re# Fa# Sol# e sette nel soprano cioè Fa#, Sol, Sol#, La, La#, Si e Do con le rispettive canne ogni registro.

<sup>5to</sup> Il meccanismo verrà fatto tutto nuovo cioè Catenacciature imburnite e legate in ottone, e farà di nuovi i tiranti, motte e tutto ciò che fa di bisogno.

<sup>6to</sup> Si farà due tastiere nuove e moderne, una pel primo Organo e l'altro pel secondo Tasti 61.

<sup>7o</sup> Si farà la Pedaliera nuova e moderna.

<sup>8o</sup> Fare 4 pedalini per gli Istromenti più utili.

<sup>9o</sup> Si farà n°3 tiratutti due servibili pel primo organo ed il terzo pel secondo organo.

<sup>10o</sup> Fare di nuovo il Somiere del principale di Sedici.

<sup>11o</sup> Ridurre a nuovo i Somieri dei Contrabassi, Tromboni e Timballi con tutti i suoi movimenti.

<sup>12o</sup> Si farà il Corno da Caccia moderno quale istromento di molto effetto e necessario, composto di N° 12 canne di legno ed il rimanente di metallo, con apposito somiere.

<sup>13o</sup> Fare il meccanismo per l'unione dei due organi con registro e Pedale.

Prezzo ristretto per le prescritte opere £ 1200; Valore dette due tastiere vecchie £ 100; Totale 1100

Sale Marazzino 10 agosto 1881

Egidio Sgritta fabbricatore d'Organi Iseo

<sup>4</sup> Diego Porro cura la sua formazione presso la famosa ditta Aletti di Monza. A 27 anni, nel 1875 entra nell'officina Tonoli, allora al suo massimo splendore, come lavorante esperto. Fattosi notare nei lavori dalmati del Tonoli e per l'Esposizione del 1881 ne diviene il coordinatore e alla morte del titolare rileva quella che era divenuta una delle aziende organarie più importanti d'Italia, costituendo prima la "Porro e Maccarinelli", poi mutata in "Porro Diego e C." ed infine la "Diego Porro" trasferendo la sede in via Prati al n. 1720. Purtroppo le sue capacità non sono all'altezza della situazione. Pur dotatissimo, non raggiungerà mai la perfezione artistica ereditata, forse perché troppo interessato a seguire, attraverso numerosi viaggi, tutti i congressi di musica sacra, per conoscere le novità organarie che si stavano affermando. Gli strumenti nuovi interamente suoi non sono moltissimi.

Porro segue i dettami della Riforma Ceciliana che puntava ad abolire tutti gli effetti orchestrali operistici italiani a favore di uno strumento più sinfonico in stile transalpino. Per i registri detti "da concerto" o "d'istromentazione", dai trattati dell'epoca, unisce in un unico comando la divisione in bassi e soprani caratteristica fino a quell'epoca. Amplia l'estensione della pedaliera a 27 note. Toglie registri come i Cornetti e le mutazioni, sostituendoli con nuovi tipi di registri violeggianti e di fondo, come Eufonio e Dulciana. Nell'impianto del Ripieno, nei somieri e nelle meccaniche rimane fondamentalmente legato alla tradizione tonolliana con qualche evoluzione verso il raggruppamento delle file del Ripieno in blocco e l'uso sporadico della trasmissione tubolare per i registri.

# Scheda di rilevamento dati in loco

Sopralluogo 02/05/2006, Aggiornata il 12/06/2007

**LOCALITA':** Sale Marasino (BS)

**UBICAZIONE:** Chiesa Parrocchiale di San Zenone

**POSIZIONE NELL'EDIFICIO:** In presbiterio in Cornuu Evangelii

**AUTORE:** Diego Porro

**ANNO:** 1911

**ATTESTAZIONE DELLA PATERNITA':** Targhetta sopra le tastiere  
"Porro Diego  
Brescia"



**TRASMISSIONE:** Meccanica per tastiere e pedaliera e pneumatica per i registri.

**VANO D'ORGANO:** Stanza in muratura dietro la quale si trova la stanza dei mantici; la volta è a sesto ribassato; il tutto intonacato di bianco.

**CANTORIA:** Lignea sopraelevata, precedente allo strumento attuale e coeva all'edificio, profilo mistilineo con modanature dorate, presenta tre specchiature delle quali la centrale molto più larga rispetto le altre ma tutte decorate similmente a racemi dorati ed elementi fitomorfi di stampo rococò.

Si presenta nei colori del bianco avorio e di un verde tenue.

Per accedervi si passa attraverso un corridoio rivestito in abete il quale corre sotto il somiere delle basserie di destra; il soffitto è in realtà una lunga botola attraverso la quale si può ispezionare il suddetto somiere; all'inizio del corridoio si trova anche la porta per accedere all'interno dello strumento.

**CASSA:** Lignea ed addossata alla parete, coeva ed analoga alla cantoria; presenta due paraste modanate, con sobrie decorazioni lungo il fusto, sostenenti una trabeazione formante un archetto in prossimità delle canne centrali; Trattasi dell'originale cassa del primitivo organo Bolognini poiché ne riprende gli elementi tipici di altre casse quali ad esempio quella dell'organo della Parrocchiale di San Pietro a Serle e qui, così come là, originariamente era suddivisa in tre o cinque campate con "organetti morti" che nel corso dell'ottocento (sicuramente ad opera dello Sgritta) vennero eliminate per realizzare un'unica facciata a cuspide come è tuttora; osservando la "bocca" della cassa si possono ancora notare, da entrambe le parti, alcune modanature ed alcuni peducci non asportati i quali testimoniano appunto la primitiva suddivisione dello spazio.

**FACCIATA:** Realizzata dal Porro, composta di 31 canne in campata unica poste a cuspide, bocche con andamento contrario rispetto alle cime, labbro superiore a scudo, hanno tutte i "baffi" armonici, appartengono tutte al principale 16' bassi e soprani e la canna maggiore è il Fa#1.

**CONSOLE:** A finestra con il mobile addossato al suo interno; è leggermente decentrata verso destra rispetto alla canna maggiore.

**PANCA E LEGGIO:** Il leggio è integrato all'interno del copritastiere e la panca è di semplice fattura in abete; in cantoria è presente la bella panca con stipo, in noce, del precedente organo Bolognini.

**TASTIERE:** Cromatiche reali, da 58 tasti ciascuna, diatonici in bachelite bianca e cromatici in bachelite nera; al di sotto della tastiera inferiore vi sono quattro pistoncini bianchi senza indicazione risultati essere: Annullatore - Mezzoforte - Ripieno - Forte generale; l'annullatore non funziona essendosi perduta la molla di ritorno; il loro agire è pneumatico.

**CATENACCIATURE:** Rivolte verso l'esterno per la tavola di riduzione del grand'organo e lo stesso per la tavola dell'espressivo.

**UNIONI:** Meccaniche con sistema di approntamento.

**PEDALIERA:** Cromatica reale, piana parallela da 27 pedali, i cromatici si allungano leggermente alle estremità della pedaliera; è realizzata in abete per quanto riguarda il corpo dei pedali mentre il telaio e il rivestimento superiore dei

pedali sono in noce; non vi è distinzione di colore tra le placature dei cromatici e dei diatonici.

**REGISTRI:** Inseriti mediante placchette a bilico, in bachelite, poste in un'unica fila sopra le tastiere (verdi per il pedale, rosacee per l'espressivo e avorio per il grand'organo), al centro delle placchette si trovano i dischi in ferro smaltato bianco bordati da un sottile cordolo in ottone con il nome dei registri; il loro funzionamento è pneumatico.

Da sinistra a destra i registri sono così disposti:

CONTRABBASSO 16 – BORDONE 16 – BASSO 8 – VIOLONE 8 // CONCERTO 8 – VIOLINO 8 – CELESTE 8 – BORDONE 8 – OBOE 8 – FLAUTO 4 // EOLINA 4 – TROMBA 8 – FLAUTO 8 – GAMBA 8 – VOCE UMANA 8 – PRINCIPALE 16 – PRINCIPALE 8 – PRINCIPALE II 8 – OTTAVA 4 – DUODECIMA – DECIMAQUINTA – RIPIENO

N.B. = Da CONTRABBASSO 16 a VIOLONE 8 trattasi dei registri del pedale; da CONCERTO 8 a FLAUTO 4 trattasi dei registri dell'organo espressivo; da EOLINA 4 a RIPIENO trattasi dei registri del Grand'organo.

**PEDALETTI:** Lignei con incastro rivestiti in ottone, da sinistra a destra sono: Unione pedale, Unione manuali, Forte 2° manuale, "Tremulo", Mezzoforte, Ripieno, Forte generale; i primi quattro agiscono meccanicamente, i restanti tre pneumaticamente.

**ACCESSORI:** Tra il pedaletto del "Tremulo" e quello del Mezzoforte vi è la staffa a bilanciere la quale attraverso un sistema meccanico agisce per l'apertura e la chiusura delle gelosie della cassa espressiva.

Il tremolo è realizzato col sistema del "vento perso" ed è posto sotto il somiere dell'organo espressivo e agisce solamente sull'aria di questo.

**SOMIERE GRAND'ORGANO:** A canale per registro e pettine per tasto; è posizionato subito dietro le canne di facciata.

**DISPOSIZIONE DEI REGISTRI DALLA FACCIATA:** PRINCIPALE 16, TROMBA 8, EOLINA 4, GAMBA 8, FLAUTO 8, PRINCIPALE 2<sup>a</sup> 8, OTTAVA, DUODECIMA, DECIMAQUINTA, RIPIENO, VOCE UMANA, PRINCIPALE 8.

**SOMIERE ORGANO ESPRESSIVO:** A canale per registro e pettine per tasto; è posizionato contro la parete di fondo del vano d'organo.

**DISPOSIZIONE DEI REGISTRI DALLA FACCIATA:** OBOE 8, VIOLINO 8, CELESTE 8 (intesa qui come fila singola non combinata), FLAUTO 4 (a cuspide), VIOLINO 8 II (intesa qui come fila singola la quale entra solo in combinazione), BORDONE 8.

**SOMIERI SECONDARI:** Quelli dei registri del pedale sono meccanici a canale per registro e pettine per tasto mentre quelli relativi alle prime canne dei registri FLAUTO 8 e PRINCIPALE 8 sono pneumatici e prendono aria dai fori del somiere maggiore; le prime 6 canne del PRINCIPALE 16 invece hanno un loro piccolo somiere pneumatico il quale non prende aria dal somiere maggiore ma direttamente dal canale maggiore.

**DISPOSIZIONE SOMIERI SECONDARI:** Lungo la parete di sinistra del vano

d'organo, a livello del pavimento, si trova il somiere con le prime undici canne dei quattro registri del pedale. Dalla parte opposta, lungo la parete destra ma ad uguale altezza con il somiere maggiore, si trova il somiere con le canne rimanenti dei registri del pedale cioè 16 canne per ognuno.

Il somiere con le sei prime canne del PRINCIPALE 16 si trova a livello del pavimento, contro la parete di fondo della cassa, sotto ed al centro del somiere dell'organo espressivo.

Il somiere del FLAUTO 8 è posizionato in alto, dietro la legatura di facciata, in linea con il resto del registro e non scostato.

Il somiere del PRINCIPALE 8 infine è fissato sul fondo del somiere maggiore, al centro.

**CANALI:** tutti in abete verniciati in grigio.

**CRIVELLI:** In cartone con struttura in legno per entrambi i somieri maggiori; in legno per il VIOLONE 8 al pedale.

**NUMERO CANNE:** Grand'organo: 846 Organo espressivo: 336 Pedale: 106 TOTALE: 1288 (1179 in metallo, 109 in legno).

**MANTICERIA:** Due mantici sistema Cummins sovrapposti, posti su castello ligneo, con due pompe ciascuno per l'azionamento manuale; l'azionamento originale è a manovella o manubrio con albero a gomiti in ferro al quale sono collegate le pompe.

I mantici a lanterna sono incartati con carta blu scura.

È presente un terzo mantice a cuneo a 5 pieghe posto sotto il grand'organo, parallelamente alla parete di fondo della cassa, avente funzione di compensazione; è dipinto con vernice grigia.

Attualmente l'organo è alimentato da un elettroventilatore.

**TEMPERAMENTO:** Equabile.

**STATO DI CONSERVAZIONE:** Discreto; lo strumento è nel complesso abbastanza ben funzionante anche se si riscontrano carenze a livello dell'accordatura ed alcuni impedimenti nelle meccaniche. L'elettroventilatore è molto rumoroso; non vi sono fortunatamente né cadute di calcinacci sul materiale fonico né accumuli di polvere eccessivi

**ALTRO:** Sopra la facciata, dietro la cimasa della cassa, si trova ancora il primitivo rullo in legno d'abete per la tenda di quaresima con suo meccanismo non funzionante.

La passerella interna all'organo, posizionata tra il somiere del Grand'organo e quello dell'espressivo, è in realtà il vecchio fondo della secretra dell'organo Sgritta poiché si possono notare in essa 61 fori con svasatura cioè quei fori dai quali passavano i fili della meccanica che dalla vecchia tastiera davano movimento ai ventilabri.

#### BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE E FONTI

- *Vieni a Casa*, 12° quaderno, n. 64, Agosto-Settembre-Ottobre 2005, *Arte e storia della Chiesa di San Zenone in Sale Marasino*, a cura di Antonio Burlotti.
- Per le biografie sommarie del Bolognini, dello Sgritta e del Porro notizie tratte dal sito [www.organibresciani.it](http://www.organibresciani.it) alla sezione organari.
- APdiSM, buste *culto e luoghi sacri*, 4 fogli sparsi non numerati.

## Credenza da sacrestia a doppio corpo in legno di noce

Epoca: XVIII secolo  
Dimensioni: 210 x 335 x 136 cm

Il corpo inferiore presenta quattro ante con pannellature rettangolari in radica di noce e altrettante lesene decorate da mensole a voluta e festoncini fitomorfi intagliati e riportati, entrambi dorati (o ridorati) nel secolo scorso. Il corpo superiore, sostenuto da mensoloni scolpiti, è di aggetto ridotto ed è costituito da tre sportelli centrali (quello mediano centinato) e due vani a giorno laterali.

Sulle lesene sono presenti festoncini dorati e nel fastigio sei stelle dorate accompagnano un crocifisso ligneo dorato collocato sul cornicione dello sportello centrale. Le maniglie, coeve, sono in bronzo.

## Bancone da sacrestia in legno di noce a doppio ordine

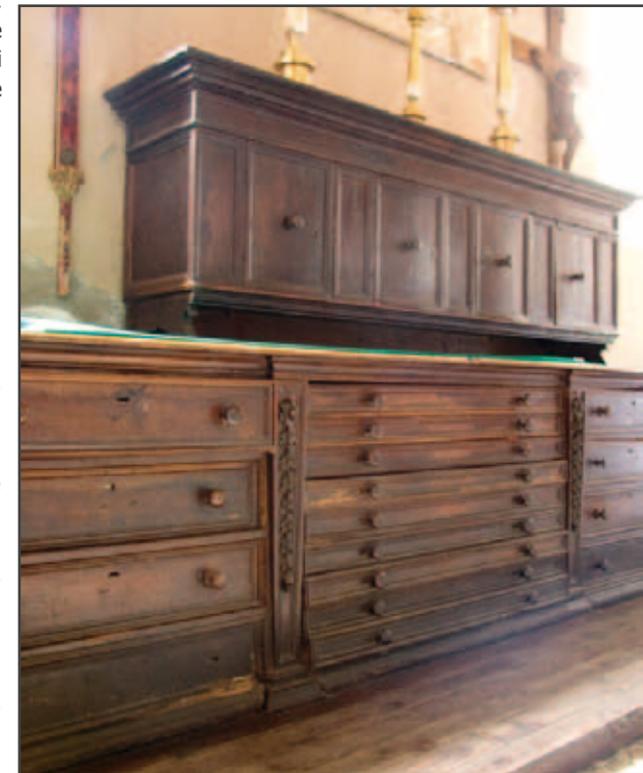
Epoca: XVIII secolo  
Dimensioni: 212 x 555 cm

Il mobile, di articolato assetto architettonico, presenta ai lati due strutture ad armadietto a doppio corpo che delimitano una parte centrale che nel registro inferiore consta di quattro sportelli, riquadrati da semplici cornicette, e quattro lesene. L'ordine superiore, nella parte centrale meno profondo, è sostenuto da mensole intagliate a voluta e presenta cinque piccole ante anch'esse intervallate da lesene scorniciate. La trabeazione, di accentuato impatto decorativo, è sostenuta da una ulteriore serie di piccole mensole a voluta. Le maniglie sono in bronzo.

## Bancone da sacrestia

Epoca: XVIII secolo.  
Dimensioni: 185 x 705 x 245 cm  
(larghezza dell'alzata)

Grande bancone da sacrestia in legno di noce, nel corpo inferiore interamente a cassetti (nel comparto centrale di altezza ridotta per contenere le pianete). Il mobile presenta una serie di pilastri rastremati lievemente aggettanti con funzione di montante ed elemento divisorio. Festoni di foglie intagliati e riportati scendono adeguandosi alla rastrematura dei pilastri (alcuni di essi sono stati asportati). Sul ripiano del bancone è collocata una semplice alzata a quattro sportelli alternati a lesene scorniciate. Le maniglie sono in legno.



sacrestia



Credenza da sacrestia a doppio corpo in legno di noce

p.	7		Presentazione
p.	9	Giuseppe Fusari	Introduzione
p.	17	Dario Gallina	<i>La pieve medievale di Sale Marasino. Analisi stratigrafica del campanile e della canonica</i>
p.	27	Dario Gallina	<i>La pieve medievale di Sale Marasino. Analisi stratigrafica del campanile e della canonica:</i> <b>Tavole</b>
p.	59	Mario Ferrari	<i>Sale Marasino nell'Estimo Mercantile del 1750</i>
p.	65	Valentino Volta	<i>L'architettura</i>
p.	67	Valentino Volta	<i>G. Battista Caniana, architetto della chiesa di Sale Marasino</i>
p.	71	Antonio Burlotti	<i>Lo scalone d'ingresso ed i restauri di fine Ottocento</i>
p.	80		<i>23 Novembre 1892: lettera di Carlo Melchiotti al Vicario foraneo di Sale Marasino</i>
p.	81		<i>Carlo Melchiotti. Vita e opere di un architetto tra due secoli</i>
p.	89	Fiorella Frisoni	<i>Le pale d'altare</i>
p.	113	Annalisa Ghilardi	<i>Giovan Battista Sassi e la Pala del Rosario di Sale Marasino</i>
p.	135	Fiorella Frisoni	<i>La decorazione pittorica della Parrocchiale di Sale Marasino nel quadro del Settecento bresciano: gli affreschi di figura</i>
p.	163	Ilaria Laura Lenzi	<i>L'attività dei quadraturisti nella chiesa di San Zenone di Sale Marasino</i>
p.	185	Marco Franceschetti	<i>Altari</i>
p.	205	Antonio Burlotti	<i>L'argenteria liturgica</i>
p.	211	Antonio Burlotti	<i>L'argenteria liturgica: schede</i>
p.	237	Matteo Faccoli	<i>Paramenti Sacri</i>
p.	243	Guido Galli	<i>L'organo</i>
p.	251	Mario Fava	<i>Sacrestia: i mobili</i>

finito di stampare  
nel mese di novembre 2007  
da COLOR-ART di Rodengo Saiano  
per conto di

*FAD editore*

