



Estratto da: Bollettino Storico Alta Valtellina n. 11, Bormio 2008

BOLLETTINO STORICO ALTA VALTELLINA



N. 11 - Anno 2008

La Magnifica Terra e le Honorate Valli: restauri e ricerche¹

Cecilia Ghibaudi

Pittura e produzione lignea fra Quattro e Cinquecento

La produzione del territorio bormino presenta caratteristiche differenti da quelle del resto della Valtellina, dalla quale il contado difendeva gelosamente la propria autonomia e da cui anche sotto l'aspetto orografico era separato dal confine naturale di Serravalle. Dissimili, al suo interno, sono i punti di riferimento per la pittura e la scultura nei secoli XV e XVI.

Quanto alla pittura, ancora fortemente legata alla capitale del ducato - grazie alla politica artistica dei Visconti e degli Sforza - la produzione della seconda metà del Quattrocento è particolarmente feconda di esemplari tardo gotici eleganti e ricercati. Non fu forse ininfluyente l' assidua presenza nel contado del cardinal Branda Castiglioni vescovo di Como: nel 1467 separò la chiesa di Premadio dalla collegiata di Bormio ed eresse in parrocchiale la chiesa di San Gallo da poco fabbricata; nel 1469 consacrò la chiesa di Mangiavacca *ne' monti di Furva* dedicata alla Madonna della neve, alla Santa Croce e a santa Caterina; nell'agosto 1480 si recò nel territorio in visita pastorale, il 29 settembre 1485 consacrò l'altare della Beata Vergine

¹ Desidero ringraziare i parroci don Giuseppe Negri della Collegiata di Bormio e don Valerio Galli della parrocchiale di San Nicolò Valfurva, che hanno generosamente messo a disposizione l'archivio parrocchiale, gli amici e colleghi Matteo Ceriana, Cristina Quattrini, Daniele Pescarmona, Mariolina Olivari, Massimo Zaggia, Edoardo Villata, Francesco Frangi, Ilario Silvestri, Emanuela Gasperi, Angela Dell'Oca, oltre a Roberto Giuranna e Cesare Maiocchi della Soprintendenza per i beni storico artistici etnoantropologici della Lombardia occidentale, per l'opportuno aiuto nell'uso dei mezzi informatici. Nel volume di prossima pubblicazione, curato da Gian Pietro Brogiolo e Valeria Mariotti, *San Martino di Serravalle e San Bartolomeo de Castelaz in Valtellina. La memoria scomparsa. La memoria ritrovata*, in cui sono stati approfonditi alcuni temi affrontati in queste pagine. Molte notizie provengono dai tre volumi manoscritti di Antonio De Sermondi conservati nell' Archivio Parrocchiale di San Nicolò di Valfurva. Se è vero che a volte non è attendibile, è pur vero che mancando in gran parte la documentazione per le chiese studiate (una gran massa di documenti bruciò nell'incendio della parrocchiale di Bormio nel 1620), perduti parte dei manoscritti del Bardea, tali volumetti sono in ogni caso una fonte preziosa di informazioni.

in Collegiata.² Non è stato ancora indagato quanto abbia giocato sullo sviluppo della produzione artistica locale la presenza di Ludovico Sforza, di Beatrice d'Este e del Vescovo di Como Antonio Trivulzio ospitati più volte nel borgo nel corso degli anni '90 del Quattrocento.³ Nel Cinquecento la pittura continuò a guardare alle elaborazioni figurative che si andavano sviluppando in Italia settentrionale e nel territorio lombardo e veneto.

L'intaglio ligneo, di qualità spesso assai rilevante fu invece segnato, come hanno mostrato gli studi recenti, da una massiccia penetrazione di modelli e ancone provenienti dal Nord Europa e dalle regioni poste oltre i confini orientali: il Tirolo, l'Alto Adige, il Trentino. Importazione favorita da molteplici ragioni: gli scambi naturali col versante opposto delle Alpi Orobiche e Retiche più che con l'area lariana, l'essere il contado via di passaggio obbligata per i passi alpini verso il centro-Europa, il monopolio del commercio per alcuni generi alimentari, come il vino e il sale, le facilitazioni doganali con i Grigioni e la Germania, il conflitto religioso che nel Cinquecento oppose i fedeli del contado, sottoposti al dominio grigionese, ai riformati.⁴

All'interno di questo sommario quadro storico si collocano le opere oggetto di celebrazioni e restauri degli ultimi anni: essi sono stati occasione per riprendere in esame il patrimonio artistico della *Magnifica Terra* e delle sue *Honorate Valli* permettendo nuove scoperte e ritrovamenti.

Fra la fine del Trecento ed i primissimi anni del Quattrocento l'antica collegiata dei Santi Gervasio e Protasio di Bormio espose sui muri esterni affreschi di due autori presenti nella chiesa di San Bartolomeo de Castelaz. Sulla porta d'accesso alla sacrestia è un *Arcangelo Michele* strettamente imparentato con quello della chiesa in Valdisotto, databile all'ultimo quarto del sec. XIV. Le lunette della facciata e della parete laterale

² Bormio, Archivio parrocchiale, *Inventario*, doc. 26, p. 15; Valfurva, Archivio parrocchiale, A. De Simoni, *Memorie storiche per servire alla Storia Ecclesiastica del Contado Bormino compilate da padre Ignazio Bardea preposto di Furva, parte prima 1766. Scritta da me Antonio de Simoni ad uso del degnissimo Preposto Pietro Antonio Sertorio*, ms., 1823, foll. 88v- 89, 102r; S. Monti, *Atti della Visita pastorale diocesana di F. Feliciano Niguarda vescovo di Como (1589-1593) ordinati e annotati dal sacerdote Santo Monti*, vol. I, ristampa anastatica della ristampa del 1903 a cura della Società Storica Comense, Como 1992, pp. 390-391; M. Rovetta, *Pittura in Alto Lario e in Valtellina tra il 1480 e il 1520* in M. Gregori (a cura di), "Pittura in Alto Lario e in Valtellina dall'Alto Medioevo al Settecento", Milano 1995, pp. 19-28.

³ Sondrio, AS., D.J., 3-16, I. Bardea, vol. I, *Memoranda*, fol. 75-79v.; Sondrio, AS. Fondo Romegialli, n. 15, Gioacchino Alberti, *Istoria delle Antichità di Bormio e del suo contado descritte dal cavaliere Gioacchino Alberti*, ms., fol. 28; Valfurva, Archivio parrocchiale, De Simoni, ms., 1823, *Memorie storiche*, foll., 88v.-89, fol. 104v.- 109, 114, 119v; G. Romegialli, *Storia della Valtellina e delle già contee di Bormio e di Chiavenna*, I, Sondrio 1834, pp. 287-295. Sul ruolo dei vescovi Trivulzio nella diocesi si veda *Le arti a Como durante i vescovi Trivulzio*, *Atti del Convegno*, Como 26-27 settembre 1996, Como 1998.

⁴ B. Credaro, *Bormio*, Lecco 1960, pp. 61-64; S. Baiteri, *Bormio dal 1512 al 1620. Analisi di documenti inediti*, Milano 1960; F. Monteforte, *Valtellina, Valchiavenna e Bormio dall'alto Medioevo alle origini della dominazione grigione*, in S. Coppa (a cura di), "Civiltà artistica in Valtellina e in Valchiavenna. Il Medioevo e il primo Cinquecento", Milano 2000, pp. 11-31; G. Scaramellini, *I rapporti fra le tre Leghe, la Valtellina, la Valchiavenna e Bormio*, in A.A.V.V., "Storia dei Grigioni", vol. II, "L'età moderna", Coira 2000, pp. 153 e seg.

sono del pittore che aveva dipinto, nel 1393, la volta del sottarco unito alla casa arcipretale e in San Bartolomeo de Castelaz, la *Crocifissione e Santi*, la *Madonna col Bambino* e il *Martirio di san Bartolomeo*.

Se per il Quattrocento le decorazioni più affascinanti rimangono quelle di Sant'Antonio al Combo e di Santo Spirito con, in entrambi i casi, episodi di pittura tardo gotica di lieve eleganza scalati lungo buona parte del secolo, nelle chiese vallive la parlata diventava più quotidiana e dialettale ad opera di maestranze ancora in buona parte da identificare.

Luigi de Sermondi, artefice a conoscenza della cultura figurativa veronese-padovana di ambito altichieresco, fu autore, intorno al 1475, nella chiesa dello Santo Spirito in borgata Dossiglio, della vertiginosa *Incoronazione della Vergine* dallo sbalorditivo trono irto di pinnacoli. Ad essa sottostanno gli episodi dell' *Adorazione dei Magi*, la *Trinità*, san *Cristoforo* e un *Cristo in Pietà*, con la serie dei santi nel sottarco e, sulla parete destra, lacerti col *Martirio di S. Bartolomeo* e la *Trinità*, i santi *Giovanni Battista*, *Apollonia* e *Simonino* seguiti dalla Madonna e da una figura maschile a formare un ciclo omogeneo nell'esecuzione, minato ora dalle cadute di colore e dalle infiltrazioni di acqua piovana.⁵ Gli stemmi dei Quadrio e degli Alberti, collocati in alto a siglare l'arcone presbiteriale, ne indicano le famiglie committenti. Giacomo di Nicola degli Alberti, cui potrebbe spettare l'allogazione dell'opera, sembra identificabile, sul piedritto destro dell'ar-



1- Luigi de Sermondi,
Adorazione dei Magi,
Bormio, cappella dello
Santo Spirito, 1475 c.

⁵ L'iscrizione sulla cornice che divide l' *Incoronazione della Vergine* dalla fascia sottostante è in parte abrasa. Se ne riporta la trascrizione del Monti: *MCCCCXXV de mense Julii hoc opus fecit fieri ser Jacobus filius qu. Domini Johannis de Albertis, ad honorem Dei, et Beatae Mariae semper Virginis et omnium Sanctorum (...) Ser Aluixius de Sermundo pinxit.* (S. Monti, *Storia e arte nella provincia e antica diocesi di Como*, Como 1902, p. 280). Sulla cornice della loggetta dipinta sull'arco presbiteriale è un graffito: *Nicolanus de Zenonibus 1481*, che pone un terminus ante quem per tutto il ciclo, omogeneo anche dal punto di vista della stesura degli intonaci. Il coinvolgimento della famiglia De Albertis - cui appartiene uno degli stemmi che corona l'arcone) nella vita devozionale del borgo è confermato dalle iniziative di Francesco de Alberti che aveva fondato nella collegiata l'altare di San Pietro Martire e Santa Maria Elisabetta (poi intitolato a San Nicolò da Tolentino), dotandoli di paramenti sacri (Valfurva, Archivio parrocchiale, De Simoni, *Memorie storiche*, ms, 1823, foll. 89v.-90). Sulla veste della sant'Apollonia sono graffite le scritte: 1596 (...), / *Adi 17 de genar e pasato di questa vitta alla miglior Il Nob. Sig. (...) Cap. (...) di Bormio*. Nella cappella, nel 1603, è documentata un'ancona sull'altar maggiore (Bormio, Archivio parrocchiale, cart. 221, ms, *Verballi di adunanza delle vicinanze*



cone, col devoto inginocchiato cui verosimilmente allude, parzialmente abraso, un graffito: *J.B. Jacobus supra [...] obiit die XXV januarii 14 [...] anima eius requiescat.* Pochissime sono le notizie sulla chiesa e sul ruolo che ricoprì all'interno della comunità; certo è che il ciclo divenne modello per altri dipinti murali: quello sull'altare in testa al lato destro della chiesa di Sant'Alessandro di Lovero, sempre con *l'Incoronazione della Vergine*, espressione di un linguaggio più semplice e popolare. All'inizio della stessa parete il pittore dipinse un *santo domenicano* e, di fronte, un' *Adorazione*

2- Bottega di Luigi de Sermondi, Cristo in pietà, Uzza, cappella di San Rocco, ultimo quarto del sec. XV

3- Bottega di Giovannino da Sondalo, La Maddalena, cappella di San Martino ai bagni vecchi, ante 1530

di Dossiglio, fol. 81; S. Monti, Como 1902, p. 280; T. Urangia Tazzoli, *La contea di Bormio*, vol. II, "L'arte", Bergamo 1933, pp. 396-398; R. Togni, *Affreschi del Tre e del Quattrocento in Alta Valtellina*, in "Contributi dell'Istituto di Storia Medioevale e Moderna, Università Cattolica di Milano", vol. I, Milano 1966, p. 67-68, tav. XXXI; F. Palazzi Trivelli, *La famiglia de Sermondi e il pittore quattrocentesco Aloisio*, in "Bollettino della Società Storica Valtellinese", n. 36, anno 1984, pp. 129-145. Sulla secolare emigrazione a Verona degli abitanti della bassa Valtellina e l'importazione di manufatti di maestri veneti l'ultimo contributo si deve a D. Pescarmona, *Una Madonna col Bambino di Antonio Giolfino a Bema in Valtellina*, in "Verona illustrata", 2008, pp. 69-71.



4- Uzza, facciata della cappella di San Rocco, sec. XV

del bambino, di cui purtroppo rimane solo un lacerto che ripropone parte dell' *Adorazione* bormina.

L'assegnazione del Togni alla bottega del cosiddetto Giovannino da Sondalo⁶ può far pensare ad suo allunato presso il De Sermondi, il cui linguaggio, mediato forse da un allievo, si ritrova nell' *Annunciazione* e sant' *Antonio abate* sulla facciata esterna della casa in via Marcelli, di Bormio, recentemente restaurata e nella lunetta col *Cristo in pietà* sulla porta laterale della chiesina di San Rocco ad Uzza.⁷

Sul finire del secolo, in direzione pienamente lombarda, si collocano il ciclo scomparso di San Martino a Serravalle di autore ignoto, i dipinti murali del cosiddetto Giovannino in San Bartolomeo de Castelaz, e gli affreschi di San Martino ai Bagni Vecchi. Qui rimangono lacerti di decorazioni, fra cui un frammento di quella che pare una *Crocifissione* con la Maddalena abbracciata al Sacro Legno. Vi è graffito l'anno 1530 ad indicare un terminus ante quem la cui esecuzione è ascrivibile, per quel che

⁶ R. Togni, *Pittura a fresco in Valtellina nei secoli XIV-XV-XVI*, Sondrio 1974, tav. III.

⁷ Il restauro è stato condotto dallo studio Illini e seguito dall'architetto Fulvio Besana della Soprintendenza per i Beni Paesaggistici e Ambientali della Lombardia.

si può vedere, alla stessa prolifica bottega.⁸ Simile linguaggio si legge, ormai solo in fotografia, sulle pareti esterne della piccola chiesa di Uzza in Valfurva, che le emissioni dei gas di scarico del traffico automobilistico e gli agenti inquinanti hanno ormai irrimediabilmente quasi del tutto cancellato. L'unica conoscenza possibile rimane una fotografia databile, con buona approssimazione, agli anni Sessanta del secolo scorso, conservata nella fototeca antica della Soprintendenza per i Beni storico artistici ed etnoantropologici della Lombardia occidentale, che mostra la facciata tutta decorata con una lunetta raffigurante una *Madonna col Bambino*, sormontata dalla *Madonna e Santi*, un altissimo *san Cristoforo* e riquadri con *san Rocco* e *sant'Antonio Abate*.⁹

Nella chiesetta, che Santo Monti dice tutta affrescata anche all'interno, è conservata un'ancona lignea,¹⁰ a comprovare la forte penetrazione nel contado, in questo caso nei primi decenni del Cinquecento, della scultura oltralpina. I tre santi scolpiti al centro costituiscono una testimonianza pregevole ascrivibile a bottega sveva, forse attestata a Bolzano, ricco centro di esportazione di manufatti intagliati. L'ancona è chiusa da due notevoli ante raffiguranti i santi vescovi Ermagora e Nicola sul recto e i santi Sebastiano e Rocco sul verso, dipinti da un pittore a conoscenza degli esiti della scuola del Bergognone, come già aveva intuito Francesco Malaguzzi Valeri nel lontano 1906.

Fu restaurata e pesantemente manomessa nel 1878, negli stessi anni in cui probabilmente lo stesso restauratore mise mano anche a quella di Teregua, come s'osserva nella simile decorazione a girali neogotici della cassa e nella ridipintura a mecca degli abiti. Viene da domandarsi se questi interventi non rispondessero all'esigenza, diffusa negli ultimi decenni dell'Ottocento, di recupero programmatico della produzione rinascimentale secondo un gusto antiquario come quello che a Milano veniva messo in atto da Gian Giacomo Poldi Pezzoli e da Fausto e Giuseppe Bagatti Valsecchi.

Ancora a bottega oltralpina del secondo decennio del Cinquecento, con ante dipinte da un artefice di area tedesca, sembra assegnabile quella che fu una delle più belle ancone non solo del contado, ma di tutta l'Alta Valtel-

⁸ La chiesa venne rifabbricata nel 1496 (S. Monti, Como 1992, pp. 381-385; G. Antonioli, (a cura di) *F. Archinti, Visita pastorale alla diocesi* in "Archivio Storico della Diocesi di Como", 6, 1995, pp. 219-220). Sulle pareti della chiesa, sopra affreschi diversi sono graffite le date 1500 e 1514, terminus ante quem per la loro datazione. Tutta la controfacciata cieca perché posta contro la parete rocciosa, è dipinta con, sembra, un'unica scena boschiva, senza, per ora, altra possibilità d'identificazione, stante le muffe e le cadute di colore che la deturpano.

⁹ La chiesetta sembra sia stata rifabbricata o consacrata nel 1496 dal vescovo di Como Antonio Trivulzio e dedicata a Sant'Antonio da Paola, Maria Vergine, Remigio, Sebastiano, Rocco, Benedetto. S. Monti, Como 1902, p. 28; Urangia Tazzoli, *La pittura nel bormiense*, Como 1929, pp. 18-19; 459-460; S. Baiteri, Milano 1960, pp. 63-64; S. Monti, Como 1992, p. 389-390. La fotografia della facciata della chiesa, della fototeca della Soprintendenza per i beni artistici storici ed etnoantropologici della Lombardia Occidentale, è molto simile a quella pubblicata dal Credaro (Lecco 1960, p. 60).

¹⁰ S. Monti, Como 1902, p. 281; T. Urangia Tazzoli, Como 1929, p. 22.



5- Bottega sveva, Vergine Immacolata col Bambino, i santi Nicolò e Giorgio, Natività e santi, *Flugelaltar*; terzo decennio del sec. XVI, Valfurva, già Ossario dei Santi Nicolò e Giorgio.

lina. Già collocata nell' Oratorio di San Nicolò di Valfurva, essa fu rubata nel 1984.

Gli influssi provenienti dal territorio veneto sono espressi negli anni '30 del secolo XVI dal ciclo affrescato dal bresciano Paolo da Caylina il giovane nel presbiterio della chiesa di Sant'Antonio al Combo.¹¹ Un decennio che pare particolarmente prolifico di opere, se al 1538 datano le due ancone nella chiesa dei Santi Lorenzo e Colombano di Oga Valdisotto (di cui una firmata da Giorgio Podel)¹² e la preziosa croce astile della parrocchiale dei Santi Nicolò e Giorgio in Valfurva, opera di orefici comaschi.¹³

A Vincenzo de Barberis già Simonetta Coppa aveva attribuito i dipinti murali della cappella di Teregua, dedicata anch'essa alla Santissima Tri-

¹¹ M. Rossi, *Pittura in Alto Lario e in Valtellina tra il 1520 e il 1550*, in M. Gregori (a cura di), Milano 1995, pp. 28-36; F. De Leonardis, *Scheda 24. Episodi della vita di sant'Antonio Abate*, in P.V. Begni Redona (a cura di), "Paolo da Caylina il Giovane e la bottega dei da Caylina nel panorama artistico bresciano fra Quattro e Cinquecento", Brescia 2003, pp. 106-109.

¹² S. Sicoli, schede 35*, 36, in F. Bormetti, A. Dell'Oca, C. Salsi, F. Tasso, Sondrio 2005, pp. 144-147.

¹³ Si ricorda pure la croce astile di Teregua, per la quale è stata proposta una datazione alla prima metà del secolo. Si vedano a proposito delle opere citate le schede di Paolo Venturoli e Domenico Collura in *Mostra del restauro di opere artistiche valtellinesi*, Sondrio 1976, pp. 15-18, 42-47, tav. F.

nità, riedificata nel 1502 forse su una costruzione preesistente.¹⁴ La data scritta sugli spicchi delle vele del presbiterio è *iulii 1546*, mentre sulla parte centrale della parete absidale è maldestramente graffito l'anno *1564*. L'esecuzione della decorazione avvenne dunque circa quarant'anni dopo la riedificazione della piccola chiesa.

Il complesso di elementi esornativi propone uno schema uguale a quello di altri sacelli del contado bormino eseguiti negli stessi anni dal pittore: a Piatta nella chiesa dei Santi Pietro e Marcellino, firmati e datati nell'oculo della parete absidale *Opus Vincenti brixienensis 1545*¹⁵ e nella cappella di Santa Lucia in Fumarogo che porta l'iscrizione: *Die 28 octobris 1545 b[e]n[e]fificante R.do D. P[re]s[b]ite[ro] Petro Salveto*.¹⁶

Lo spazio dell'area presbiteriale è ordinatamente organizzato: la volta a vela è suddivisa in quattro spicchi con i quattro Evangelisti ed il relativo simbolo iconografico. Ciascuna parete è suddivisa in due riquadri aventi superiormente una lunetta. Sul muro di sinistra è la *Madonna col Bambino e le sante Barbara e Caterina d'Alessandria* con sotto l'episodio di *san Giorgio e il drago*. Su quello di destra, in cui superiormente s'apre una finestra, sono i santi *Rocco e Antonio abate*.

Il sottarco è a sua volta frazionato in segmenti ospitanti le sante *Lucia, Apollonia, Agata, Agnese*, e i santi *Abbondio e Nicola*, il cui culto è profondamente radicato nella devozione locale. Sulla parete absidale è la *Trinità* con inferiormente la *Madonna del latte* e un *Cristo in pietà*.

L'apparato decorativo simmetricamente e geometricamente distribuito all'interno di una precisa scansione dello spazio, più articolato qui che

¹⁴ Gli affreschi sono citati da Santo Monti a commento della visita pastorale di Monsignor Feliciano Niguarda, vescovo di Como: *Sono rimarchevoli in detta chiesa le pitture rappresentanti i quattro Evangelisti, opera, come rilevasi da una data infrascritta, del Cinquecento* (S. Monti, Como 1992, pp. 388- 389); G. Antonioli, *Pieve di Bormio* in "Filippo Archinti, Visita pastorale alla diocesi. Edizione parziale (Valtellina e Valchiavenna, pieve di Sorico, Valmarchirolo)" in "Archivio Storico della Diocesi di Como", n. 6, 1995, p.224; S. Coppa, *I dipinti e le sculture*, in G. Antonioli, G. Galletti, S. Coppa, "La chiesa di San Giorgio a Grosio", Sondrio 1985, pp. 94-194. Per Vincenzo de Barberis si rimanda a F. Frangi, *Il secondo Cinquecento in Alto Lario e in Valtellina* in M. Gregori (a cura di) Milano 1995, p. 37; E. Bianchi, *Biografia* e schede relative, in *ibidem*, pp. 245- 246, 248-249, 252, 254-256; S. Coppa, in S. Coppa 2000, pp. 160-181.

¹⁵ Il ciclo pittorico nel presbiterio della cappella di Piatta, costruita nel 1537, reca sulla volta i quattro evangelisti, nella lunetta sulla parete di fondo l'Annunciazione, sui muri laterali episodi della vita dei santi Pietro e Marcellino, mentre nel sottarco sono i santi Gervasio e Protasio e angeli. I dipinti vengono citati da Santo Monti come *pregevoli per lavoro e per antichità, ma d'ignoto autore* (S. Monti, Como 1992, vol. I, p. 380; S. Coppa, *La pittura nel Quattrocento e nella prima metà del Cinquecento*, in S. Coppa (a cura di), Sondrio 2000, pp. 174- 181).

¹⁶ Nella cappellina del transetto sinistro in Santa Lucia di Fumarogo sulla volta sono *santa Caterina d'Alessandria, santa Lucia e la Madonna Assunta*, nella lunetta della parete di fondo è *l'Annunciazione*, mentre inferiormente sono *San Martino che dona il mantello al povero e san Giovanni Battista*, sulle lunette delle pareti laterali episodi della vita di *Santa Lucia* con cartigli esplicativi e, sulla parete di sinistra, i *santi Rocco e Sebastiano*. Nel sottarco i profeti. Significativamente le storie di santa Lucia sono fregiate di un cartiglio esplicativo dell'episodio narrato, come già era avvenuto nelle ante di Talamona con le storie di san Giovanni Evangelista (S. Coppa, Milano 2000, pp. 174- 181). Il Malaguzzi Valeri (1906, p. 126) attribuiva gli affreschi al Valorsa. (S. Coppa, *Schede Valtellinesi di Francesco Malaguzzi Valeri e Pietro Toesca*, in "Magister et Magistri. Studi storico artistici in memoria di Battista Leoni", Sondrio 2002, pp. 139-149, 166).



6- Vincenzo de Barberis, *Madonna del latte, Teregua, cappella della SS. Trinità, dopo la pulitura, 1546*

nelle altre cappelle citate, per quanto sostanzialmente simile nella struttura, è di grande interesse: la ripartizione delle superfici murarie infatti, mostra con buona probabilità quale dovette essere la struttura decorativa delle cappelle nella capitale del ducato nei primi decenni del secolo XVI, di cui pochi sono gli esempi integri, tenuto conto del ritardo culturale entro cui il De Barberis si muoveva alla fine della carriera, e la cultura milanese su cui s'era formato e all'interno della quale aveva operato nella giovinezza.

Gli affreschi furono malamente ridipinti più volte in epoca passata, date anche le vicende dell'edificio. Gli ultimi interventi dovrebbero cadere intorno al 1879, quando venne restaurata l'ancona lignea posta sull'altar maggiore, o all'inizio del Novecento, nel momento in cui la cappella fu sottoposta ad una massiccia campagna di ridecorazione. Ora il restauro in corso sta restituendo, in luogo di un'immagine alterata e improbabile, una pittura delicata,¹⁷ che modifica in parte il giudizio sulla produzione tarda del pittore: un giudizio che opponeva la qualità esecutiva meno educata delle opere eseguite negli anni '40 nell'alta valle ai passaggi dai toni carezzevoli e leggeri condotti con tecnica raffinata nei primi dipinti conosciuti.

Forse il colore azzurro intenso con cui furono ridipinti la volta e parte dei manti dei personaggi, fu scelto per imitare l'azzurrite di cui sono emerse alcune tracce in sede di restauro sulle due portelle dell'altare. Il colore

¹⁷ Il restauro di tutta la cappella è stato condotto dallo studio Illini con finanziamento dell'Associazione "Pro Teregua" e del Gruppo Intesa San Paolo, sotto la direzione dell'architetto Fulvio Besana e, per gli affreschi, di chi scrive.



7- Vincenzo de Barberis, sant'Antonio abate, Teregua, cappella della SS. Trinità, prima del restauro, 1546

primitivo - steso con straordinaria perizia - sotto gli interventi volgari e stridenti si è conservato quasi integro (eccetto che nella lunetta di sinistra e in alcune zone della volta a causa di infiltrazioni di umidità).

La *Madonna del latte*, l'*Imago pietatis*, il *sant'Antonio Abate* nel registro inferiore e il *vaso di gigli* nel pieduccio della vela, vanno attribuiti al



8- *Vincenzo de Barberis*, vaso di gigli, *Teregua*, cappella della SS. Trinità, prima del restauro, 1546

9- *Vincenzo de Barberis*, Imago pietatis, *Teregua*, cappella della SS. Trinità, dopo la pulitura, 1546

solo De Barberis per la qualità rilevante della pittura, rivelata anche da piccoli particolari come la trasparenza del manto della Vergine, la tenaglia dai metallici riflessi poggiata sul bordo del sarcofago di Cristo o la serica lucentezza dei petali gigliati disegnati con una precisione da erbario.

I dati di moda riflettono le foggie degli abiti femminili più volte proposti nella sua pittura: le vesti dalle ampie maniche a sbuffo con ordinati e serati accoltellamenti delle maniche o a strisce verticali di tessuti diversi, il copricapo a cuffia della Vergine, come si vedono nelle tempere di Talamona e in San Giacomo di Teglio.

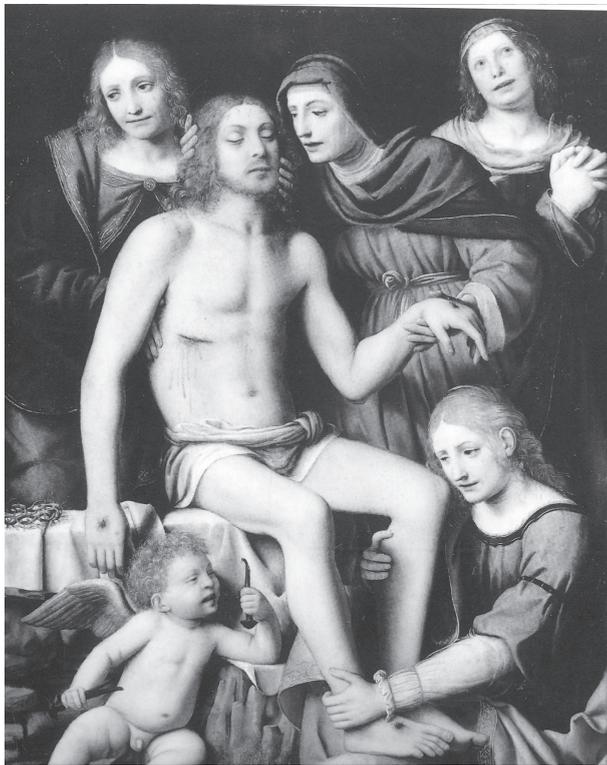
Sul fronte stilistico sembrano ancora leggibili lontani ricordi



di modelli zenaliani nel partito iconografico della figura della Madre di Dio seduta col Bimbo in grembo e la finestra invetriata alla sua sinistra, come è nella *Madonna col Bambino* (per quanto quest'ultima sia più aderente ai modi leonardeschi) della Pinacoteca di Brera attribuita al pittore di Treviglio o alla sua bottega con una datazione che oscilla fra l'inizio e la fine del primo decennio del secolo.¹⁸

¹⁸ M. Magnifico, *Bernardo Zenale (bottega di) Madonna col Bambino*, in "Pinacoteca di Brera-Scuola lombarda e piemontese 1300-1535", Milano 1988, pp. 384-385; S. Facchinetti, *Bernardo Zenale*, Bergamo 2009, pp. 13-14.

Ma sono confermate pure le ascendenze luinesche e bergamasche già messe in luce dalla critica in riferimento alla sua produzione in valle.¹⁹ I debiti nei confronti del Luini emergono nella dolcezza melanconica soprattutto delle figure nella fascia bassa dell'area absidale, nel delicato *Cristo in pietà* riconducibile nel volto aggraziato e nel corpo armonioso alla dolente figura della *Pietà* di Houston,²⁰ nel trono della Madonna, sormontato da due terminali a vaso, che cita quello della *Madonna di Chiaravalle*, datata intorno al 1512²¹ del Luini che, del resto, aveva lasciato sulla facciata della chiesa di San Maurizio a Ponte una lunetta con la *Madonna, il Bambino, Cristo e Santi*. Ma affiorano pure altri debiti con la produzione del territorio: con Paolo da Carlina il giovane, bresciano come lui, che, come s'è detto, aveva affrescato la chiesa di Sant'Antonio al Combo intorno agli anni 30 del secolo. Nelle figure degli evangelisti adotta la stessa invenzione iconografica impiegata sulla volta della chiesa: Giovanni in posa meditabonda con il capo sorretto dal braccio destro e il libro poggiato sul ginocchio piegato, Luca seduto sul placido bue. E il Sant'Antonio abate di Teregua



10 - Bernardino Luini, la Pietà, Houston, Museum of Fine Arts

¹⁹ Per la bibliografia relativa si veda la nota 14

²⁰ B. Luini, *Cristo in pietà*, Houston, Museum of Fine Arts, The Samuel H. Kress Collection (G. Bora, *Bernardino Luini*, in A.A.V.V Milano 1998, pp. 340-344).

²¹ G. Bora, Milano 1998, pp. 328-329.

è parente stretto di quello nella cappella del Combo, come pure le figure femminili dalle forme solide e i colori vigorosi. Mentre l'ampio e tondo baldacchino con le frange è una citazione dalla *Madonna col Bambino e Santi* dipinta da Fermo Stella nell'Oratorio del Crocifisso di Poggiridenti

Ne deriva, a conti fatti, l'immagine di una cultura complessa che media le istanze milanesi conosciute nella giovinezza con quelle bresciane presenti in valle nel terzo e quarto decennio del secolo, una cultura figurativa di qualità ben più alta di quanto finora si conosceva a proposito della fase tarda del maestro.

Lo scarto qualitativo che contrappone queste parti al resto della decorazione, che pur presenta una simile pennellata, ma più larga, veloce, meno accurata, fa pensare qui, come negli altri cicli bormiensi, ad un partecipazione della bottega, tenendo conto che il lavoro non poteva essere portato a termine senza aiuti. Il pittore, infatti, completò le cappelle di Piatta e Fumarogo in pochi mesi, fra (presumibilmente) l'inizio di maggio e la fine di ottobre 1545. Forse, poiché la coloritura del presbiterio, fatte le eccezioni sopraindicate, è straordinariamente omogenea, si trattò di un solo garzone, cui spettò la stesura del colore, con pennellate più ampie e più gravi sul disegno tracciato dal maestro. E non è escluso che qui abbia cominciato l'apprendimento il giovane Cipriano Valorosa, che allora contava fra i diciassette e i vent'anni, l'età giusta per andare a bottega.²² Non è un caso che una serie di opere del tardo De Barberis siano state per molto tempo attribuite al grosino.

Una divisione del lavoro che, si può immaginare, ripropose quella del cantiere di Palazzo Besta a Teglio, la cui cronologia si è assestata all'inizio degli anni Quaranta, poco prima del soggiorno in Valfurva. Pure qui compare uno scarto fra i diversi cicli che gli sono stati attribuiti. Come già sottolineato dal Frangi,²³ emergono per eleganza e qualità il fregio a medaglioni posto sopra le arcate del loggiato nel cortile e il ciclo dell'*Orlando Furioso* nel salone d'onore, che possono essere messi in parallelo con la *Madonna del latte*, l'*Imago pietatis* e il *sant'Antonio* di Teregua per la dolcezza dei lineamenti, le trasparenze dei veli, la delicatezza della pennellata, la perizia tecnica e dunque assegnabili all'artista di origine bresciana. Gli episodi dell'*Eneide* nel cortile esibiscono un linguaggio meno ricercato, una pennellata meno accurata, più corriva, come avviene sulle pareti, di Piatta e di Fumarogo e, in parte, nei riquadri di Teregua. Enea che fugge dalla città incendiata portandosi sulle spalle il vecchio padre Anchise, con accanto il figlioletto Adcanio, deriva da originali raffaelleschi, pur inserendosi in un contesto assai diverso. Sembra, infatti, una citazione dell'*Incendio di Borgo* nelle Stanze Vaticane la cui conoscenza fu mediata dalla

²² La data di nascita del Valorsa non è conosciuta con precisione. È collocata fra il 1514 e il 1517. Nativo di Grosio firmò e datò la prima opera nel 1551 per la chiesa di Sant'Ilario a Vervio (F. Frangi, *Cipriano Valorsa. Biografia* in M. Gregori (a cura di), Milano 1995, pp. 263-264.

²³ F. Frangi, Milano 1995, p. 37, pp. 36-41.

stampa dell'incisore, appartenente all'atelier di Marcantonio Raimondi, convenzionalmente indicato come B nel Dado.²⁴ Una tecnica, quella della stampa, particolarmente funzionale oltretutto ad un'esecuzione a monocromo. Ma se l'invenzione colta andrebbe ascritta al De Barberis, non ne è convincente l'autografia. L'esecuzione corriva e andante delle scene pare invece, con maggiore plausibilità, assegnabile ad aiuti. Va registrata, a questo proposito, la diffusione del chiaroscuro nella pittura murale, più volte usato da Bernardino Luini e dalla sua bottega. Sul territorio i medaglioni del cortile sono da mettere in relazione col fregio monocromo raffigurante gli uomini illustri sulla parete laterale esterna di palazzo Visconti Venosta a Grosio, in gran parte scomparso e ancora tutto da studiare. Al ciclo dell'*Orlando* di Teglio, come già ha indicato Francesca Bormetti,²⁵ sembra guardare pure l'ignoto maestro che dipinse sulla facciata esterna di Palazzo Quadrio a Mazzo i riquadri monocromi con storie mitologiche, databili intorno al 1564, data apposta sullo stemma centrale. Emerge dunque, a Teregua, lo straordinario interesse del recupero di quelle parti che paiono del tutto autografe per la conoscenza della tarda produzione del pittore, al quale Francesco Frangi riconosce il "ruolo di protagonista assoluto all'interno della cultura figurativa locale del secondo quarto del secolo".²⁶ Al De Barberis paiono ascrivibili, per le assonanze stilistiche anche le due ante dell'altare nella cappella di San Rocco a Somtiolo raffiguranti i santi *Rocco e Sebastiano*. Quest'ultimo sembra stilisticamente debitore di quello dolce e delicato di Bernardino Luini a Maggianico. E la data 1551 scritta sul manufatto ligneo, tenuto conto dei ritardi culturali dell'alta valle, pare del tutto adeguata anche a queste due sculture. I due santi sarebbero dunque le ultime opere dell'artista bresciano, essendo morto quell'anno.

Nel presbiterio della cappella della Trinità infine venne posto un altare ligneo (ora molto rimaneggiato) con aperti rimandi devozionali alla decorazione ad affresco sulle pareti della chiesina, opera di un artefice locale cui non fu sconosciuto l'intaglio di Bartolomeo Paruta, che nel 1600 firmava e datava un altare ligneo ora al museo civico di Bormio, di cui si dirà più oltre. Rapporti resi evidenti dai confronti fra i santi guerrieri, le faccine tonde, le figure pienotte e grassottelle,²⁷ che ne suggeriscono dunque una collocazione cronologica intorno alla fine del secolo XVI

²⁴ G. Bernini Pezzini, S. Massari, S. Prosperi Rodino, *Raphael invenit: stampe di Raffaello nelle collezioni dell'Istituto nazionale per la grafica*, Roma 1985, Storie VI: 1 a.. L'incisione di B. nel Dado, in controparte rispetto all'affresco, mostra infatti Enea, indossante un corto gonnellino, che trattiene il corpo del padre tenendo la sua gamba sinistra presso il proprio petto.

²⁵ F. Bormetti, *Il fascino dell'antico borgo fra storia e arte* in G. Baruta, F. Bormetti, M. Foppoli, "Il salone degli stemmi di Palazzo Lavizzari", Sondrio 2008, p. 27. Si veda anche, nello stesso volume Marco Foppoli, *Gli affreschi araldici di palazzo Lavizzari*, pp. 91-96.

²⁶ F. Frangi, Milano 1995, p. 37, pp. 36-41.

²⁷ Sull'ancona, ora in restauro presso lo studio Gusmeroli di Sondrio, è in corso di stampa la ricerca, condotta da chi scrive: *Icona lignea humilis sculpta et deaurata. La scultura lignea in Valfurva, contado*

Il Seicento: la Collegiata e le chiese minori

Il Seicento fu secolo di pesti, invasioni, distruzioni. Nel 1621 il borgo fu saccheggiato e la collegiata incendiata. La devastazione fu descritta in una memoria del capitano Giasone Fogliani trascritta dal De Simone:

Nella chiesa collegiata de Santi Gervasio e Protasio ritrovassimo tutta la chiesa saccheggiata, svaligiata, svuotata d'ogni paramenti, vasi sacri, SS. Sacramento, sacre reliquie diverse fraccate, calpestate. Rotto in mille pezzi il Tabernacolo del valore di mille ducaton, insomma gli fecero il danno a detta chiesa collegiata di cento mille lire almeno. Iti nelle altre chiese trovassi lo stesso, entrati nelle case si trovò quasi tutto vuoto, e depredato (...). non si è salvato nemeno un cordone di camicie.²⁸

Per la sua ricostruzione vennero precettati tutti i ragazzi e gli uomini abili non solo della Terra Mastra, ma di tutto il contado. Il documento, da leggere in parallelo al manoscritto *Registro degli introiti e delle spese per il rifacimento della chiesa di S. Gervasio e Protasio tenuto dal sacerdote Lorenzo Nesina amministratore e tesoriere dei lavori*²⁹ conservato presso l'Archivio parrocchiale di Bormio, che andrebbe dato quanto prima alle stampe per la ricchezza dei dati, è particolarmente interessante per la storia locale in quanto molto dettagliato sull'organizzazione del cantiere e la provenienza dei materiali usati:

stabilito fu che gli obbligati a concorrere nelle opere manuali fossero tutti dai 12 alli 60 anni, quando li 16 maggio mandarono ad intimare agli anziani d'uomini delle cinque vicinanze della terra di Bormio, cioè Oga, Fumarogo, Osteglio e Piazza, e Piatta, accioché conducessero sabia. Parimenti alli vicini di Uzza, S. Nicolò e Teregua, affinché dentro il termine di giorni 15 allestissero 30 carri di gesso, e ciò sotto pena di f. 100 d'applicarsi a pro della fabbrica. A 10 di giugno, s'intimò la stessa pena agli anziani di Pedemosso e di Turripiano per la condotta della calcina, ed a vicini di Premadio, e di Molina per la condotta delle pietre. La calcina fu accordata f. 4 per carro, e pel lavoro delle pietre fu fatto nel maggio del 1628 l'accordo con Maestro Giorgio Landerbeghen e Maestro Martino Zenoni, i quali obbligaronsi dentro un mese di preparare le pietre necessarie per le portelle della sacristia, e scalinate, rimettendo per il prezzo al giudizio di Messer Pietro Zenero di Giovanni Maria Sarotto capo maestro

di Bormio, nel Cinquecento in Atti della conversazione "Sculture lignee d'importazione dell'Alta valle d'Ossola e dell'arco alpino sud-occidentale fra XV e XVI secolo", Domodossola 21 giugno 2008, cui si rimanda.

²⁸ Valfurva, Archivio parrocchiale, A. De Simoni ms., *Continuazione della Storia Ecclesiastica di Bormio. Al capo decimo della parte prima de vescovi di Como e delle cose notabili in Bormio nel secolo XVI. Ad uso del reverendo preposto di Furva copiata da Antonio de Simoni*, (1823), foll. 219-220; F. Monteforte, *Note storiche sulla Valtellina nella seconda metà del Cinquecento e nel Seicento*, in S. Coppa (a cura di), "Civiltà artistica in Valtellina e Valchiavenna. Il secondo Cinquecento e il Seicento", Bergamo 1998, pp. 11-30.

²⁹ Bormio, Archivio parrocchiale, Registri parrocchiali, anni 1625-1630, ms, cart. 43.

della fabbrica della chiesa della Madonna di Grosotto. Le pietre poi furono condotte dalla valle di Campello. Li 27 maggio (...) per avere 4 uomini di Malenco per aver le piode di coprir la chiesa.

Li 28 giugno 1628 fu mandato l'ordine di concorrere all'opera que' di Livigno. In quell'ordine si vede che agli operai davasi a spese della fabbrica la solita mercede. Giunse nel giorno medesimo il Capo Maestro Gaspare Aprili di Cajona (Carona) di Lugano, che fu l'ingegnere della fabbrica, e con esso lui sei lavoranti, fra quali Giovanni Pietro e Giovanni Battista figli di Ser Andrea Torelli.

Gli si convenne scrivere varie lettere, non accontentandosi del prezzo per lo inanzi accordato, si pagavano pertanto f.6.10 all'Aprili, e f. 3 a Gio: oltre qualche misura di vino, la quale mercede monta al valore di mezz'ongaro al giorno, si è che allora f. 15 era il valore, e il costo di quello, né di questa mercede, accontentossi che crebbe negli anni dopo a f. 7.10 al capo mastro e proporzionatamente ai lavoranti.

Nel primo d'agosto essendo già ritornato da Venezia il Can[onic]o Lorenzo Nesina fecesi un compromesso come appare da 'protocolli di Baldassarre Zuccola con Lodovico figlio d'Antonio degli Alberti circa il prezzo del terreno occupato per la costruzione della fabbrica, e l'anno seguente a 20 dello stesso mese fu da pubblici stimatori giudicato a f. 4.5.

Per ampliare dunque l'edificio fu necessario acquistare un sedime da Ludovico de Alberti, come si legge nel volume del De Simone:

totaliter curte inter Ecclesiae ad domum de Albertis, et inter murum horti, ac stallam, et tabulatum infrascriptum comprehensa etiam illa parte, qui occupata fuit in constructione chori ita sedimen unius stallae existentis prope dictam cortem et tabulatum infrascriptum. Item tablatum dicti P. Ludovici, sive sedimen pro tablato conficiendo qui sunt supra stallam Nicolai (filii) q(uidam) Filippi del Priore (...).

Il 7 di agosto del 1628 si fece un accordo con Maestro Dorico Alberto tedesco di nazione abitante a Ponte per le vetriate. Venne chiamato Maestro Simon Alberti indoratore col patto che nella finestra del coro si aggiungessero le raminare a di lui spese, e che si sottomettesse al pericolo de' venti per un anno intiero (.....) (L'indoratore) a 2 di settembre consegnò le vetrate le quali furono de misura braccia 30 ed onze 14 computando il braccio a quarte. I ferri sottili per le vetriate del coro furono lavorati da M. Battista e Francesco fratelli della Motta, come si vede dal conto saldato nel 21 settembre di detto anno. Furono a questo effetto impiegati pezzi otto, lirete 13 accordato a f. 10 al pezzo lavorati. I medesimi Maestri lavorarono il ferro necessario per il tetto di pezzi 18, 6 grosse per le chiavi di quello e pezzi 8 per li rampini posti a canali, e l'accordo fu fatto a f. 9 al pezzo.³⁰

³⁰ Valfurva, Archivio parrocchiale, A. De Simoni, ms., 1823, *Continuazione della Storia ecclesiastica di Bormio*, foll. 235-237.

La ricostruzione della parrocchiale, officiata a partire dal 1630³¹ e, dal punto di vista devozionale, la più importante del contado, si colloca in un fervido clima di nuove iniziative volte a rinnovare gli edifici sacri della “Magnifica Terra”: nel 1629 si ingrandì il presbiterio della chiesa della Madonna del Carmine nella Contrada de’ Monti e nel 1637 la tobia; nel 1633 si cominciò a costruire la chiesa dei Santi Carlo, Sebastiano e Rocco a Pedemosso, nel 1637 quella di Sant’ Ignazio dei Gesuiti di Bormio.

Nel 1631 la comunità commissionò per la cappella dei santi Sebastiano, Fabiano, Pantaleone e Donnino una pala come ringraziamento per essere stato il borgo risparmiato dalla peste, voto esplicitato nella parte inferiore: *Votum Communitatis Bormii in tempore pestis a. 1629*, siglato dallo stemma della città.³² La grande tela, dopo l’accurato restauro, è ora collocata

³¹ Nel cantiere, sotto la direzione di Gaspare Aprile, vi lavorarono pure i figli Giovan Antonio, Pietro e Battista (Bormio, Archivio parrocchiale, *Registri parrocchiali*, anni 1625-1630, Cart. 43, ms., fol. 75; Valfurva, Archivio parrocchiale, A. De Simoni, *Continuazione della Storia ecclesiastica di Bormio*, 1823, ms., foll. 251-252, 258); A. Rovetta, *L’Architettura* in S. Coppa, Bergamo 1998, pp. 49-75.

³² Il Bardea, ancora oggi fondamentale fonte d’informazione sulla storia bormina, riferisce per la chiesa di San Sebastiano: *Nel 1630 fu fatta per pubblico voto la pregevole pala di quella chiesa, ed il contado andò prodigiosamente esente dalla pestilenza* (Bormio, Archivio Comunale, Bardea, *Memorie manoscritte*, vol. II, fol. 454). Il De Simoni identificò la tela collocata nella cappella (Valfurva, Archivio parrocchiale, A. De Simoni, *Continuazione della Storia ecclesiastica di Bormio*, 1823, ms., fol. 249). Dell’edificio, citato per la prima volta nel 1404, si ha una prima descrizione nella vista pastorale di Mons. Archinti, nel 1616: aveva due altari laterali, da demolire e una cappella dedicata alle sante Agata e Apollonia, in sostituzione di quello dedicato ai Re Magi. La facciata non era dipinta (G. Antonoli, 1995, p. 220-221; I. Silvestri, *Il culto dei Re Magi*, in “La nostra Comunità”, n. 92, gennaio 2006, pp. 6-7). Nel 1629 Mons. Carafino vescovo di Como descrisse l’edificio in buone condizioni con due altari, oltre il maggiore ed un’icona, che venne poi spostata per collocarvi la nuova pala (Como, ASD, *Visite pastorali*, cartella XLV, fasc. I, *Visitationis Plebis Bormij Prima et secunda sub. Rev[erendissim]o Lazaro Carafino Episcopo Comensis et tertia ipsius mandato*, ms, 1629, fol. 47). Prescrisse che la pietra dell’altar maggiore venisse coperta di tela cerata, si ponessero dei cancelli davanti all’altar maggiore e si provvedesse di paramenti ordinari. Il vescovo ripeté le stesse disposizioni nel corso della seconda visita, nel 1638 (ibidem foll. 381, 291). Dalla relazione della visita pastorale del 1654 si viene a sapere che i cancelli erano stati collocati davanti all’ altar maggiore, la sacrestia ricostruita (fol. 485) ma dovevano essere aggiustati gli armadi per riporre i paramenti (fol. 516). Dalla visita pastorale del Vescovo di Como Mons. Ciceri avvenuta nel 1689 si apprende che in questi anni la cappella doveva essere stata oggetto delle cure della popolazione in quanto compaiono altri quadri e l’elenco delle suppellettili: oltre all’icona di san Sebastiano si elencano: *un crocefisso d’ottone / due angeli indorati / candelieri d’ottone n. 4 buoni, n. 2 rotti / una tavoletta con cornice indorata / un quadro di santa Margherita / una cornice indorata con un quadro grande*. Oltre le pianete e suppellettili varie menzionò *un quadro grande de Tre Re Magi* e un quadro forse di sant’ Agnese, stante la difficoltà di decifrarne il nome. In questa occasione si ricordò anche un oculo “grande” sulla facciata della chiesa e si prescrisse di fare la canale del tetto poiché l’acqua rovinava la chiesa, e plausibilmente anche la tela, come denuncia il suo stato di conservazione (Como, ASD., *Visita pastorale di Mons. Carlo Ciceri vescovo di Como*, cartella LXXIII, 1689, fasc. III, fol. 146, 188). Nel 1697 il Vescovo di Como Mons. Bonesana riferiva che all’altare venivano celebrate le messe una o due volte al mese. Il campanile aveva un’unica campana. La nuova sacrestia, cui s’accedeva a metà della chiesa sul lato settentrionale, era chiara ma umida. Era unita alla vicina chiesa di San Francesco (Como, ASD., *Visita pastorale di Mons. Bonesana Vescovo di Como*, 1697, cartella CIII, fascicolo 7, “Bormio”, foll. 59, 166). Nel 1737 Mons. Simonetta definiva la cappella *valde antiqua* con quattro quadri ed altrettanti quadretti in sacrestia ma scambiava, nel dipinto dedicato a san Sebastiano, santo Stefano con san Fabiano e tale identificazione rimarrà fino ai giorni nostri. Il capitolo della Collegiata di Bormio vi si recava in solenne processione nelle feste della Circoncisione di Gesù Cristo, san Sebastiano, san Fabiano e santo Stefano. (Como, ASD, *Relazione della visita pastorale di Mons. Simonetta vescovo di Como*, 1737, cartella CXX, fasc. 2, “Bormio”, foll. 28, 37-39); T. Valenti, *Schizzi archeologici sul bormiese*, Sondrio 1881 in G. P. Angelini, “L’ arciprete di Bormio Tommaso Valenti patriota e storico valtellinese 1827-1882”, in Collana di studi storici della Valtellina, vol. XXXVIII, Sondrio 2002, p. 136.

nel presbiterio della Collegiata.³³ Raffigura la Madonna che tiene fra le braccia il Figlio morto. A lei si rivolge con sguardo fiducioso e assorto san Sebastiano, dietro cui si scorge un personaggio indossante una lunga veste rossa. A destra sono Stefano, identificabile dalle tre pietre ai suoi piedi, simbolo del martirio, sant' Agata (cui era dedicata un altare nella cappella) con il velo e i seni strappati durante la tortura, dietro forse san Rocco e un personaggio vestito con una tunica



marrone. In lontananza si scorge un paesaggio montano. Una tela simbolicamente molto complessa, con alcuni fra i personaggi che presentano tratti somatici così peculiari da suggerire l'ipotesi che essi raffigurino due nota-

³³ L'intervento è stato condotto dallo studio Pinin Brambilla Barcilon con finanziamenti parrocchiali e seguito da chi scrive. Sul dipinto è in corso di stampa uno studio più approfondito, cui si rimanda, *L'icona elegans et eruditissima di Carlo Francesco Nuvolone: Bormio 1631-1634*, in "Arte Lombarda". In seguito alla decadenza e alla successiva sconsacrazione dell'edificio sacro, nel 1928 la tela fu trasportata nella collegiata (Como, ASD., cartella CCXLVII, *Visita pastorale di Mons. Adolfo Pagani, vescovo di Como*, 16-18 agosto 1927, fol. 210). L'Urangia Tazzoli nel 1929 definendola *fra le più belle del bormiense*, ne rilevava lo stato deplorabilissimo osservando: *la pala d'altare di un insigne artista di scuola cremonese (probabilmente il Trotti) rimase a deteriorarsi terribilmente per molti anni nella ex chiesa di San Sebastiano in Bormio* (Urangia Tazzoli, *La pittura nel bormiense*, estratto dalla "Rivista archeologica della Provincia e antica diocesi di Como", fasc. 96-97-98, anno VIII, 1929, pp. 3, 14-15, 28-29). E ne descriveva la nuova collocazione nella collegiata di Bormio: *Provvisoriamente trovati, all'entrata della chiesa, lato destro, il quadro di San Sebastiano attribuito a Giovan Battista Trotti detto il Malosso, già nella chiesa omonima ma che, convenientemente restaurato rimarrà forse la tela migliore della Collegiata* (Urangia Tazzoli, *La contea di Bormio raccolta di materiali per lo studio dell'Alta Valle dell'Adda*, Bergamo 1935, vol. II, pp. 76-77; Sondrio, Biblioteca civica, Urangia Tazzoli, 1939, datt. p. 13). M. Gnoli Lenzi, *Inventario degli Oggetti d'Arte d'Italia. IX. Provincia di Sondrio*, Roma 1938, p. 31. La tela venne schedata da Isabella Sagramoso nel 1974, nel corso della campagna di catalogazione condotta dall'allora Soprintendenza alle Gallerie di Milano, riportando ancora l'attribuzione al Trotti (I. Sagramoso, scheda OA n. 03/00210045, 28 novembre 1974).



11 - Francesco Nuvolone, *Madonna in pietà con i santi Sebastiano, Stefano, Pantaleone e Donnino, Bormio, Collegiata dei Santi Gervasio e Protasio, già in San Sebastiano, 1631-1634*

12 - Francesco Nuvolone, *Madonna, sant' Anna, san Giuseppe, san Vincenzo, Varallo Pombia, parrocchiale, ante 1636*

bili collegati con la scelta del pittore, magari personalità rappresentative della comunità, fra quelli che siglarono il contratto per l'esecuzione dell'opera il 17 giugno 1631, reso noto da Ilario Silvestri. Poiché nel 1634 vennero ancora pagati 16 ducatonì, la pala si situa cronologicamente fra 1631 e il 1634.³⁴

Contrariamente a quanto afferma la trattatistica locale, l'autore non

fu il cremonese Euclide Trotti,³⁵ ma si scelse un pittore milanese all'inizio della sua attività, destinato ad una folgorante carriera: Carlo Francesco Nuvolone, come ha riconosciuto Francesco Frangi.³⁶ La figura di santo Stefano è infatti uguale a quella di san Vincenzo nella pala raffigurante la *Madonna, sant'Anna e san Giuseppe e san Vincenzo* del Nuvolone posta nella parrocchiale di Varallo Pombia, eseguita pure essa contro la peste all'inizio degli anni '30 del Seicento.³⁷

³⁴ Valfurva, Archivio parrocchiale, A. De Simoni, *Continuazione della storia ecclesiastica di Bormio*, ms, 1823, fol. 242. Il Quadro invece dice il Murchio investito della dignità arcipretale nel 1633, succeduto a Camillo de Fogliani, arciprete dal 1620 (F.S. Quadro, *Dissertazioni critico-storiche intorno alla Rezia al di qua delle Alpi, oggi detta Valtellina*, vol. II, Milano 1775-1776, rist. anastatica Bologna 1970, p. 497).

³⁵ L'attribuzione si deve a Santo Monti sulla base delle indicazioni di Giuseppe Calò. Tale indicazione venne ripresa da tutti gli studi successivi (S. Monti, Como 1992, p. 370; M. Gnoli Lenzi, Roma 1938, p. 31).

³⁶ Ringrazio Francesco Frangi che mi ha gentilmente comunicato tale attribuzione, indirizzando la ricerca.

³⁷ La datazione proposta dagli studi è poco prima del 1636. F. Frangi, *Una traccia per gli inizi di Carlo Francesco Nuvolone*, in C. Acidini Luchinat, L. Bellosi, M. Boskovits, P. Donati, B. Santi (a cura di), "Settanta studiosi italiani. Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze" Firenze 1997, pp. 401-402.

L'identificazione è confermata dalle corrispondenze stilistiche con le opere giovanili del Nuvolone e dalla condivisa cultura tardo manierista del padre Panfilo. La dipendenza dai modi del Cerano, che gli fu maestro, è esplicitata dal carattere pietistico atto a commuovere gli spettatori, dalla capacità di rendere la lucentezza serica delle vesti. L'aggiornamento alla cultura milanese a lui contemporanea avviene nella controllata e misurata struttura scenica, come si evince dal confronto con le opere di Giulio Cesare Procaccini e Daniele Crespi, coetaneo e compagno all'Accademia Ambrosiana, uno degli interpreti più fedeli del nuovo corso della pittura voluto dal cardinal Federico Borromeo. Al posto del dipinto del Nuvolone, all'inizio del Novecento, nella cappella di San Sebastiano fu collocata un'ancona in legno intagliato, firmata e datata 1600 da Bartolomeo Paruta,³⁸ di cui non si conosce la collocazione originaria, che la Gnoli Lenzi, nel 1938, disse proveniente dall'Oratorio dei Confratelli del Santissimo Sacramento.³⁹ Nel 1944 fu trasportata nel Museo Civico di Bormio. Nel registro superiore sono tre statue a tutto tondo raffiguranti i santi Agostino, Caterina e Antonio da Padova. L'ancona è chiusa da due antine a bassorilievo con la *Strage degli Innocenti* e l'*Adorazione del bambino*, mentre all'esterno sono la *Madonna Annunciata* e l'*Angelo Annunciante*. Al centro del registro inferiore è la *Madonna col Bambino*, avendo ai lati i *Santi Gervasio e Protasio*. All'interno del complesso ligneo, manomesso in epoche passate, vanno tuttavia distinti più interventi.⁴⁰ I tre santi collocati al centro per l'intaglio più nervoso e rigido delle pieghe cartacee e ricadenti a fascio dei manti, per i tratti severi dei volti, differenti dalle statue del registro inferiore e dai bassorilievi delle antine, sembrano appartenere alla cultura tirolese alto-atesina. Sono, con buona probabilità, come già indicato dall'Antonioni,⁴¹ da identificare con le tre statue descritte nella chiesa di Sant'Antonio di Combo nel 1697 dal Vescovo di Como Monsignor Bonesana: *Icona habet depicta deaurata cum spatiis insignibus statuæ inferius B.M. Virginis et superius titularis, S. Cataerinae et S. Augustini deaurata cum valvis pariter sculptis ligneis depictis et depurati*.⁴² Questa ancona fu ancora vista sull'altar maggiore della chiesa del Combo dal vescovo Simonetta nel 1737: *desuper erigitur statua S. Antonii titularis habens ab eius*

³⁸ Malaguzzi Valeri, 1906, p. 138; T. Urangia Tazzoli, *La pittura nel bormiese*, Como 1929, p. 15; T. Urangia Tazzoli, Bergamo 1933, pp. 156-158, 267; M. Gnoli Lenzi, Roma 1938, pp. 34-35; R. Togni, 1974, p. 64; C. Terzaghi, *La scultura lignea e l'intaglio*, in S. Coppa (a cura di), Bergamo 1998, pp. 141-142; S. Coppa, Sondrio 2002, p. 159.

³⁹ M. Gnoli Lenzi, Roma 1938, p. 34-35. L'altare fu restaurato nel 1999 da Carola Ciprandi sotto la direzione di Sandra Sicoli; T. Urangia Tazzoli, Bergamo 1933, p. 403.

⁴⁰ La relazione di restauro di Carola Ciprandi denuncia un intervento, probabilmente ottocentesco, causa della completa perdita di azzurrite che copriva i fondi delle parti architettoniche e delle portelle. Un altro intervento è documentato nel 1944, quando l'ancona venne trasferita nel museo. Sono andati perse le decorazioni ad intaglio dei fondi delle portelle dell'Annunciazione. Anche la cassa presentava rifacimenti. (Milano, S.B.S.A.E., Archivio corrente, fasc. 11 /13).

⁴¹ G. Antonioni, 1995, p. 220.

⁴² Como, A.S.D. Vescovo Bonesana, 1697, cartella CIII, fol. 47.



13- Ignoto scultore di ambito tirolese, Santi Agostino, Caterina e Antonio abate, particolare del trittico, Bormio, Museo Civico, già in Sant'Antonio al Combo, sec. XVI fine - sec. XVII inizio

*latere Sanctos Augustinum Ecclesiae doctorem, et Catharinam Virginem et martirem in libro affabre insculptas, suntque interclusi intra aediculam pariter ligneam varioque simili opere condecoratam auroque finitam.*⁴³ Ma circa trent'anni dopo, nel 1766, il vescovo di Como Monsignor Giovan Battista Mugiasca non la citava più: sul piccolo altare, sotto le pareti tutte dipinte con scene del *Mistero della Visitazione*, era collocata una statua

⁴³ Como, ASD, Vescovo Simonetta, 1737, cart. CXX, fasc. 2, Bormio, fol. 263.

⁴⁴ Como, ASD, Vescovo Giovan Battista Mugiasca, 1766, cart. CXCII, fasc. 1, Bormio, fol. 89. Nel



14- *Bartolomeo Paruta, Strage degli innocenti, particolare del trittico, Bormio, Museo Civico, già in Sant'Antonio al Combo, 1600*

della *Madonna col Bambino Gesù*.⁴⁴

Se le sculture provengono effettivamente dall'antica chiesa di Sant'Antonio al Combo, da qui furono spostate, con buona approssimazione, fra il 1737 e il 1766 per essere poi collocate nella nicchia centrale dell'ancona del Paruta. Di questo intagliatore non si conoscono altre opere, ma non vi sono elementi per dubitare che a lui appartengano tutti gli intagli del registro inferiore e delle antine. Qui i soggetti indicati sono tutti riferiti alla Vita della Vergine e di Cristo, non hanno cioè alcun rapporto con le figure poste nel registro superiore. Dunque anche iconograficamente i due gruppi non sono in relazione fra loro, confermando che l'attuale altarolo è frutto di un assemblaggio.

Il paesaggio della Strage degli Innocenti con le torri terminanti a cupoletta, le mura merlate, il profilo dei colli che si susseguono ripete schemi diffusi in area lombarda. Va notato nondimeno che ricorda molto da vicino quello della *Flagellazione*

1873 venne collocata sull'altare una tela di Eugenio Ponzo (S. Sicoli, *Eccellenza oggi partirò da Tirano per Chiavenna dopo aver veduto, credo bene, la Valtellina (...)*, in A. Dell'Oca, G. Angelini (a cura di), "Recuperi e restituzioni. Tesori nascosti dal territorio", cat. della mostra, Sondrio 2006, pp. 32-33). Il parroco di Bormio don Carlo Santelli nel 1904 la fece trasportare nella chiesa di San Sebastiano come altare laterale (A. Straffi, *Opus ingenium pietatis. Don Santo Monti e la tutela del patrimonio artistico nella diocesi comasca*, in A. Dell'Oca, G. Angelini (a cura di), Sondrio 2006, pp. 83-84, 91).



15- Michael Parth, I santi Nicola e Antonio Abate, Madonna col Bambino, *Vigo di Cadore, chiesa di Sant'Orsola*, 1541

ne e della *Crocifissione* sulle ante poste originariamente sull'altare della basilica di Santa Maria del Monte sopra Varese del Maestro di Trognano e di Giovanni Pietro de Donati, per le quali è stata proposta una datazione intorno al 1482-1500,⁴⁵ a documentare nella periferia del ducato milanese, ad una data così avanzata, la persistenza di esempi inesorabilmente arcaici. I volti tondi e grassocci, le figure un poco grevi, le Madonne col doppio mento, volgono in direzione di Michael Parth, scultore di Brunico, presente in Carnia e in Cadore intorno alla metà del secolo XVI. Valgano i confronti con la *Madonna col Bambino* o i *santi Nicola e Antonio abate* sull'altare ligneo nella chiesa di Sant'Orsola a Vigo di Cadore, datato al 1541.⁴⁶

Le statue e i bassorilievi di fattura modesta e linguaggio popolareesco, appartenenti ad una cultura implacabilmente superata nei centri maggiori, potevano ancora, per la facile leggibilità e la comprensione immediata, essere accettati dalla devozione locale. E mostrano qui, come in altri casi,

⁴⁵ I due altorilievi si trovano presso il monastero delle romite ambrosiane di Varese. Gli altri due, che con questi costituiscono le uniche parti superstiti dell'antico altare, raffiguranti l'*Andata al Calvario* e la *Deposizione nel sepolcro*, in deposito dalla Pinacoteca di Brera al Castello Sforzesco di Milano, sono assegnati al solo Maestro di Trognano (R. Casciari, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano 2000, pp. 63-86; R. Gamna, *Scheda II.5 Maestro di Trognano* in A.A.V.V., "Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza", cat. della mostra, Milano 2005-2006, ed. Cinisello Balsamo 2005, pp. 116-121).

⁴⁶ A.M. Spiazzi, *Scultura lignea a Belluno e nel suo territorio*, in G. Perusini, Udine 1999, pp. 121-125.

lo scarto fra ragioni devozionali e aggiornamento stilistico.

Le sculture paiono peraltro ben inferiori per qualità alla *Madonna col Bambino*, dalle linee morbide ed i panneggi rigonfi, datata al 1598, ora nella parrocchiale nuova di San Francesco a Sondalo ma proveniente dall'Oratorio di San Rocco al ponte dello stesso paese, che viene attribuita al Paruta.⁴⁷

Nella collegiata bormina, una tela raffigurante l'*Incoronazione della Vergine, san Sebastiano, san Rocco e un santo vescovo*, di cui nulla si sa della primitiva dislocazione, è posta dirimpetto all'ex voto del 1631. Liberata dalla polvere e dall'ingiallitura della vernice, in seguito al restauro ha rivelato, in un cartiglio accanto al piede del San Rocco, la firma del pittore Carlo Marni, il più prolifico del contado nei decenni centrali del secolo XVII.⁴⁸ Fu eseguita anch'essa come ex voto per la cessazione della peste che aveva decimato la popolazione della valle nel 1639.⁴⁹

Il pittore si trovava a fronteggiare un modello assai alto, quello del Nuvolone, eseguito sette o otto anni prima in circostanze analoghe. Non è difficile immaginare da una parte la richiesta della committenza di non essere da meno, dall'altra, per il pittore, il peso del confronto. Forse per questa ragione il Marni cercò di eguagliarne la lucentezza e il valore, licenziando la prima e più bella tela da lui dipinta.

La qualità si rivela nella risplendente metà superiore che s'illumina, dietro la Vergine, di una luce chiara e radiosa, con una preziosa resa degli ampi rigonfi panneggi, nella stesura trasparente degli angeli, in contrasto con la parte più scura, rigida e secca della metà inferiore. Il mandatario fu Leon de Ferla, chiaramente indicato dalla scritta sul margine inferiore: *Ex voto R[everendi] P[a]dri Leon di Ferla 1.6.40*. Si tratta verosimilmente di quel Leon de Ferla di antica e devota famiglia bormina, ricordato nella relazione della Visita pastorale condotta nel 1629 dal vescovo di Como Lazzaro Carafino, come "prete abitante a Bormio".⁵⁰

⁴⁷ M. Gnoli Lenzi, Roma 1938, p. 263; C. Sala, *Le chiese di Sondalo*, Sondrio 1998, p. 357; C. Ghibaudi, *Scheda 8, Madonna dell'uva*, in A. Dell'Oca - G. Angelini, "Recuperi e restituzioni. Tesori nascosti dal territorio", cat. della mostra Sondrio 2006, pp. 114-116.

⁴⁸ Carlo Marni nacque a Premadio nel 1616 e morì a Bormio nel 1676 (Thieme Becker, vol. XXIV, Lipsia 1930, p. 120; Silvia A. Colombo, *Carlo Marni*, in S. Coppa, Bergamo 1998, pp. 255-256). F. Palazzi Trivelli nel 1999 ne ricostruì le vicende biografiche e l'albero genealogico (F. Palazzi Trivelli, *Un piccolo contributo alla biografia del pittore Carlo Marni*, in "Bollettino Storico dell'Alta Valtellina", n. 2, anno 1999, pp. 217-223).

⁴⁹ Il restauro è stato condotto da Pinin Brambilla Barcilon con finanziamenti parrocchiali e seguito da chi scrive. M. Gnoli Lenzi, Roma 1938, p. 31.

⁵⁰ Di Leon de Ferla si hanno poche notizie, risalenti al 1629, dal vescovo di Como mons. Carafino: *aetatis suae annorum 29 habitat in domo matris eius...celebrat cum devotione quotidie* (Como, ASD, Mons Carafino, 1629, cart. XLV, fol. 83). Dei Ferla, antica famiglia bormina si hanno notizie a partire dal 1304. Si trova un Ser Martino della Ferla, ufficiale maggiore, citato in un documento relativo alla chiesa di San Martino de bagni nel 1573 e suo figlio Mariolo membro di un'ambasceria inviata alle Tre Leghe. Già nella visita pastorale di Mons. Niguarda è menzionato un Giovanni Pietro Ferla suddiacono della collegiata (S. Monti, Como 1902, p. 374). Nel 1644 un padre Nicolò de Ferla di Bormio fu eletto curato di Cepina, arciprete della Collegiata nel 1667 e canonico nel 1671.



16- Carlo Marni, Incoronazione della Vergine con i santi Sebastiano, Rocco e santo vescovo, Bormio, Collegiata dei Santi Gervasio e Protasio, 1639

L'allogazione della tela coincise col completamento della chiesa:

In quell'anno (1640) si compì la facciata della Parochia di Bormio nella qual con tre garzoni lavorovvi il Mastro Gaspare Aprili pel prezzo di f.7.50 per giornata, oltre boccali di vino a lui ed a ciascuno de garzoni:

le sue statue d'ottimo stucco di S. Gervasio e Protasio furono pure fatte in questo anno, e costano 35 scudi (...).⁵¹ Giovanni Casolari indorò la crocetta posta sopra il frontespizio della detta chiesa pel prezzo di f. 39. Nella ben intesa porta, e negli altri lavorieri di pietra, vi lavorarono Mastro Andrea Murchi, e i garzoni Mastro Gervasio Colturo e Mastro Francesco Schena, Mastro Agostino Colturo ed Andrea da Carona garzone del Murchi. S'accordarono le opere a giornata a ragione di f. 0.10, ed un boccale di vino per ciascheduno.⁵²

Non è escluso che questo quadro risponda anche ad una funzione celebrativa dell'avvenuta ultimazione della facciata, in conformità con una precisa richiesta della committenza. In luogo della nuova seicentesca fronte, come segno di continuità col passato, il pittore raffigurò, nel paesaggio urbano posto sullo sfondo, quella preesistente ancora gotica, emergente fra le case con accanto la torre civica e le alte montagne che la sovrastano.⁵³ Non vi sono elementi per sapere se l'immagine della costruzione derivi da un'incisione o da un disegno non più rintracciabili, o sia una raffigurazione di fantasia sulla base dei ricordi dei devoti bormini.

La diafana figura della Madonna col Bambino, come denuncia il rigonfio movimento dei panneggi e una certa maestosità dell'insieme, manifesta la matrice morazzoniana conosciuta dal Marni attraverso la diffusione dei seguaci, come ad esempio Giovan Battista Recchi, attivo in valle, che aveva lasciato, negli anni intorno al 1634-1637, nel Santuario della Beata Vergine di Tirano la *Madonna incoronata dalla Trinità*. Ma è sensibile anche all'influenza di Isidoro Bianchi, come mostrerebbe il *Bambino*, quasi identico a quello del disegno *Madonna col Bambino* della Biblioteca Ambrosiana che gli è stato attribuito da Giulio Bora.⁵⁴

La luminosità dell'alone di luce chiara e trasparente entro cui è collocata la figura della Vergine risponde all'iconografia voluta e descritta dal cardinal Federico Borromeo nel *De Pictura sacra*, manifesto del nuovo corso controriformato propugnato dall'arcivescovo di Milano: *seduta in mezzo ad un gran splendore, il qual splendore fosse atorniato da angeli maggiori e minori, e che quella figura insieme con gl'angeli fosse abbagliata, e non espressa gagliardamente*.⁵⁵

⁵¹ Valfurva, archivio parrocchiale, A. De Simoni, *Parte seconda della Storia Ecclesiastica del Contado di Bormio ad uso dell'Illustre, e Reverendissimo Signor Don Giovanni Battista Sertorio, Preposto Degnissimo di Furva 1824. Antonio de Simone scrisse*, ms., fol. 3.

⁵² Il lavori d'arredo continuò ancora nei decenni seguenti (Valfurva, Archivio parrocchiale, A. De Simone, *Parte seconda della Storia ecclesiastica*, 1824, ms., fol 12; A. Rovetta, *L'architettura*, in S. Coppa, Bergamo 1998, p. 59).

⁵³ E. Gasperi, M. De Lorenzi, *Le tele restaurate del presbitero della Collegiata di Bormio*, Bormio 2008.

⁵⁴ G. Bora, *Morazzone, la scuola, Isidoro Bianchi e il disegno*, in D. Pescarmona, (a cura di), *Isidoro Bianchi di Campione 1581-1662*, cat. della mostra, Campione d'Italia, Galleria civica 13 aprile -15 giugno 2003, ed. Milano 2003, pp. 73-83.

⁵⁵ Il volume fu pubblicato nel 1624. La descrizione della Vergine è riferita al mistero della Concezio-



E trova riscontro in opere presenti in valle come la pala raffigurante la *Madonna col Bambino e i santi Francesco, Bartolomeo, Lucia e Apollonia* nell'oratorio della chiesa di San Bartolomeo a Gerola Alta, di Bartolomeo Roverio detto il Genovesino,⁵⁶ un pittore che si colloca agli esiti estremi del tardo manierismo ispirato ai Procaccini, dunque in linea col nuovo corso della pittura sacra voluto dall'arcivescovo di Milano.

Ma la caduta di qualità della parte inferiore, con i santi ingessati e di maniera, preannuncia gli esiti formali del pittore, sempre più poveri e limitati col passare degli anni. Forse alla ricerca di esemplari illustri per i santi guardò a Girolamo Chignoli, che da Milano aveva inviato al santuario di Grosotto nel 1632, anche in questo caso come ex voto contro la peste, la pala *Madonna col Bambino e i santi Sebastiano e Rocco*.⁵⁷



17- Isidoro Bianchi, *Madonna col Bambino*, Milano, Biblioteca Ambrosiana

18- Bartolomeo Roverio detto il Genovesino, *Madonna col Bambino e i santi Francesco, Bartolomeo, Lucia e Apollonia*, Gerola Alta, chiesa di San Bartolomeo

ne. B. Agosti (a cura di), *Federico Borromeo Della pittura sacra libri due*, Scuola normale superiore di Pisa, 1994, p. 48.

⁵⁶ Il Genovesino nel 1611 aveva già lasciato sull'altar maggiore della chiesa di Santa Lucia nella vicina Fumarogo la pala raffigurante la *Madonna col Bambino e santi*.

⁵⁷ S. Coppa, Bergamo 1998, p. 112.



19- *Gerolamo Chignoli, Madonna col Bambino e i santi Sebastiano e Rocco, Grosotto, Santuario della Beata Vergine delle Grazie, 1632*

Con il Seicento, sotto il governo spagnolo, la scultura tornò del tutto nei ranghi lombardi. Ne è esempio il complesso di statue lignee, elementi di un gruppo raffigurante un Compianto, ora collocato nel vano sotto l'organo prima del presbiterio in collegiata. Un simile insieme era già presente nella collegiata distrutta. E' ricordato dal vescovo di Como mons. Archinti nella relazione della visita pastorale del 1616: *Sotto l'altra navata meridionale, vicino alla porta laterale, c'è la rappresentazione del sepolcro di nostro Signor Gesù Cristo, con parecchie statue di legno dipinto.*⁵⁸ Nel 1629 mons. Carafino vesco-

vo di Como menzionò nuovamente una cappella dedicata al Compianto contenente un sepolcro di Cristo.⁵⁹

Le sei statue in legno di cirmolo, di altezza quasi naturale, ora in restauro, si presentano in buon stato di conservazione - il cirmolo, si sa, è inattaccabile dagli insetti xilofagi - eccetto alcune mancanze soprattutto negli arti superiori e alcune fessurazioni verticali.⁶⁰ La pulitura ha fatto riemergere i colori squillanti delle vesti, l'attenzione al decoro dei tessuti, alcuni percorsi da strisce orizzontali, altri ornati da un disegno continuo come un arabesco dipinti a pennello senza disegno. San Giuseppe d'Arimatea indossa

⁵⁸ G. Antonioli, 1995, p. 214.

⁵⁹ Como, ASD, Mons. Carafino, 1629, cart XLV, fol. 39.

⁶⁰ Il restauro, condotto dallo studio Brambilla di Milano con finanziamenti parrocchiali e seguito da scrive, è stato il più possibile rispettoso delle sculture originali, con minimi interventi di integrazione sulla stesura pittorica, e si è scelto di non risarcire le mancanze. Anche le fessurazioni, che non inficiano la stabilità e la conservazione delle sculture, sono state lasciate perché un'integrazione a stucco nelle fenditure è destinata ad avere breve durata a causa dei movimenti naturali della materia.

un abito e un cappello bordato da una striscia dorata, come d'oro sono i bottoni della veste. L'andamento regolare del panneggio, l'atteggiamento di controllata partecipazione al dramma sacro ne fanno una versione dialettale di classicismo seicentesco pur nell'intaglio un poco rozzo. Le teste, inoltre, sono tutte leggermente sproporzionate rispetto al resto del corpo, i volti non sono omogenei: alcuni sono più delicati e gentili (come nel caso della Vergine, della Maddalena e delle Pie Donne) altri, soprattutto quelli maschili, hanno tratti fisionomici più energicamente e rozzamente sottolineati. Più che una scelta voluta, tesa a rimarcare le differenze fra le figure, sembrano ascrivibili a interventi di mani diverse all'interno di una stessa officina ove il capobottega, più esperto, aveva riservato a sé l'intaglio dei personaggi più importanti della narrazione.

S'è detto che già nella vecchia collegiata era presente un gruppo scolpito del Compianto. Ma nel 1647 venne firmato un contratto, ritrovato da Ilario Silvestri (che ringrazio per avermelo, con molta gentilezza, fatto conoscere). Fu stilato dal Giuseppe Imeldi, Francesco Murchio e Gabriele Confortola, anziani della confraternita dei battuti di Bormio, con lo scultore Pietro Della Rocca, per la realizzazione di otto statue lignee elencate con precisione.⁶¹

Eadem die accordo e conventione fatta fra il signor Josefo Imeldi ser Francesco Murchio et ser Gabriele Confortola Antiani della V. Scuola de Battuti di Bormio con parola del Molto Reverendo Signor Pietro Nicolò Quadrio priore di detta Scuola per una parte, et mastro Pietro della Rocha intagliatore per l'altra parte, del tenor seguente: primo, il detto mastro Pietro s'obbliga in termine de un anno fare le figure del Sepolcro di N.S. nella chiesa collegiata cioè il Cristo nel sepolcro, la Madonna Addolorata, San Giovanni Evangelista, San Nicodemo, San Giuseppe d'Arimatea, S. Maria Maddalena, S. Maria di Cleofe e Santa Maria Salomé, che sono in tutto figure otto dovranno essere di statura ordinaria et proporzionata con li gesti a preposito et a proporzione di qual si voglia figura rappresentante al vivo l'atione, le quali figure dovranno esser giudicate laudabili et di tutta perfetione da periti della professione, in modo che l'opere riesca perfetta et bella, obbligando ogni suoi beni e con promessa di refare detta V. Scuola che qualonque danni potesse patire caso l'opera non riuscisse come dovere.

Il contratto è molto chiaro e non lascia dubbi. Mancano alla conta una statua delle *Pie Donne* e quella del *Cristo morto* che pare di esecuzione ottocentesca.

E' ragionevole credere che l'insieme, a quella data ormai arcaico nel modellato, del tutto controllato anche nelle espressioni dei volti, dovette essere eseguito tenendo presente l'antico Compianto. Allo scultore, origi-

⁶¹ Sondrio, AS, Settomini Francesco, vol. 4454 fol. 119-221. Il contratto stipula 3607 fiorini per ciascuna figura, per un totale di 34807 fiorini, oltre al vino e al legno. Intervenero nell'esecuzione dell'opera Giacomino della Rocha e Andrea Bardea.



20- Pietro della Rocca, La Madonna, particolare del Compianto, Bormio, Collegiata dei Santi Gervasio e Protasio, 1647

21- Pietro della Rocca, La Maddalena, particolare del Compianto, Bormio, Collegiata dei Santi Gervasio e Protasio, 1647

22- Pietro della Rocca, Giuseppe d'Arimatea, particolare del Compianto, Bormio, Collegiata dei Santi Gervasio e Protasio, 1647

nario di Oga, il De Simone attribuisce anche l'ancona della Beata Vergine dei Monti del 1645 indorata da Cristoforo Fogaroli e l'altare dell'oratorio di Sant'Antonio (scomparso), entrambi in Valfurva. Gli viene assegnato anche l'altare della Madonna della Sassella presso Bormio, eseguito nel 1655 e indorato da Giovanni Pietro Fogaroli. Quella della Roca è dunque una bottega molto attiva nel contado, ben organizzata e con collaborazioni costanti con i doratori.⁶²

Verso il terzo decennio del Seicento si segnalano ancora due interventi del Marni. Nel 1658 l'eccentrico pittore firmava e datava per la cappella fondata nel 1650 da Gioacchino degli Imeldi la tela raffigurante *sant'Antonio da Paola*,⁶³ in cui rendeva omaggio a Carlo Francesco Nuvolone.

⁶² Valfurva, archivio parrocchiale, De Simoni, *Parte seconda*, 1824, ms, p. 7; L'Uragia Tazzoli per la Madonna dei Monti riporta la data 1648 (Bergamo 1933, pp. 136, 410); M. Gnoli Lenzi, Roma 1938, pp. 37, 354. Bartolomeo Fogaroli indorò la cassa dell'organo della collegiata, i fratelli Giovanni Pietro e Giovanni Battista l'altar maggiore della Collegiata di Bormio per il prezzo di fiorini 2750. L'altare, terminato nel 1661, era stato intagliato a Milano (Valfurva, archivio parrocchiale, A. De Simoni, *Parte seconda*, 1824, ms, fol. 12). Anch'esso è stato recentemente restaurato dallo studio Brambilla di Milano con finanziamenti parrocchiali.

⁶³ Como, ASD., Bonesana, 1697, cart. CIII, fol. 10; Valfurva, Archivio parrocchiale, De Simoni, *Parte seconda*, 1824, ms, fol. 16. La presenza di un personaggio con l'abito dei Battuti neri sulla so-



23- Carlo Marni e Paolo Colberg, Trionfo della Musica liturgica, Bormio, Collegiata dei Santi Gervasio e Protasio, 1666

La figura della Madonna che si piega sollecita verso il santo è un chiaro riferimento alla pala cappuccina *Madonna col Bambino e San Felice da Cantalice* del pittore milanese, eseguita per la chiesa dell'ordine a Sondrio,⁶⁴ che il fratello Giuseppe ripropose nel 1657, cioè un anno prima di quella bormina, nel dipinto *La Madonna col Bambino e sant'Antonio da Padova* per la collegiata di San Lorenzo a Chiavenna.⁶⁵

Nel 1666 il pittore venne nuovamente chiamato per realizzare, insieme a Paolo Colberg, il grande telerò (m 4x4) raffigurante il *Trionfo della musica liturgica*,⁶⁶ costato duecento ducaton e forse ultimato da Baldassarre

glia della porta in secondo piano è riferibile verosimilmente al committente, membro forse di questa confraternita.

⁶⁴ Ora al Museo Civico Valtellinese di storia e arte di Sondrio (S. Coppa, Bergamo 1998, pp. 112, 115). Sulla storia del convento si rimanda al *Memoriale pertinente alla fabbrica del Sacro Convento di P.P. cappuccini situato sopra Sondrio*, scritto P.M. Lavizzari, senza data, ma circa 1650 (Sondrio, A.S., Fondo Romegialli, palchetto B, cartella 22, fasc. 22). Il manoscritto è stato pubblicato sul "Bollettino della Società Storica Valtellinese" n. 16, anno 1962, pp. 94-95.

⁶⁵ S. Coppa, Giuseppe Nuvolone, *Madonna col Bambino e Sant'Antonio da Padova*, p. 286 in M. Gregori, Milano 1995, pp. 286-287.

⁶⁶ Il telerò è stato restaurato dalla studio Pinin Brambilla Barcilon, con finanziamenti parrocchiali sotto la direzione di chi scrive. Il contratto fu firmato l'11 agosto 1666. F.S. Quadrio, *Dissertazioni critico-storiche*, vol. II, Bologna 1970, pp. 497, 501; T. Urangia Tazzoli, Bergamo 1933, pp. 50-71;

Rocca.⁶⁷ Pietro Rugantino di Morbegno, abitante in Bergamo, aveva appena terminato l'organo il cui contratto venne formulato secondo i seguenti patti:

1°, che questo fosse della misura di 12 piedi e 12 mantici di registro, quali registri esser devono tutti di stagno, cioè canne 29 che saranno in prospettiva altre canne pure 14 pure di stagno le quali servono pure d'ornamento, il 2° registro ottavo sia di piombo, come lo saranno anche gli altri eccetto che alle prime dieci più grandi gli si dovrà mettere alquanto di stagno per maggior forza 3° registro quinto primo, 4° decimo nono 5° vigesimo quinto, 6° vigesimo, 6° 7° vigesimo nono, 8° flauto in ottavo, 9° flauto duodecimo, X° franto in quinto decimo, XI° cornetto con dichiarazione che li due ultimi cominceranno solo al n. 28 e termineranno al n. 24 che così sarà la tastatura la quale dovrà essere fatta d'avorio e d'ebano. Il somero a vento il quale dovrà il principale partito per maggior comodità. Mantici n. 4 due cadenacciature, pedali, condotte dal vento, crivello, ligature, et altre cosarelle che per brevità si tralasciano, insomma si volle che l'organo provvisto fosse di tutto quanto. Si convenne che condotto fosse a sue spese, e terminato per la festa di San Gervasio e Protasio del 1639. La cassa non fu dipinta e indorata che nel 1697. La fatura dell'organo prescindendo dalla casa fu accordata in ducatonì 850 da f. 9:4.⁶⁸

Il telero bormino è esemplato su uno precedente, di medesimo soggetto ma di dimensioni assai più vaste (5,20 x 6,50), anch'esso eseguito da Carlo Marni in collaborazione col pittore luganese Domenico Stella, per coprire l'organo del Santuario della Beata Vergine di Tirano,⁶⁹ ove gli angeli musicisti dialogano con quelli in stucco sulla volta. Il contratto per l'esecuzione dell'opera è datato 10 sett. 1650. Fu concluso nel 1651 pel prezzo di trecento ducatonì. I due grandi dipinti mostrano, disposti su registri successivi e paralleli, schiere di santi e angeli per giungere alla sommità all'*Incoronazione della Vergine*, che a Tirano ebbe forse a modello una stampa di Agostino Carracci, a sua volta tratta da un disegno perduto di Orazio Sammachini.⁷⁰

S. Monti, Como 1902, p. 370; M. Gnoli Lenzi, Roma 1938, p. 32; D. Sosio, *La Collegiata di Bormio. Schizzi di storia e arte al suono dell'organo*, Bormio, s.d., pp. 21-23. Il tirolese Paolo Colberg di Malles, soprannominato "Inferno" nacque nel 1633. Nel 1652 era presente a Bormio, dove forse si fermò fino all'esecuzione del telero per poi trasferirsi a Bianzone nel 1668 (U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines lexikon der bildenden Künstler*, vol. VII, Lipsia 1912, p. 191).

⁶⁷ E. Gasperi, M. De Lorenzi, *Le tele restaurate del presbiterio della Collegiata di Bormio*, Bormio 2008, s.n. di pagina.

⁶⁸ Il contratto è datato 19 aprile 1637. La cassa fu dorata da Pietro Fogaroli di Bormio (Valfurva, Archivio parrocchiale, De Simoni, *Continuazione*, ms., 1823, fol 268-269; S. Monti, Como 1992, p. 370)

⁶⁹ O. Saginario, *La tela di Carlo Marni*, in "Santuario della Madonna di Tirano", n. 3, marzo 1982, anno VI, pp. 34-36; G. Garbellini, *La Madonna di Tirano*, Sondrio 2004, p. 104-106; G. Garbellini, *Cinque secoli di fervore. Celebrazioni e ricorrenze particolari*, in S. Xeres (a cura di), "Ubi steterunt pedes Mariae", Sondrio 2005, pp. 254-256. L'opera venne restaurata nel 1982 da Antonio Quarti sotto la direzione di Simonetta Coppa.

⁷⁰ D. De Grazia - A. Boschetto, *Le stampe dei Carracci*, Bologna 1984, scheda 30, tav. 60, pp. 92. Tale



24- Carlo Marni e Domenico Stella, Trionfo della Musica liturgica, Tirano, Santuario della Beata Vergine, 1650-1651

incisione fu usata anche dal Cerano per la pala raffigurante l'*Incoronazione della Vergine* nell'Oratorio del Gonfalone di Trecate Nella tela *La Trinità in gloria, i santi Carlo e Ambrogio e i Disciplini* nell'oratorio dei Santi Carlo e Ambrogio di Mazzo, per la quale Simonetta Coppa propone il nome del Marni (S. Coppa, *I dipinti e le sculture*, in G. Antonioli, G. Galletti, S. Coppa, "La chiesa di San Giorgio a Grosio", Sondrio 1985, pp. 170-172; S. Coppa, Bergamo 1998, pp. 113, 121), la scena sembra invece ispirata alla *Trinità* dipinta da Orazio Sammachini per la chiesa di Santo Stefano a Bologna e diffusa dall'incisione di Domenico Tibaldi. Le stampe dei Carracci ebbero grande circolazione anche in valle fino a una data tardissima: ne è esempio il telo di seta azzurra ricamato in seta policroma (cm 109 x

Il confronto fra le due tele mette in evidenza le differenze stilistiche, dovute in parte alle diverse personalità dei pittori che lavorarono col Marni, in parte forse alla progressivo scadimento della sua produzione. Molto più delicato nell'esecuzione e nella impostazione quello tiranese, più grezzo e sgraziato il telero di Bormio. Quest'ultimo, tuttavia, rivela, grazie al restauro, nel particolare della pletora di teste d'angioletti sopra la Madonna una delicatezza e una soavità nell'esecuzione ancora memore della dolcezza della Madonna nell'ex voto del 1640, rimasta estranea al resto dell'opera.

L'attenzione ai dati della realtà si manifesta nel disegno dei tessuti: basti il confronto fra il manto di Papa Gregorio Magno a Bormio e il ricamo della pianeta rossa del santuario di Tirano, datato alla prima metà del XVII secolo,⁷¹ o il piviale del vescovo nella *Processione di commemorativa della battaglia di Parabiago*, dipinto da Giovan Battista Lampugnani nel 1641 per la chiesa dei Santi Gervasio e Protasio di quel paese.



Nel registro inferiore la scena ruota intorno a Santa Cecilia, protettrice dei musicisti, che suona l'organo, strumento per eccellenza della musica sacra, con una esplicita attenzione alla raffigurazione degli strumenti musicali: l'arpa triangolare, il flauto traverso, il flauto diritto, la viola, il violoncello, il liuto, l'oboe ricurvo ecc.⁷² La pre-

25- Agostino Carracci, *Incoronazione della Vergine*

100) nel 1816, voluto dal canonico Cattaneo di Edolo, nella chiesa di San Lorenzo a Villa di Tirano, con l'*Adorazione dei Magi*, che deriva da una stampa di Agostino Carracci riprodotte una complessa composizione di Baldassarre Peruzzi (M. Gnoli Lenzi, Roma 1938, pp. 367-368; D. De Grazia-A. Boschetto, Bologna 1984, cit., scheda 12, tav. 39, p. 79). Sull'uso e la diffusione delle incisioni si veda H. Trottmann, *La circolazione delle stampe come veicolo culturali nella produzione del XVII e del XVIII secolo*, "Arte lombarda", 1991, n. 3-4, pp. 9- 18.

⁷¹ G. L. Bovenzi, M. Garavatti, *Pianeta con stola e manipolo*, in C. Ghibaudi, B. Ciapponi Landi, "Tessuti e ricami sacri. I paramenti della basilica della Beata Vergine di Tirano" cat. della mostra, Tirano 2006, ed. Sondrio 2006, pp. 160-166.

senza di angeli musicisti non è certo inconsueta nella produzione figurativa dei secoli XV e XVI, ma conobbe una straordinaria diffusione in ambito controriformato.

Le volte delle chiese, a partire dalla fine del Cinquecento, vennero rivestite di musicali schiere angeliche a celebrare la Gloria del Paradiso. Scene dell'ampiezza e delle dimensioni di quelle di Tirano e di Bormio appaiono infatti (come mi suggerisce Daniele Pescarmona, che ringrazio) come la trasposizione su tela delle grandi decorazioni ad affresco che ornavano volte e cupole degli edifici sacri lombardi. In area lariana si possono citare la *Gloria del Paradiso* di Domenico Caresana, dipinta nel 1613 in San Fedele a Como, dove pure Isidoro Bianchi, dieci anni più tardi, si cimentò nell' identico soggetto (che sembra il modello di riferimento per il Marni), ripreso poi anche dai fratelli Recchi: sulla base, per tutti, della grande volta del santuario di Saronno affrescata da Gaudenzio Ferrari.⁷³

Fondamentale fu il ruolo assegnato alla musica sacra, con il recupero del canto liturgico ambrosiano, promosso dalla politica dei cardinali Carlo e Federico Borromeo, facendo di Milano, a partire dalla fine del secolo



26- Isidoro Bianchi, *Paradiso*, Como, San Fedele, 1623

⁷² Per la simbologia degli strumenti si veda: E. Winternitz, *Gli strumenti musicali e il loro simbolismo nell'arte occidentale*, Torino 1982.

⁷³ Sulle diverse versioni della raffigurazione del *Paradiso* si veda D. Pescarmona (a cura di), *Isidoro Bianchi di Campione 1581-1662*, cat. della mostra, Campione d'Italia, Galleria civica 13 aprile -15 giugno 2003, ed. Milano 2003.

XVI, come scrive Roboaldo Teobaldi, “uno dei centri più attivi e culturalmente stimolanti anche in campo musicale”.⁷⁴ Senza voler istituire relazioni di causa ed effetto, occorre ricordare tuttavia la presenza in valle di Giovan Battista Cima, figlio del celebre compositore Giovan Paolo Cima che, dopo essere stato organista della collegiata di San Lazzaro a Milano, fu maestro di cappella a Sondrio.⁷⁵

Le opere dell'artista di Premadio mostrano una produzione di qualità discontinua, sempre più secca e rigida col passare degli anni, scarto che lo avvicina al contemporaneo Luigi Reale. Un pittore, quest'ultimo, attivo in Canton Ticino e in Valtellina, dove lasciò un dipinto, per la verità assai bello, lo *Sposalizio della Vergine* nella chiesa di San Carlo a Chiuro, in netto contrasto con opere assai più corrive. Questa affinità affiora altresì dal confronto con i quadri meno felici, nei tagli netti di luce e ombra, nel linguaggio dialettale, nei nasi lunghi e arcuati. Si possono mettere a paragone la *Madonna del Rosario incoronata dagli angeli con i santi Antonio e Bernardo*, firmata a e datata 1658 per l'Oratorio di San Pietro a Banzone,⁷⁶ o lo *Sposalizio mistico di santa Caterina e Santi* del 1671 nella chiesa dell'Assunta di Cepina, entrambe firmate e datate dal Marni,⁷⁷ con opere del Reali quali il *San Carlo Borromeo* nella chiesa parrocchiale di Santo Spirito a Rivera, o la *Santa Marta* di collezione privata⁷⁸ a segnalare percorsi paralleli.

1720: Giuseppe Prina in Collegiata

Nuovamente in ambito bergamasco si collocano le due tele allogate nel 1720 dall'arciprete di Bormio Baldassarre Zuccoli al pittore Giuseppe Prina, tele, firmate e datate, appunto, in quell'anno.⁷⁹ Raffigurano l'una il *Martirio* (m 3 x 4,50 c.), l'altro il *Trasporto delle reliquie* (m 3, x 4,5 c.) dei santi Gervasio e Protasio, cui è dedicata la collegiata.⁸⁰

⁷⁴ Robolado Tibaldi, *I mottetti a quattro voci (Milano 1599) di Giovan Paolo Cima e lo stile "osservato" nella Milano di fine '500*: alcune osservazioni. Relazione letta alla giornata di studi "Il Concilio di Trento e la musica. Le relazioni tra il mondo germanico e la tradizione cattolica meridionale" Trento 27 maggio 1995, in Google.

⁷⁵ Il Quadrio lo dice autore dei *Concerti a 2,3, e 4 voci Libri 2*, pubblicato a Milano nel 1626. F.S. Quadrio, "Dissertationes", vol. III, Bologna 1970, p. 493.

⁷⁶ La pala fu allogata da Antonio Fogliani.

⁷⁷ M. Gnoli Lenzi, Roma 1938, p. 343.

⁷⁸ Il pittore ha conosciuto recentemente nuovi studi in occasione della mostra alla Pinacoteca Züst di Rancate curata da Edoardo Villata, *Luigi Reali (1602-post 1660) nel Canton Ticino gli esordi di un fiorentino rinnegato*, (cat. Cinisello Balsamo 2008). Per i dipinti citati si rimanda alle schede dello stesso Villata, pp. 51, 60-61

⁷⁹ Le tele sono state restaurate dallo studio di Pinin Brambilla Barcilon con finanziamenti parrocchiali sotto la direzione di chi scrive. Nel 1898 Mons. Valfré di Bonzo scriveva che *l'originale però di detti quadri trovasi nell'Escurlia di Spagna* (Como, ASD., *Visita pastorale di Mons. Valfré di Bonzo vescovo di Como*, 1898, cart. CCXXV, fol. 35); F.S. Quadrio, *Dissertationi*, vol. II, Bologna 1970, p. 497; T. Urangia Tazzoli, Bergamo 1933, p. 79).

⁸⁰ T. Urangia Tazzoli, Bergamo, 1933, p. 79; M. Gnoli Lenzi, Roma 1938, p. 32; E. Bassi, *La Val-*



27- Giuseppe Prina, Martirio dei santi Gervasio e Protasio, Bormio, Collegiata dei Santi Gervasio e Protasio, 1720

Dei due santi si conosce molto poco e le notizie che li riguardano risalgono ad un manoscritto risalente al V-VI secolo dopo Cristo. Il testo li presenta come figli dei santi Vitale e Valeria. Dopo la morte dei genitori, distribuite le ricchezze ai poveri, si ritirarono in preghiera in una piccola casa. Vennero denunciati come cristiani ad Astasio, di passaggio a Milano per andare a combattere i Marcomanni. Avendo rifiutato di abiurare la fede cristiana vennero condannati a morte: Gervasio con la flagellazione, il fratello Protasio con la decapitazione.

Sant' Ambrogio, attraverso una rivelazione divina, nel 386, ne rinvenne i corpi vicino alla Porta Vercellina di Milano. Il 18 giugno furono traslati nella basilica poi dedicata al protettore della capitale lombarda nel momento della consacrazione dell'edificio sacro, la cui costruzione era appena terminata. Nell'anno 835 l'arcivescovo Angelberto II, in occasione della ricostruzione della chiesa e della pala d'oro di Volvinio, le unì nella stessa urna di porfido in cui riposavano le spoglie di Ambrogio. Sono dunque santi strettamente legati al culto milanese, la cui venerazione è diffusissima in tutta la valle.

Nella prima tela si vede il *Martirio di Protasio* sotto gli occhi di Astasio, mentre Gervasio è steso sotto il patibolo. Nella seconda, la *Traslazione dei corpi* voluta da Ambrogio. Sembra vi sia raffigurato anche l'arciprete bormino Baldassarre De Zuccoli che assiste al trasporto delle reliquie. Del resto fra la folla molti volti sembrano essere verosimili ritratti dei notabili del borgo.

Così come la grande urna che trasporta i corpi evoca quella in cui erano poste le loro reliquie nella collegiata bormina: *capsula argentea clavi munita in parte anteriori tabula vitrea apte inserta firmiter protecta*⁸¹ Urna che veniva solennemente portata in processione il giorno della loro festa. L'impaginazione dell'episodio, con la cassa in primo piano al centro della tela, attornata dalla moltitudine dei fedeli, sembra riprendere quella delle *Esequie di san Guglielmo*, eseguita nel 1650, da Giovan Battista Macolino per il Santuario di San Guglielmo⁸² dei santi Filippo e Giacomo. Il riferi-

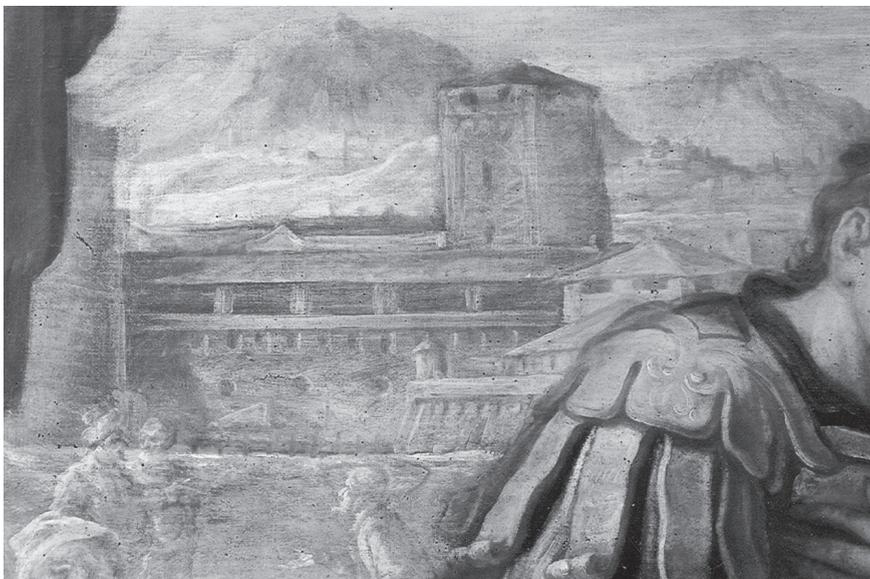
tellina. *Provincia di Sondrio*, Bologna 1981, p. 244; Giuseppe Prina, pittore bergamasco, appare documentato dal 1681, anno in cui viene pagato dalla Scuola del Santissimo Sacramento di Romano in Lombardia. A partire dal 1702 risulta attivo in Valtellina. Fra il 1709 e il 1710 affresca la cupola del santuario dell'Assunta di Morbegno insieme al quadraturista valsoldese Giovanni Battista Pozzi (M. Zanardi, *Giuseppe Brina*, in "I pittori bergamaschi dal XII al XIX secolo. Il Seicento", II, Bergamo 1989, pp. 293-349).

⁸¹ *Reliquiae ex ossibus S.S. Gervasii et Protasii ecclesiae titularis in capsula argentea clavi munita in parte anteriori tabula vitrea apte inserta firmiter protecta, quae servatur honorifice in arca muraria aperta in pariete laterali dictae capellae ex cornu epistolae in apposita valva cum sera et clavi* (Como, ASD, Simonetta, 1737, cart. CXX, fol. 4). La cassetta fu fatta fare in sostituzione di quella primitiva tutta d'argento sopra dorata, donata nel 1384 da Lucia moglie di Nicolò degli Alberti (Valfurva, Archivio parrocchiale, A. De Simoni, ms, *Memorie storiche....Parte Prima*, 1823, fol. 74; Como, ASD, Teodoro Valfré di Bonzo Vescovo di Como, *Visita pastorale*, cart. CCXXV, fascicolo "Pieve di Bormio", 1908. D. Sosio, Bormio, s. d, p.12.).

⁸² S. Coppa, G. Scaramellini, *I Macolino. Pittori chiavennaschi del Seicento*, Chiavenna 1996; S. Coppa, Bergamo 1998, p. 116.



28- Giuseppe Prina, Trasporto delle reliquie, Bormio, Collegiata dei Santi Gervasio e Protasio, 1720



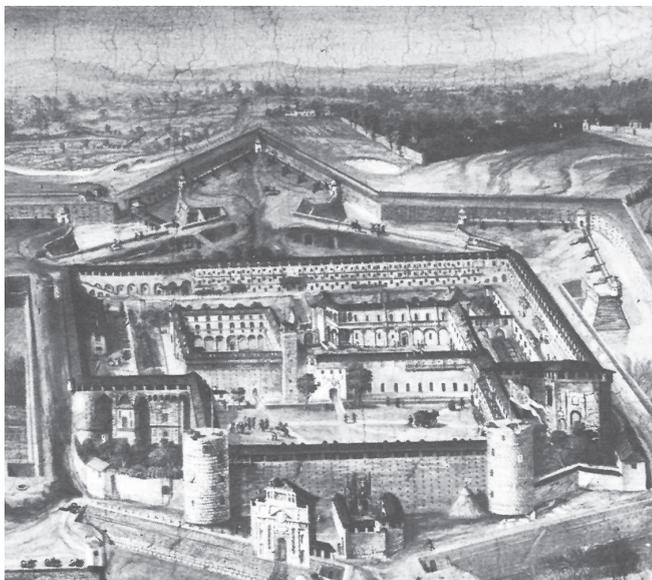
29- Giuseppe Prina, Il castello, particolare de Il martirio dei santi Gervasio e Protasio, Bormio, Collegiata dei Santi Gervasio e Protasio, 1720

mento a Milano è sottolineato in entrambi i dipinti dall'edificio fortificato sul fondo delle scene che potrebbe essere identificato col castello Sforzesco. Lo proverebbe il raffronto col castello milanese descritto in modo minuzioso nell'affresco di palazzo Arese Borromeo a Cesano Maderno, datato a dopo il 1656.⁸³ Una delle facciate è delimitata all'estremità da due torrioni, il muro di collegamento è percorso da finestre che si aprono ordinatamente, concluso in alto da un camminamento coperto.

La forte vena narrativa, i colori squillanti e luminosi, la sontuosità delle scene, l'inquadramento delle vicende entro maestose architetture pongono le due opere all'interno della corrente neoveronesiana avviata nel Settecento da Sebastiano Ricci e Luca Giordano. Ma le citazioni dal Veronese sono ancora più precise se se ne osservano i particolari. Nella parte destra del *Martirio* il Prina fece uso di dettagli dell'inquadramento architettonico ricorrenti nel Caliari nella seconda metà del Cinquecento: le colonne intorno a cui s'avviluppano grandi teloni, una loggia poggiate su colonne corinzie con balausta da cui s'affacciano i curiosi, dietro la quale s'innalza un campanile terminante a cupola.⁸⁴ La figura femminile elegantemente vestita

⁸³ L'affresco si trova sulla parete ovest della sala 50; M. Viganò, *Iconografia del castello sforzesco nell'epoca delle grandi fabbriche*, in "Arte Lombarda", 120, 1997, pp. 44-45, 48; M.L. Gatti Perer (a cura di), *Il palazzo Arese Borromeo a Cesano Maderno*, Cinisello Balsamo 1999, pp. 66-67.

⁸⁴ Si può citare come esempio la tela *I santi Marco e Marcellino condotti al martirio*, in San Sebastiano a Venezia; il campanile del Prina è identico a quello della *Nozze di Cana* del Veronese (Parigi, Museo del Louvre).



30- *Ignoto frescante*, Il Castello Sforzesco di Milano, Cesano Maderno, Palazzo Arese Borromeo, post 1656

coll' ampio colletto di pizzo, che compare dietro San Gervasio, o quella inginocchiata davanti all'urna sono versioni più goffe delle nobildonne ritratte dal Veronese come può essere, ad esempio, il *Ritratto di dama col fazzoletto* alla Alte Pinakotek di Monaco di Baviera.

Le due opere si collocano cronologicamente immediatamente dopo l'impresa della decorazione ad affresco della chiesa della Madonna della Campagna a Ponte in Valtellina (1718-1720), di cui il Prina utilizzò il cartone del soldato girato di schiena nella metà inferiore destra della scena di Ester e Assuero.⁸⁵

L'ultimo dipinto documentato, nel 1722, è il *Miracolo di sant'Antonio da Padova* per la parrocchiale di Villa di Tirano, ancora nel Terziere di sopra: così che si può supporre, sulla base dei dati finora emersi, che l'artista abbia terminato la sua attività in Alta Valle.⁸⁶

⁸⁵ E. Noè, *Ponte in Valtellina. Chiesa della Madonna della Campagna*, in S. Coppa (a cura di), "Civiltà artistica in Valtellina e in Valchiavenna. Il Settecento", Bergamo 1994, pp. 221-224; S. Coppa, *La pittura in Valtellina fra tardo barocco e rococò*, e *Giuseppe Prina biografia* in M. Gregori 1995, pp. 56-61, 299-300.

⁸⁶ S. Sicoli, *Giuseppe Brina o Prina*, in S. Coppa (a cura di), Bergamo 1994, pp. 284-285 con bibliografia precedente.