



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA DELL'ARTE
CICLO XXVIII

TESI DI DOTTORATO DI RICERCA

**LA PITTURA DI PROSPETTIVA E I *QUADRATURISTI* BRESCIANI
TRA XVI E XVII SECOLO**

DOTTORANDO
Filippo Piazza

TUTOR
prof.ssa Elena Fumagalli

CO-TUTOR
prof.ssa Linda Borean

ANNO ACCADEMICO
2015/2016

“...al pictore convien la notizia della architectura
per saper far li ornamenti ben misurati et con la lor proportione...”

Lettera di Raffaello e Baldassarre Castiglione a Leone X

Roma, 1519

Premessa

Il presente studio non intende fornire un'analisi esaustiva della prospettiva dipinta, vale a dire del genere della quadratura, e dei suoi innumerevoli interpreti attivi tra il XVI e il XVII secolo. Se, da una parte, gli orizzonti cronologici presi in esame si fermano alla peste manzoniana, escludendo così il cinquantennio sino al 1680, utile a comprendere gli ultimi sviluppi del fenomeno in area bresciana, d'altro canto troppi interrogativi si frappongono ancora a chi abbia l'intenzione – si direbbe l'ambizione – di andare a fondo del problema. Le ricerche, condotte presso il Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali dell'Università degli Studi di Udine, sotto la guida delle professoressa Linda Borean ed Elena Fumagalli (alle quali rivolgo un sentito ringraziamento), rappresentano pertanto un inizio. Si è cercato, in tale sede, di affrontare la questione da vari punti di vista (la documentazione d'archivio e le fonti, l'analisi stilistica, l'approfondimento dei contesti figurativi e della committenza) che, a cascata, hanno generato “filoni” che necessiteranno di ulteriori affondi.

La tesi è strutturata per blocchi, che spero facilitino il percorso di lettura. Il Saggio introduttivo, lungi dall'essere un'algida enunciazione di contenuti, ha un carattere prevalentemente saggistico, perché cerca di presentare alcuni nodi cruciali, primo fra tutti la difficile impresa di restituire alla quadratura bresciana il posto che le compete nel panorama artistico italiano. Ancora oggi, infatti, gli studi tendono a privilegiare la pittura di figura, mentre dimenticano – o quantomeno si tende spesso a farlo – una stagione altrettanto significativa, che può, meglio di altre, riflettere la complessità di un ambiente, quello bresciano, assai più vivace e innovativo di quanto non si creda. L'obbiettivo è dunque volgere lo sguardo là dove pochi, sino a ora, hanno voluto addentrarsi. La tematica, non lo nego, è insidiosa, per questo nei due capitoli centrali della tesi si è scelto di privilegiare lo studio dei protagonisti della pittura di prospettiva a Brescia tra il 1550 e il 1630: i fratelli Cristoforo (1517/18 - 1577) e Stefano Rosa (1524/25 - post 1573), e l'erede morale di costoro, Tommaso Sandrini (1579/80-1630). Si tratta di cases study scelti non solo per il carattere rappresentativo, ma anche perché non sono mai stati oggetto, salvo rari interventi, di attenzioni monografiche. Ovviamente la bibliografia generale, che gode già di alcuni studi (soprattutto in lingua inglese e tedesca), verrà enunciata di volta in volta, per non privare il lettore del diritto di verificare i risultati. Infine, i nutriti apparati documentari e iconografici (particolare cura è stata posta alle riprese fotografiche, spesso assenti nel caso delle quadrature) vogliono offrire un ampio ventaglio di strumenti a chi fosse interessato a entrare in contatto con questa realtà senza alcuna interpolazione, di per sé sempre parziale e soggettiva.

Brescia-Udine, dicembre 2015

Filippo Piazza

Questo lavoro non sarebbe stato possibile senza l'incondizionato amore di Lucia, dei miei genitori e dei miei più cari amici, ai quali devo una pazienza infinita.

Grazie a coloro che, a vario titolo, hanno discusso con me i temi oggetto della ricerca, in particolare:

Cinzia Agnelli, Luciano Anelli, Andrea Bacchi, Amalia Donatella Basso, Lucia Bassotto, Donata Battilotti, Chiara Benedetti, Barbara Bettoni, Annalisa Bristot, Alessandro Brodini, Angelo Brumana, Roberta D'Adda, Odette d'Albo, Elisa di Natale, Davide Dotti, Gino Farina, Federico Fischetti, Elisabetta Francescutti, Fiorella Frisoni, Elena Frosio, Ivana Giangualano, Irene Giustina, padre Claudio Grassi, Grazia Fumo, Barbara Ghelfi, Monica Ibsen, Orietta Lanzarini, Stefano L'Occaso, Angelo Loda, Sergio Longhin, Martina Lorenzoni, Elena Lucchesi Ragni, Federica Mancini, Ferdinando Manenti, Annibale Marchina, Angelo Mazza, Maurizio Messina, Maurizio Mondini, Piercarlo Morandi, don Armando Nolli, Sergio Onger, Caterina Pascale Guidotti Magnani, Luisa Pari, Mauro Pavesi, mons. Federico Pellegrini, Andrea Polati, Raffaella Poltronieri, Giancarlo Prampolini, Andrea Quecchia, Attilio Rossi, Elisa Sala, Simone Signaroli, Gianvittorio Signorotto, Renata Stradiotti, Piera Tabaglio, Marco e Beatrice Tanzi, Livio Ticli, padre Anacleto Tommasi, Alberto Vaglia, Enrico Valseriati, Diana Vecchio, Valentino Volta, Alberto Zaina, il personale della Civica Biblioteca Queriniana di Brescia e della Biblioteca dell'Istituto d'Arte dell'Università Cattolica di Milano.

Un ringraziamento va rivolto ai proprietari che hanno consentito di accedere ai palazzi per finalità di studio.

*

Saggio introduttivo

La *quadratura* e la scuola bresciana.

In soma Bressa è 'l fonte de quest'Arte

pp. 9-66

*

Capitolo I

Cristoforo e Stefano Rosa

fratelli valorosi nelle prospettive e nelle cose de' soffitti

1. *Formazione ed esordi*..... 69
 - Date di nascita, residenza e stato di famiglia dalle carte d'archivio
 - Gli esordi di Cristoforo Rosa
 - Stefano Rosa *garzone* nella bottega di Romanino
 - Una proposta per gli esordi di Stefano

2. *L'attività veneziana (1556-1560)*..... 89
 - Da Brescia a Venezia attraverso la congregazione di San Giorgio in Alga
 - Il soffitto della chiesa della Madonna dell'Orto
 - Il soffitto del vestibolo della Libreria Marciana

3. *Ritorno a Brescia (1560-1577)*..... 107
 - La volta del salone della Loggia e il rapporto con Tiziano
 - Il sodalizio con Lattanzio Gambara e la committenza privata bresciana
 - Le ultime opere pubbliche e l'intermezzo padovano di Cristoforo
 - L'uscita di scena di Cristoforo e Stefano Rosa. Le opere perdute

*

Capitolo II

Tommaso Sandrini *con la fincion, fa veder cose vere*

1. *Esordi bresciani* 139
Il soffitto e le pareti del refettorio dell'abbazia di Rodengo Saiano
Gli affreschi dello scalone e del corridoio del Broletto

2. *In Emilia tra Ferrara, Gualtieri e Reggio (1612-1615)*..... 153
Il primo soggiorno reggiano e il rapporto con i Bentivoglio
La volta di San Giovanni Evangelista a Reggio
Ritorno in Ghiara: la decorazione della cupola

3. *Per i Domenicani e gli Agostiniani (1615-1621)* 171
La volta di San Domenico a Brescia
La cappella del Santissimo Sacramento in San Giovanni Evangelista a Brescia
I soffitti di San Michele a Candiana

4. *I trionfi bresciani (1621-1629)*..... 189
La volta della parrocchiale di Bienno
Le volte di Santa Maria del Carmine a Brescia
La volta della parrocchiale di Bagolino
Le volte di San Faustino e Giovita a Brescia

5. *Opere incompiute, opere perdute* 211
L'ultimo progetto per San Francesco a Brescia
Opere perdute o erroneamente attribuite

*

Apparati

Documenti

Cristoforo e Stefano Rosa..... 221

Tommaso Sandrini..... 327

Disegni..... 365

Elenco delle immagini

Capitolo I..... 383

Capitolo II..... 385

Bibliografia..... 393

Saggio introduttivo

La *quadratura* e la scuola bresciana

In soma Bressa è 'l fonte de quest'arte

Si può immaginare la soddisfazione del principale storiografo e critico militante del secondo Seicento veneziano, Marco Boschini, nel riscontrare che i versi da lui dedicati agli esponenti della *quadratura* hanno conservato intatta, sino a oggi, la loro incisività. Nel ritenere “Bressa [...] fonte de quest’arte” e i “Bressani patroni della prospettiva”¹ Boschini era stato preceduto dall’architetto padovano Giuseppe Viola Zanini, le cui parole non suonano meno lapidarie. In un trattato edito nel 1629 costui aveva infatti dichiarato che “di questa professione in questo Illustrissimo Stato i primi fondatori”² furono i fratelli Cristoforo (1517/18 - 1577) e Stefano Rosa (1524/25 - *post* 1573). Negli stessi anni anche Carlo Ridolfi, con la moderazione che gli era propria, ricordava i medesimi pittori quali “fratelli valorosi nelle prospettive e nelle cose de’ soffitti, onde vennero molto adoprati nel fare ornamenti ne’ Cieli de’ Tempii”³. Chi voglia rimarcare i contorni di una vicenda critica dallo sviluppo regionale, tenga vivo il giudizio di Giorgio Vasari, che nell’edizione giuntina delle *Vite* aveva precisato come i Rosa “hanno appreso gli artificii gran nome nella facilità del tirare di prospettiva”⁴. Al di fuori della Repubblica la loro fortuna è certificata anche da Giulio Mancini, che li inserì nella lista dei “più celebri”⁵, e da Francesco Scanelli, secondo il quale “hanno dimostrato col particolar genio di chiaro oscuro la straordinaria eccellenza nel fondamento sodo d’Architettura, e Prospettiva”⁶. Da queste premesse tutt’altro che irrilevanti non fu troppo difficile per la critica moderna recuperare, almeno in parte, la memoria di Cristoforo e Stefano Rosa⁷.

Tra i principali problemi che lo studioso odierno deve affrontare pesa, come un macigno, la pressoché totale assenza di opere conservate. In un catalogo che comprendeva una trentina di complessi decorativi, tra soffitti lignei, affreschi e opere minori, oltre il novanta per cento è andato perduto per cause accidentali o contingenti – per esempio nell’incendio del salone della Loggia del 1575 o per il rifacimento seicentesco dell’antica cattedrale bresciana –, oppure per il mutare del gusto. Il problema cominciò a manifestarsi sin dalla fine del Settecento e si potrebbero citare numerosi casi in proposito, tra i quali il più emblematico rimane il rifacimento integrale del soffitto della chiesa della Madonna dell’Orto a Venezia, nel secondo Ottocento. Se alcune imprese sono soltanto documentate, altre, invece, sono sopravvissute in modo frammentario e non hanno ricevuto l’attenzione che meritano. A conti fatti non resta che convalidare l’impressione che ne trasse, più di mezzo secolo fa, Jürgen Schulz, secondo cui “the works which made them famous have perished, while the works which still survive were never celebrated in the artistic literature of the past and have not been able to keep their name alive”⁸.

Per riprendere il discorso è doveroso interrogarsi, prima di tutto, sulle origini della prospettiva dipinta. Qui sono racchiusi parte degli interrogativi che, da Boschini in poi, aleggiavano intorno ai

“bressani patroni della prospettiva”. Come avvenne la formazione dei Rosa? Davvero furono dei precursori? Come mai Brescia è indicata come il centro della *quadratura* nei territori sotto il dominio di Venezia?

Dai dati raccolti risulta che gli esordi di Cristoforo e Stefano si svolsero nel cantiere del palazzo della Loggia e nella piazza antistante. Se il primo impegno riguarda la decorazione dell’orologio pubblico, è assai significativo che nel 1554 Cristoforo abbia trasferito su tavola il progetto che Jacopo Sansovino, durante il suo soggiorno in città, aveva approntato per il secondo ordine della Loggia. Coinvolto con un ruolo subalterno, come attesta il modesto compenso, il maggiore dei Rosa affiancò il suocero Agostino Scavini, che poteva aver rappresentato per lui un riferimento nei primi anni della formazione. L’incarico del 1554 ci consegna quindi l’immagine di un pittore che aveva familiarità (anche se non siamo in grado di dire a che livello) con i progetti di architettura. Il legame con Sansovino è tanto più indicativo se si considera che sarà proprio quest’ultimo ad affidargli, nel 1557, la decorazione del soffitto del vestibolo della Libreria Marciana. È invece difficile stabilire quale attività Cristoforo, all’epoca più che trentenne, avesse svolto in gioventù; manca infatti qualsiasi attestazione anteriore al 1554. Si può avanzare l’ipotesi che, prima del 1552, fosse stato coadiutore di due notai in rapporti con Girolamo Romanino; pur non avendo certezze sulla identità di “Christophoro de Rosis”, citato in molti atti notarili tra il 1542 e il 1552, bisogna ricordare che costui entrò certamente in contatto con Romanino in varie occasioni, una delle quali nel 1548. A favore dell’identificazione depone il fatto che, nel medesimo anno, il fratello Stefano Rosa figurava tra i garzoni dell’affermato maestro bresciano⁹.

Nel 1549 entrò nella medesima bottega Lattanzio Gambara; è facile, quindi, che Stefano fosse venuto a conoscenza proprio in tale contesto delle novità della Maniera centro italiana, filtrate dall’ambiente cremonese e, soprattutto, mantovano. Non mi pare perciò infondata la nota testimonianza del cartografo veronese Cristoforo Sorte, che nel suo trattato, pubblicato più tardi, dichiarò di aver imparato a “tirare in scurzo” in seguito a un apprendistato presso Giulio Romano a Mantova, e di aver quindi “accomodata la sudetta colonna torta a m(esser) Cristoforo e m(esser) Stefano fratelli de’ Rossi bresciani”¹⁰, rivendicando così un ruolo essenziale nella loro formazione. La presenza dello stesso Sorte a Brescia, nel 1549, quale mediatore tra i deputati alle pubbliche fabbriche e il suo “grandissimo amico” Giulio Campi per l’esecuzione di un ciclo di tele da destinare alla sede cittadina del Collegio dei Giudici (ancora una volta nei pressi del cantiere della Loggia), permette, recuperando un’antica fonte locale, di riferire in via ipotetica gli affreschi della sala a Stefano Rosa. Il restauro ha infatti rivelato un apparato di finte colonne tortili ispirate proprio alle idee di Giulio Romano, idee che Stefano può aver quindi assimilato da Sorte.

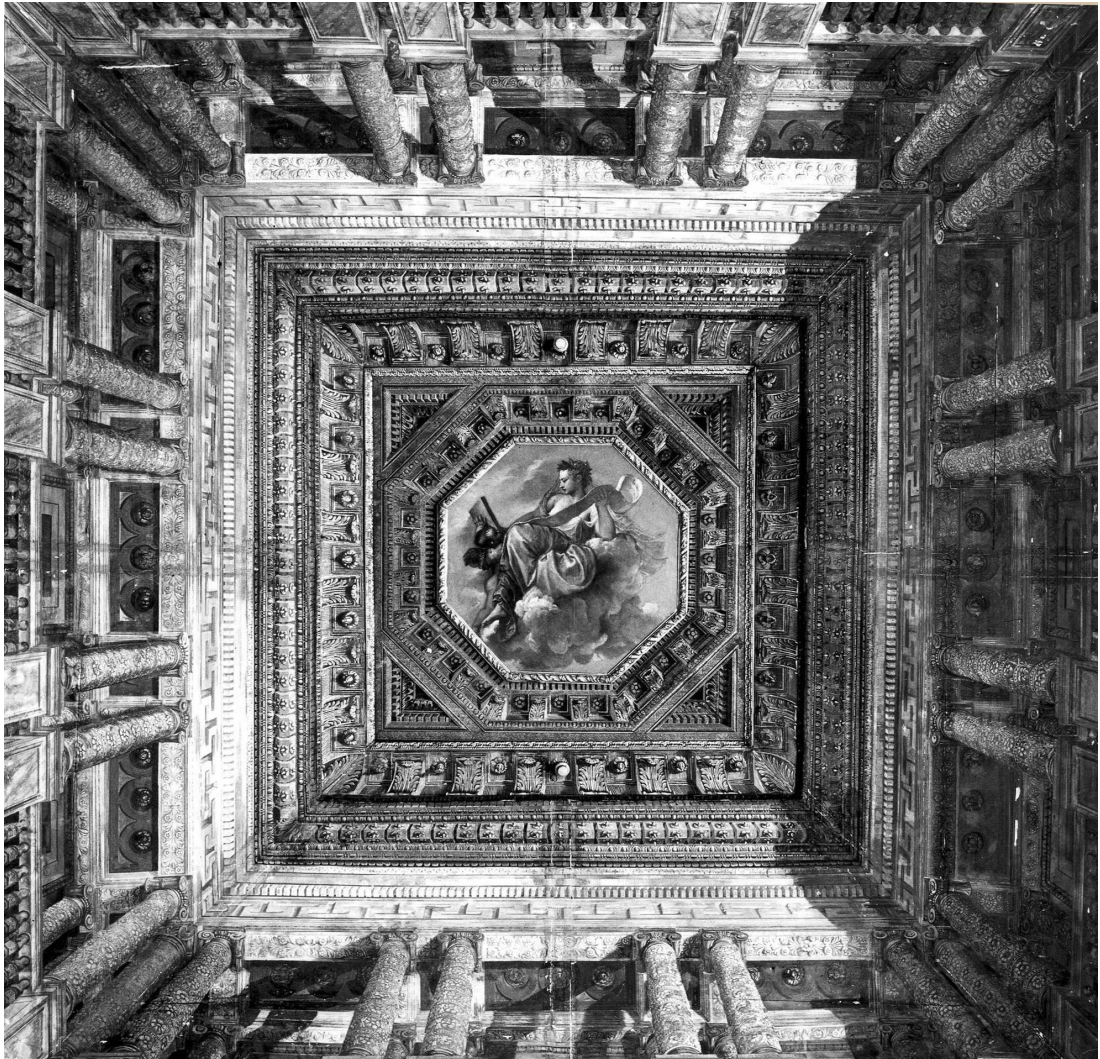


Foto 1. Cristoforo e Stefano Rosa, soffitto del vestibolo (al centro, Tiziano: *Allegoria della Sapienza*). Venezia, Libreria Marciana

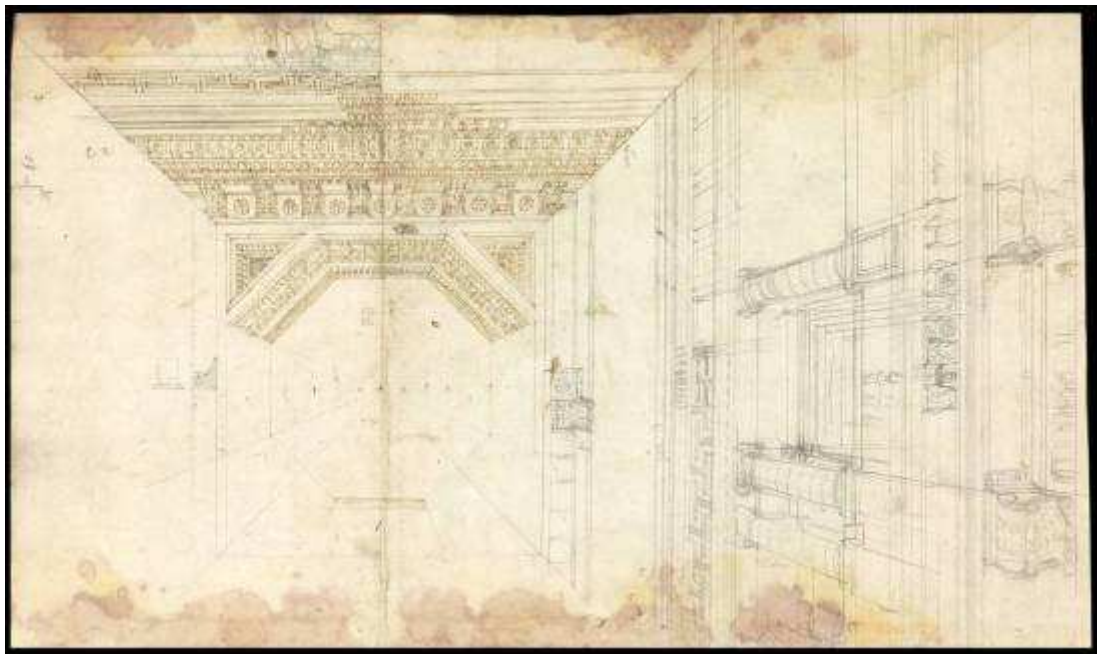


Foto 2. Antonio Gaspari, *Disegno relativo al soffitto del vestibolo della Libreria Marciana*. Venezia, Museo Correr, inv. 12350

Arduo è tuttavia stabilire il grado d'incidenza del cartografo nella formazione dei due bresciani. Di certo costui possedeva competenze topografiche, come del resto attesta la sua attività nel settore, dimostrando, al tempo stesso, di conoscere le tecniche per la rappresentazione delle architetture, descritte con precisione nelle pagine del suo trattato. Tra i due metodi esposti da Sorte per realizzare sistemi illusionistici è verosimile che i fratelli avessero optato per uno specchio grazie al quale riportare le forme di un modelletto ligneo sul soffitto da dipingere¹¹. La fortuna di tale sistema si giustifica col fatto che, per metterlo in pratica, non richiedeva particolari nozioni di geometria. Per eseguire prospettive dipinte, in sostanza, non serviva essere né matematici né architetti: era sufficiente, come disse Sorte a proposito dei Rosa, dimostrare una “naturale inclinazione di operare”¹², che riflette, a nostro avviso, un'abilità acquisita con la “pratica” e perfezionata, al massimo, con la consultazione dei manuali¹³.

I “due fratelli bresciani” ebbero il privilegio di essere citati in uno dei trattati più celebri dell'epoca, redatto da Daniele Barbaro e pubblicato nello stesso anno dell'edizione giuntina delle *Vite*¹⁴. È un dato che certifica la fortuna raggiunta in vita, ma è altrettanto significativo che costoro non fossero menzionati in relazione alla scienza prospettica, come sarebbe lecito aspettarsi, bensì per la sapienza nella “proiezione delle ombre”, cioè nella resa degli effetti chiaroscurali. Si faceva cioè riferimento alla capacità, già descritta dal Filarete e prima ancora da Alberti, di “intendere e saper ben discernere queste forze de' lumi e de l'ombre”¹⁵. Tale tradizione di studi, tesa a generare effetti illusionistici, trovò sviluppo nell'attività del bresciano Vincenzo Foppa, e non credo si possa dubitare che il patriarca di Aquileia ne fosse al corrente. Tanto più che, un paio di decenni prima, a Venezia era uscito postumo il *Liber de omnibus rebus naturalibus* (1544) di Giovanni Fontana, le cui teorie prospettiche sullo scorcio del Quattrocento avevano probabilmente influenzato lo stesso Foppa¹⁶. Anche Vasari doveva aver presente questo substrato culturale, se nelle *Vite* colloca i Rosa vicino ai maestri lombardi della prospettiva, quali Zenale e Bramantino, secondi solo a Leonardo e Bramante. Nella “corretta restituzione degli scorci in considerazione del reale punto di vista del riguardante”¹⁷ i due fratelli bresciani dimostrarono di accordarsi sia alla linea foppesca e bramantiniana sia a quella, assai più innovativa, di Leonardo, che collegava lo spazio dipinto con lo spazio reale, senza soluzione di continuità.

Tornando al secondo metodo di proiezione descritto da Sorte, che si rifaceva a sua volta a un manoscritto più antico attribuito in passato a Giulio Romano¹⁸, è chiaro come lo studio delle ombre necessitasse di illuminare il modelletto in scala prima di trasferirlo, tramite specchio e graticola, sul soffitto da dipingere¹⁹. Se si accetta l'idea di un'attitudine empirica alla prospettiva, riesce più facile immaginare per quale via Cristoforo Rosa, grazie alla frequentazione dei cantieri

e delle maestranze lì impegnate, avesse acquisito le nozioni di base per intraprendere un genere che, soltanto nel secolo seguente, verrà denominato *quadratura*²⁰. Stefano, dal canto suo, avrebbe assistito il fratello sul piano dell'esecuzione pittorica più che sul versante della progettazione, e non è un caso che fosse versato nelle decorazioni, come dimostrano due incarichi per conto del vescovo Bollani, uno dei quali è stato rintracciato nel duomo vecchio di Brescia. Questa differenziazione all'interno della bottega si riflette anche nei contratti, dai quali si evince che regista di ogni impresa fosse Cristoforo, non solo per l'anzianità come aveva intuito Schulz, ma anche perché disponeva di maggiori conoscenze prospettiche. La sua specializzazione era nota al punto che nel 1568 fu convocato nella chiesa di San Pietro al Po a Cremona con lo specifico compito di eseguire "prospectivas". Ciò, comunque, non deve trarre in inganno, poiché entrambi i fratelli continuarono, sino alla fine, a occuparsi di lavori prettamente decorativi, come dimostra il fatto che Cristoforo nel 1572 fu incaricato di restaurare la "razza della Pallata"²¹, vale a dire l'orologio di Torre della Pallata. Tale duplicità di intervento, esplicitata sia "in grande" sia in lavori più modesti, è fondamentale per inquadrare, nel modo corretto, l'attività di questi pittori.

Perduto – come si è detto – il lavoro alla Madonna dell'Orto, l'attenzione deve soffermarsi sul vestibolo della Libreria Marciana, il cui soffitto rappresenta l'unica testimonianza sopravvissuta in laguna, anche se in condizioni di conservazione non ottimali (**foto 1**). La ricerca d'archivio ha permesso di stabilire, una volta per tutte, che fu commissionato dai Procuratori di San Marco *de supra* nel 1557 con il probabile avallo di Sansovino e Tiziano, che lo valutarono assai positivamente nel 1560. Gli osservatori, antichi e moderni, hanno sempre sottolineato la novità della struttura, che sfonda lo spazio con colonne binate e una balaustra su tutti e quattro i lati, a formare una loggia aperta verso l'interno. Si tratta di un caso isolato nel panorama veneziano, negli stessi anni in cui si metteva a punto la tipologia decorativa del *soffitto alla veneziana*²², dove l'illusione prospettica è alimentata quasi unicamente dai vertiginosi *sotto in su* delle figure, collegate da cornici secondo un ordine preciso. Offre un esempio in tal senso il soffitto della chiesa di San Sebastiano a Venezia di Paolo Veronese²³. Tornando ai Rosa, la differenza verte sulla capacità delle loro architetture, non delle figure, di suggerire un ambiente che in realtà non esiste, al punto che Francesco Sansovino, in relazione al soffitto della Madonna dell'Orto (ma si può estendere l'affermazione anche al "palco" marciano), parlava "di tanto rilievo, ch'ogni occhio ben sano s'inganna"²⁴.

Non è sufficiente fermarsi a questa analisi; bisogna domandarsi come mai Tiziano, nel dipingere intorno al 1560 l'*Allegoria della Sapienza* al centro del soffitto della Libreria²⁵, evitò di dare alla sua figura il minimo slancio in profondità, raffigurandola quasi fosse un "quadro



Foto 3. Pietro Marone, particolare della volta del salone di palazzo “del Cedro” a Calino di Franciacorta (Brescia). Firmato e datato 1601



Foto 4. Anonimo bresciano, volta di una sala. Brescia, palazzo Maghini



Foto 5. Volta di una sala. Brescia, palazzo di via Pace 14



Foto 6. Lattanzio Gambara, volta dell'anti refettorio. Rodengo Saiano (Brescia), abbazia olivetana



Foto 7. Particolare della volta di una sala. Brescia, palazzo Riva-Viola



Foto 8. Particolare del soffitto della sala dell'Anagrafe. Brescia, palazzo del Broletto

riportato” e disattendendo così uno dei principi del *soffitto alla veneziana*, di cui lui stesso aveva dato un precoce esempio nelle tele di Santo Spirito in Isola. Per giustificare tale scelta non serve, come invece è stato fatto, immaginare una improbabile incomprendimento con le prospettive dei Rosa²⁶, quanto riconoscere che l’apparato illusionistico fosse ammirato, da Tiziano e dai contemporanei, per l’efficacia nel far convergere l’attenzione verso il “centro tematico dell’intero complesso”²⁷. Nel soffitto, in sostanza, già allora era riconosciuta un’altra componente che non fosse quella architettonico-prospettica, vale a dire quella ornamentale. Che l’opera fungesse da serbatoio di motivi d’ornato è dimostrato da un disegno seicentesco riferito ad Antonio Gaspari, che si sofferma sulle complicate modanature dei Rosa²⁸ (**foto 2**). Anche Veronese, prima di affrontare gli affreschi parietali di San Sebastiano, ebbe secondo Wolfgang Wolters “modo di spiare i fratelli Rosa”²⁹, ricavandone però qualche spunto limitato a singoli elementi, come le colonne tortili (presenti, secondo le antiche descrizioni, nel soffitto della Madonna dell’Orto)³⁰. Potrà sembrare un paradosso, ma proprio la trama decorativa rilevata con precisione da Vasari (“bella varietà di cornici, maschere, festoni, ed alcuna figura, che fanno ricchissimo ornamento a tutta l’opera”³¹), ha decretato la scarsa diffusione del modello dei Rosa, il cui contributo alla elaborazione dei soffitti “rimase, nella pittura del secondo e tardo Cinquecento, isolato”³². La difficoltà nell’individuare le fonti di alcune soluzioni (per esempio l’inusuale tipologia delle colonne), mi pare una conferma di quanto abbiano influito le raccomandazioni di Serlio e Palladio nei confronti dell’abuso di “cartocci”³³, che rischiavano di “confonder la vista”³⁴.

A questo punto si rischia, però, di non trovare più la giusta chiave di lettura per le affermazioni di Boschini ricordate in apertura. Nelle sue parole va riconosciuta una netta opposizione alla trattatistica tardo cinquecentesca che, con Lomazzo³⁵ e Vignola³⁶, considerava la tradizione architettonico-prospettica una prerogativa degli artisti lombardi ed emiliani³⁷. Furono proprio le lodi espresse da Vasari – e poco importa che i Rosa fossero accostati ai maestri lombardi o “lombardizzati”³⁸ –, a fornire a Boschini un insperato appoggio su cui fondare l’idea di “Bressa [...] fonte de quest’arte”. Se però l’aretino, come si è visto, aveva appuntato l’attenzione più sull’apparato ornamentale, gli storiografi veneti – Ridolfi compreso – cercarono di declassare tale carattere a vantaggio dell’illusionismo, in grado di soddisfare l’esigenza barocca di “ingannar l’occhio”³⁹. Credo che questo aspetto abbia condizionato, più di ogni altro, il giudizio sui due pittori sino al Novecento: chi ha accettato il loro primato nella prospettiva ha poi faticato a dimostrarlo criticamente, confinandoli in un limbo dal quale non è facile levarli⁴⁰.

Riformulati i termini della questione, deve essere chiaro che, per i Rosa, non si possa parlare di *quadratura* in senso stretto, ma di una tipologia che, assommando la resa prospettica al repertorio

decorativo, rinuncia, o quasi, alla figura. In questo senso non c'è dubbio che, da tali presupposti, il genere compì un primo passo verso l'indipendenza acquisita nel Seicento. Non dovrà stupire, quindi, se la primogenitura bresciana abbia trovato un suo assestamento alla luce della continuità tra Cristoforo, Stefano e i loro successori. È necessario a questo punto riportare il passo boschianino nella *Carta del navegar pitoresco* più volte evocato:

“Oh che bel sofiton de Prospetiva!
L'è dei Rosa Bressani, veramente;
Se vede el natural giusto presente:
Quele colone par de piera viva.

Oh come ben retorte! oh bel lavoro!
L'è propriamente tonde in ogni parte!
In soma Bressa è 'l fonte de quest'Arte.
Oh pomposo sofito, in trati d'oro!

Gh'è stà un Sandrini, che in simil fatura,
Con la fincion, fa veder cose vere,
Che ognun le crede piera sora piera.
Ereze Archi per lu l'Architettura.

El Bruni pur da Bressa, che è vivente,
Bravo col Tempo e con la Morte giostra,
E col penelo ai Reguardanti mostra
Che'l vero, al parangon, no val più niente”⁴¹

Pare chiarirsi l'intento di Boschini nel fissare gli inizi della *quadratura* a Brescia, e di riflesso nella Repubblica, dimostrando allo stesso tempo che nella medesima città si era costituita una salda tradizione i cui maggiori interpreti erano Cristoforo, Stefano Rosa e Tommaso Sandrini, con Domenico Bruni “che è vivente”. In un'ottica di strenua difesa della specificità veneziana, che ammetteva di escludere qualsiasi riferimento ai maestri della *quadratura* bolognese, si giustificano le lamentele avanzate dai figli di Agostino Mitelli, che nel 1666, pochi anni dopo la sua morte, chiesero a Boschini di menzionarlo nella fatica letteraria mai pubblicata col titolo *La tartara pittoresca*⁴². Seguendo il filo del discorso si comprende anche l'operazione, compiuta in senso opposto, del bolognese Carlo Cesare Malvasia, che pochi anni dopo spostò il baricentro in area emiliana, affermando che

“Colonna, e Metelli [furono i] primi Capi e Maestri de’ Bolognesi Frescanti: perché se bene Giovanni, e Cherubin del Borgo in Roma, i Sandrini [sic] a Brescia, il Bruni loro allievo in Venezia, e’l Curti, dopo il Baglione in Bologna, questo modo di architettare, e stuccheggiare (per così dire) co’ i colori nelle sale, nelle loggie, ne’ sfondati, e nelle facciate prima d’ogni altro usato [osato] aveano, ad ogni modo quell’ingegnoso ritrovo tanto modernarono, ed arricchirono questa, che un’altra cosa divenne, e dove prima rozza, e vile nella sua antica povertà rimanevasi nobile e maestosa per le loro mani comparve la Quadratura”⁴³.

Così come per Malvasia, che nel tentativo di istituire una scala di valori ridusse i protagonisti della *quadratura* d’inizio Seicento a semplici comprimari di Colonna e Mitelli, la necessità di fondare una scuola bresciana ha comportato, nell’architettura critica del testo boschiniano, qualche forzatura. Boschini, del resto, non poteva sapere che tra la morte di Cristoforo Rosa (1577) e gli esordi di Tommaso Sandrini (1608) intercorse un periodo troppo lungo per immaginare un discepolato diretto di quest’ultimo. Se di scuola si può parlare bisogna dapprima verificare la situazione a Brescia nell’ultimo quarto del secolo. Sintomo di un passaggio di consegne è quanto avviene tra ottavo e nono decennio nel cantiere di San Pietro *de dom*, l’antica cattedrale spianata all’inizio del Seicento e ricostruita dalle fondamenta. Nel 1581 Tommaso Bona portò a termine, insieme a Pietro Marone, il lavoro mai concluso da Cristoforo, dipingendo “l’architrave, cornice, et fregio, col friso compreso tra i modioni, et i trofei, coi legamenti, somministrato l’oro della Città, et li sette quadri, et ovati quali entrano sotto à detta soffitta à oglio”⁴⁴. Inoltre, alcuni collaboratori già in rapporto con il maestro di prospettiva passarono, subito dopo la sua morte, nella bottega dello stesso Bona, certificando così la continuità operativa nel cantiere della cattedrale⁴⁵.

A differenziare i locali Bona e Marone dai predecessori era il fatto che fossero principalmente pittori di figura, pur dotati di un notevole eclettismo professionale. Se del primo non conosciamo vere e proprie *quadrature*, ma soltanto fondali prospettici inseriti in alcuni dipinti, sappiamo, in ogni caso, che era “di architettura molto intendente e pratico”⁴⁶. Il secondo, invece, si rese effettivamente protagonista nei “chiaro scuri”, realizzando “gli apparati decorativi delle facciate e degli interni di palazzi bresciani”⁴⁷. Offrono esempi in tal senso la facciata di palazzo Caprioli a Brescia, dove le scene di *Enea e la guerra di Troia* sono ambientate tra architetture in gran parte scomparse⁴⁸, e, soprattutto, gli affreschi conservati nel salone di palazzo Calini-Maggi in Franciacorta (“palazzo del cedro”), siglati 1601 (**foto 3**). Se l’impianto prospettico è semplificato in favore di una balaustra sorretta da mensoloni, il repertorio ornamentale, “tutto lumeggiato d’oro”⁴⁹, testimonia una qualità esecutiva che lo apparenta ai Rosa⁵⁰. È però la scarsa conoscenza

che ha originato errate attribuzioni ai due fratelli, peraltro riferite a episodi la cui cronologia va posticipata ben oltre la loro scomparsa, attestandosi tra l'ottavo e il nono decennio del Cinquecento. In palazzo Maghini⁵¹ (**foto 4**) e in casa Peroni-Lombardi⁵² a Brescia emergono, per esempio, le medesime caratteristiche evidenziate nelle opere di Marone. Nella maggior parte dei casi si tratta di finte mensole che sostengono una volta aperta al centro con una o più scene figurate. La si nota, di nuovo, in due sale nel palazzo di via Pace 14, sempre a Brescia, antica proprietà della famiglia Martinengo della Mottella⁵³ (**foto 5**). Le mensole in stucco dorato delle volte circoscrivono i campi occupati dalle *Allegorie*, smorzando l'intransigenza architettonica secondo un gusto che risale all'esperienza di Gambara⁵⁴ (**foto 6**). Anche i Rosa, negli ultimi anni di attività, avevano sperimentato la medesima tipologia (si vedano gli affreschi della volta del "casino" Buffoli-Avogadro).

Alla fine del secolo, mancando veri e propri specialisti nelle architetture dipinte, si può immaginare che alcuni maestri abbiano deciso di intraprendere il genere incentivati da una committenza che non aveva dimenticato i risultati della stagione precedente⁵⁵. Tra coloro che si dedicarono alla decorazione architettonica è necessario menzionare il poco noto Girolamo Rossi, nel 1587 autore di un ciclo nella chiesa di Sant'Afra (oggi Sant'Angela Merici), che annoverava anche prospettive⁵⁶. Sempre a lui è stata riferita, in via ancora ipotetica, un'inedita sala di un palazzo privato bresciano⁵⁷ (**foto 7**), dove ancora una volta si osserva il predominio degli "ornamenti" rispetto sia alle figure sia alle architetture dipinte. Un discorso analogo vale anche per il soffitto dell'Anagrafe in Broletto (**foto 8**), la cui attribuzione, "per la complessità della concezione decorativa e la qualità dell'esecuzione, poteva bene essere orientata verso i nostri pittori"⁵⁸, ma che a ben vedere riflette il medesimo linguaggio degli episodi appena analizzati, e quindi va datato intorno alla fine del secolo⁵⁹. La continuità con il passato è dunque certificata – e non poteva essere altrimenti – dagli "ornamenti", che caratterizzeranno le *quadrature* bresciane ben oltre il crinale del 1600⁶⁰.

Queste premesse, pur necessitando di ulteriori approfondimenti, sono indispensabili per contestualizzare la formazione del principale *quadraturista* bresciano del Seicento, Tommaso Sandrini (1579/80-1630). La sua figura merita un risarcimento avendo goduto di scarsa attenzione da parte degli studi, che solo in rari casi hanno provato a inserire la sua opera nel più vasto orizzonte della pittura di prospettiva in Italia settentrionale⁶¹.

Nel 1591, all'età di soli undici anni, Sandrini approda nella bottega dell'intagliatore Giuseppe Bulgarini. Tale tirocinio, durato sei anni e certificato da un contratto, può sorprendere, e non è un caso che si sia cercato di giustificarlo in vari modi. Se è vero, infatti, che il Bulgarini si distinse



Foto 9. Tommaso Sandrini, particolare della volta del refettorio. 1608-1610. Rodengo Saiano (Brescia), abbazia olivetana

Foto 10. Scultore bresciano (Antonio Carra?), *Monumento di Tommaso Caprioli*, prima metà del XVII secolo. Brescia, chiesa di Santa Maria delle Grazie.

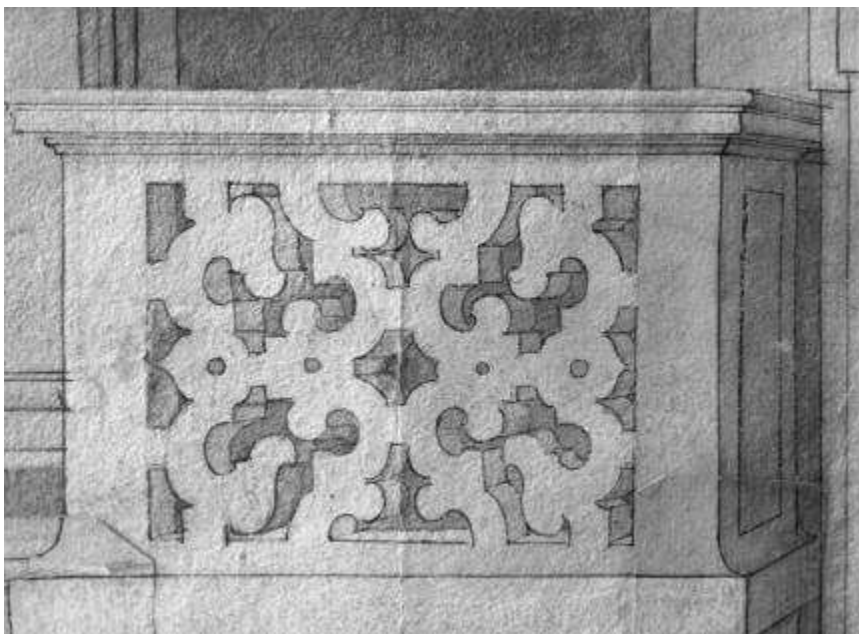


Foto 11. Tommaso Sandrini (?), Particolare di un disegno. Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 14929

nella realizzazione di apparati lignei, *soase* d'altare e casse d'organo per numerose chiese, non sussistono precise ragioni di credere che, proprio in tale contesto, Tommaso venne a conoscenza delle “tecniche più avanzate della rappresentazione scorciata”⁶². È più facile, invece, condividere il giudizio che “il prorompente segno di nuove spazialità [si rafforzò] sui cartoni del maestro, dove l'applicazione del disegno d'architettura e d'ornato [...] non poté limitarsi a soddisfare la tradizionale richiesta del *modello* in pianta e in alzato che la committenza ecclesiastica allora richiedeva e capiva”⁶³. Una spia dell'esercizio grafico condotto nei primi anni emerge sin dall'impresa d'esordio tra il 1608 e il 1610, nell'abbazia olivetana di Rodengo Saiano. Oltre al segno incisivo che connota alcuni dettagli ornamentali, nelle balaustre si possono rintracciare parallelismi con la scultura, per esempio con il commesso del *Monumento funebre Caprioli* nella chiesa di Santa Maria delle Grazie, da datare non molto tempo dopo il 1608⁶⁴ (**foto 9-10**). Non si può tuttavia parlare di derivazione, quanto piuttosto di analogia (percepibile anche in un disegno, **foto 11**), dovuta a una circolazione di cartoni e sagome assai più capillare di quanto non si creda. E' un aspetto, quest'ultimo, che si riaffaccia anche per quanto riguarda le *Maschere femminili*, inserti di natura decorativa (**foto 12-16**). Se è vero che la loro comparsa avvenne a partire dalle imprese reggiane di Sandrini, quindi intorno al 1613-1614, la loro fonte va individuata a Brescia, nei portali del Broletto (**foto 17-18**), montati proprio mentre Tommaso, tra il 1610 e il 1612, affrescava il medesimo ambiente.

Continuando sulla stessa linea di ricerca, nella cassa dell'organo del santuario di Tirano in Valtellina (1608-1617), tra le opere riconosciute con certezza al Bulgarini, si scorgono i festoni, le volute e i pendenti che il *quadraturista* avrebbe proposto sulle volte affrescate (**foto 19-20**). Se la sorgente può essere l'incisione di palazzo Vizzani, nel trattato di Vignola, peraltro ristampato nel 1611⁶⁵ (**foto 21**), è vero che anche altri elementi vanno letti in rapporto alla scultura: i cartigli, per esempio, sono da confrontare con quelli realizzati dagli stuccatori attivi all'inizio del secolo in Duomo Vecchio e nella chiesa di Santa Maria delle Grazie, e sono assimilabili a quelli presenti sull'arca dei Santi Faustino e Giovita, realizzata nel 1623 da Giovanni Antonio Carra per l'omonima chiesa, giusto un paio d'anni prima che Sandrini cominciasse a dipingerne le volte⁶⁶ (**foto 22-24**). All'ambito della statuaria afferiscono infine i mensoloni, derivati da modelli visibili in città nel XVII secolo (**foto 25-28**). Non v'è dubbio, quindi, che gli anni iniziali presso il Bulgarini abbiano rappresentato per il giovane molto più di un semplice apprendistato. Gli valsero, innanzitutto, a intrattenere una rete di frequentazioni con gli scultori, come Tommaso Moretto, testimone il giorno in cui Sandrini fece il suo ingresso in bottega, e con lui documentato nel 1608 e ancora nel 1620⁶⁷. Il Bulgarini, inoltre, aveva certamente una competenza in materia di



Foto 12. Tommaso Sandrini, *Maschera*, cupola del santuario della Beata Vergine della Ghiara a Reggio Emilia



Foto 13. Tommaso Sandrini, *Maschera*, volta della chiesa di San Giovannino a Reggio Emilia



Foto 14. Tommaso Sandrini, *Maschera*, volta della chiesa di Santa Maria del Carmine a Brescia



Foto 15. Tommaso Sandrini, *Maschera*, chiesa di San Faustino e Giovita a Brescia



Foto 16. Tommaso Sandrini, *Maschera*, chiesa di San Faustino e Giovita a Brescia



Foto 17 e 18.
Particolari delle *Maschere femminili* sul portale
centrale del corridoio del Broletto di Brescia

architettura: nel 1603 venne coinvolto nella prima fase della progettazione del Duomo nuovo, realizzando un modello ligneo⁶⁸, mentre nel 1615 fu convocato a Chiari in qualità di “faber lignarius at architectus”⁶⁹. Si può quindi immaginare che la sua bottega avesse offerto a Tommaso l’occasione di acquisire qualche nozione in questo campo, sebbene è più verosimile che il pittore sviluppò per altre vie l’interesse nei confronti della decorazione illusionistica.

A questo proposito va presa in esame l’influenza che, secondo la maggior parte della critica, avrebbe esercitato Giovanni Battista Trotti detto il Malosso⁷⁰. La convinzione nasce dall’errata attribuzione a Sandrini di alcuni modesti affreschi nel duomo di Salò⁷¹, luogo in cui, nella cappella del Santissimo Sacramento, si conserva in effetti una *quadratura* riferibile con sicurezza al Malosso, firmata e datata 1599⁷² (**foto 29**). Inoltre, secondo una fonte seicentesca “in piazza [a Salò] le tre facciate della Casa Pubblica del Comune furono dipinte a fresco dal celebre Tomaso Sandrini con vari ornamenti d’Architettura grandemente lodati da chi ha bon gusto”⁷³. Documenti alla mano è tuttavia possibile stabilire che quest’ultima decorazione risaliva al settembre 1614, periodo in cui il bresciano era costantemente impegnato a Reggio Emilia. La sua assenza da Salò ridimensiona pertanto il presunto rapporto con il Malosso, erede peraltro di una tradizione prospettica che affondava le radici nelle sperimentazioni bolognesi di Tommaso Laureti⁷⁴ e Pellegrino Tibaldi⁷⁵, divulgate a Milano da Antonio e Vincenzo Campi nel terzo quarto del secolo⁷⁶ (**foto 30-31**) e a Cremona da Orazio Samacchini⁷⁷. In questi esempi, prova della diffusione della *quadratura* emiliana in Lombardia, il decorativismo tende a porre in secondo piano l’architettura dipinta. La volta malossiana di Salò, che rispetto a quanto appena detto presenta una struttura più solida, può quindi aver fornito qualche spunto valido ma non certo un modello da seguire. Se la si confronta con gli affreschi di Rodengo, opera prima del giovane bresciano, si avverte uno stacco dovuto al fatto che questi ultimi manifestano un’indiscussa “pesantezza”, che sarà una delle caratteristiche principali di tutti gli insiemi dipinti da Tommaso⁷⁸.

Risulta più immediato accostare gli esordi di Sandrini alla tradizione locale, dove all’inizio del Seicento – in continuità con quanto si è già esposto – si possono rintracciare diversi esempi di *quadrature*, a cominciare da quelle presenti in tre distinti ambienti del Monte Nuovo di Pietà in piazza della Loggia a Brescia⁷⁹. Nel salone centrale una serie di mensoloni aggettanti fingono di sostenere un riquadro circoscritto da mensole e rosette, al cui interno una cornice modanata e vari cartigli dorati introducono alla raffigurazione principale (**foto 32**). Se ci soffermiamo su alcuni particolari non è difficile ricondurre le baccellature, i festoni (**foto 33**), e perfino il disegno di alcuni cartigli (**foto 34**), al prototipo visibile nel vestibolo della Libreria Marciana. Un altro esempio che funziona da *trait d’union* con la stagione precedente è il soffitto di palazzo



Foto 19. Tommaso Sandrini, particolare di *Festone pendente* nella chiesa di San Faustino a Brescia



Foto 20. Giuseppe Bulgarini, particolare di *Festone intagliato* nella cassa dell'organo del santuario di Tirano

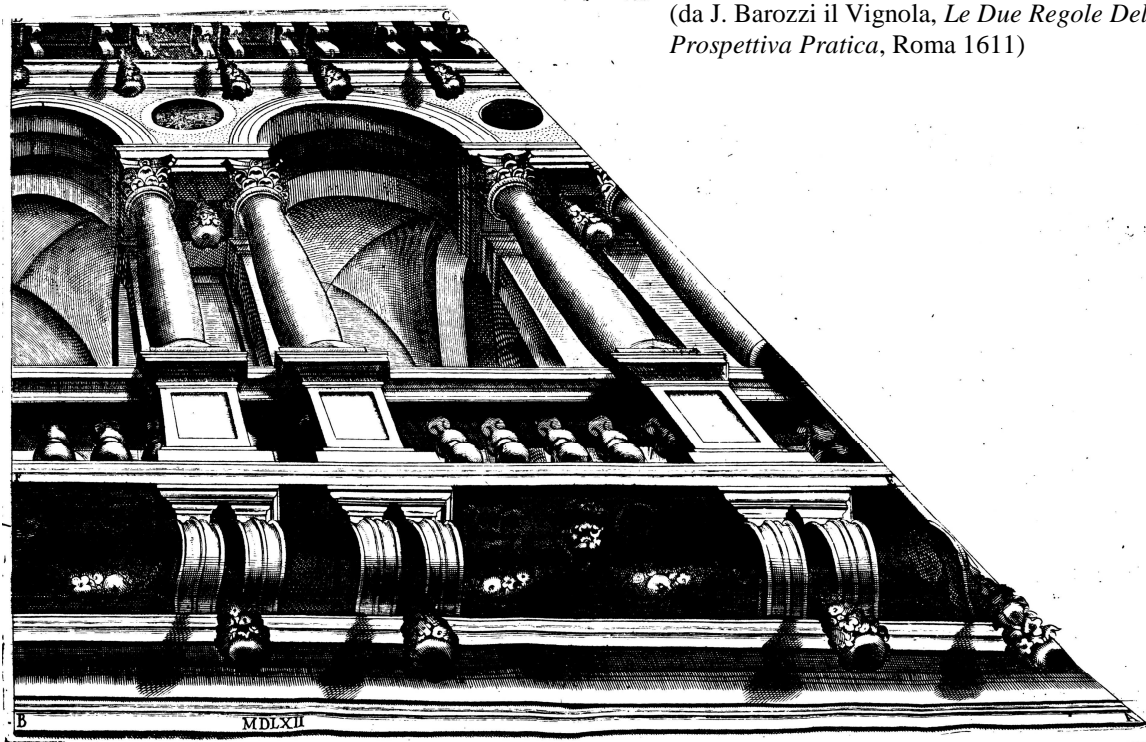


Foto 21. Soffitto di palazzo Vizzani a Bologna, incisione (da J. Barozzi il Vignola, *Le Due Regole Della Prospettiva Pratica*, Roma 1611)

Avogadro-Spada a Bagnolo Mella⁸⁰ (**foto 35**). I ricordi evocati dall'ampio loggiato, sorretto su tutti i lati da mensoloni e da colonne tortili, indicano che ci si trova di fronte a una ripresa dei Rosa, sebbene in passato sia stata avanzata l'attribuzione allo stesso Sandrini. In effetti l'andamento della cornice che racchiude il settore centrale, determinando una forma a croce, si ritroverà proprio nel soffitto di Rodengo, e al medesimo contesto rimandano anche la sequenza ternaria delle scene figurate e i girali floreali inseriti tra un medaglione e l'altro (**foto 36-37**). Infine, la presenza di figure che "abitano" gli spazi dipinti resterà un caso più unico che raro in ambito bresciano, almeno fino al più volte evocato episodio di Rodengo (**foto 38-39**), di cui quello Avogadro rappresenta dunque un precedente diretto.

Siffatti orizzonti figurativi improntarono i primi passi di Sandrini, anche se non è dato sapere, perché le fonti a tal proposito tacciono, con chi si esercitò nei primi anni della sua attività di *quadraturista*. È sempre sfuggito, fino ad ora, che il primo a occuparsi di lui fu Giulio Cesare Gigli in un noto poemetto dato alle stampe a Venezia nel 1615:

“Scerni il Sandrin Tomaso a questi appresso,
di chiaro e scuro certo il vero impugno,
a niun altro equal, fuor ch'a se stesso”⁸¹

Lo storiografo, residente a Venezia ma di accertate origini bresciane, tornando nella sua città nel giugno 1614 ebbe forse la possibilità di ammirare gli affreschi dello scalone e del corridoio del Broletto, la seconda grande impresa compiuta da Tommaso insieme a Francesco Giugno, tra il 1610 e il 1612⁸². Descrivendolo “appresso” a Giugno (pittore citato nella terzina precedente rispetto a questa), Gigli dimostrava di essere al corrente della collaborazione tra i due, avviata, come sappiamo, nel 1608 a Rodengo; va quindi presa sul serio la possibilità che tra loro, quasi coetanei, sia intercorso un rapporto sin dai primi anni.

Da abile imprenditore formatosi sulla scia del “palmismo” imperante in terraferma (basterebbe, per dimostrarlo, elencare l'elevato numero di dipinti licenziati per il territorio), Francesco Giugno dovette accorgersi in tempo delle potenzialità del suo collega, apprezzando soprattutto il repertorio di cui disponeva. Il sodalizio si sarebbe rivelato produttivo per entrambi: Giugno trovò il modo di accontentare la committenza ecclesiastica, che chiedeva in tempi rapidi vaste decorazioni a fresco; Sandrini, dal canto suo, ebbe la possibilità di sperimentare soluzioni originali, ritagliandosi un'autonomia professionale che si riflette nei lauti pagamenti e nel fatto che firmava da solo le opere, come avvenne, per esempio, nella chiesa di San Giovannino a Reggio Emilia e in San Faustino a Brescia. La sinergia con Giugno, registrata anche da Ridolfi,



Foto 22. Tommaso Sandrini, *Cartiglio*, Reggio Emilia, volta della chiesa di San Giovannino



Foto 23. Antonio Carra, *Arca dei santi Faustino e Giovita*, marmo. 1623. Brescia, chiesa dei Santi Faustino e Giovita

Foto 24. Tommaso Sandrini, *Cartiglio*. Bienno (Brescia), volta della chiesa dei Santi Faustino e Giovita





Foto 25. Tommaso Sandrini, particolare di una mensola sulla volta della chiesa di Santa Maria del Carmine a Brescia



Foto 26. Tommaso Sandrini, particolare di un disegno. Parigi, Louvre, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 14935



Foto 27-28. Mensole di alcuni palazzi bresciani del XVII secolo. A sinistra particolare dell'angolo di palazzo Martinengo della Mottella; a destra la facciata seicentesca di palazzo Cigola.



che non a caso dedicò loro due *Vite* pubblicate di seguito (con quella di Sandrini elencata per prima)⁸³, non fu esclusiva ma durò sino al 1621, marcando un'evoluzione fondamentale per la consapevolezza del *quadraturista*, sempre più in grado di dialogare alla pari con i pittori di figura.

Nell'arco della sua attività Sandrini si trovò a lavorare, oltre che con Giugno, anche con Leonello Spada e Lorenzo Franchi nelle imprese emiliane, mentre a Brescia con i fratelli Giovan Mauro e Giovan Battista Della Rovere e, più tardi, con Camillo Rama e con la bottega di Antonio e Bernardino Gandino. Benché i documenti in nostro possesso non aiutino, tranne rari casi, a precisare il rapporto instaurato con costoro, elementi interessanti sono forniti dai disegni che è stato possibile assegnare al *quadraturista* in occasione del presente studio⁸⁴. Si tratta di testimonianze utili perché spesso coincidono con i progetti menzionati nei contratti, dove non è raro leggere formule del tipo “si vuol veder il disegno che vuol porre in opera” oppure “la pittura si debba fare conforme al modello di disegno”. Uno dei fogli più sorprendenti è relativo alla distrutta volta della chiesa di San Domenico a Brescia (**foto 40**), dipinta insieme a Giugno e ai Della Rovere tra il 1515 e il 1616. Oltre alla accuratezza che contraddistingue le architetture e gli elementi ornamentali, tratteggiati ad acquarello nel foglio, si riscontra un dettaglio prezioso e mai osservato sino ad ora: le statue a monocromo presenti sugli archi sono ritagli di carta applicati in un secondo tempo (**foto 41**); la stessa situazione si ripete nelle scene entro i cartigli più piccoli (**foto 42**).

La progettazione grafica scaturiva quindi da un concorso tra il *quadraturista* e il responsabile delle parti di figura. Campi vuoti erano invece riservati alle “historie” principali (**foto 43-45**), segno che per queste ultime il figurista si riservava di presentare un modello a parte, dovendo però adattarsi alla ripartizione già predisposta dal *quadraturista*. Tutto ciò dimostra quanto fosse vincolante il ruolo di quest'ultimo nella progettazione: in tal senso va ribaltato l'assioma che vorrebbe il pittore di figura libero di organizzare, a proprio piacimento, lo spazio della composizione. Ne è conferma, del resto, il fatto che Sandrini fu coinvolto in qualità di responsabile in alcune importanti imprese decorative, come accadde per la cupola del santuario della Beata Vergine della Ghiara, dove ebbe facoltà di appaltare le figure a un altro maestro (sia pur scelto dai committenti). In questo caso Leonello Spada, un maestro di primo piano, si trovò alle dirette dipendenze del bresciano, e ciò non può che rafforzare quanto si va dicendo.

I disegni consentono inoltre di verificare le prerogative con le quali il *quadraturista* si presentava ai committenti. Una visione ravvicinata rivela, in molti casi, la presenza di ritagli relativi a minimi dettagli ornamentali (**foto 46-47**), altre volte, invece, aggiunte più consistenti, che rappresentano una sostanziale variazione della prima idea (**foto 48**). Ciò avveniva in seguito a



Foto 29. Giovanni Battista Trotti detto il Malosso, volta della cappella del Santissimo Sacramento. Salò (Brescia), duomo. 1599

Foto 30. Antonio e Vincenzo Campi. Milano, volta della chiesa di San Paolo Converso



Foto 31. G.M. Giovannini (disegnatore M.A. Chiarini), *Incisione raffigurante il perduto soffitto dipinto da Tommaso Laureti in palazzo Vizzani a Bologna*, 1963. Bologna, Biblioteca Comunale dell' Archiginnasio, Gabinetto dei disegni e delle stampe, Cartella Gozzadini

indicazioni scaturite da un confronto con i committenti, in sede di presentazione del progetto, ma è altrettanto possibile che sin dall'inizio venissero dal pittore sottoposte soluzioni diverse ai committenti, per offrire un margine di scelta a chi avrebbe dovuto prendere una decisione (**foto 49-50**). Del resto, che Sandrini disponesse di un "campionario" da proporre a seconda delle occasioni è confermato dalla ripetizione delle medesime tipologie di volte, che si possono sostanzialmente ricondurre a quattro grandi categorie: il doppio loggiato, la galleria, il soffitto a mensole e la cupola. Pur trattandosi di schemi decorativi assai diversi tra loro, non è raro trovarli impiegati insieme, sulla base della loro funzione e del rapporto con lo spazio reale. Questa particolarità impone di affrontare il percorso del pittore non tanto da un punto di vista cronologico (come invece si farà nel II capitolo), quanto piuttosto tipologico.

Lo schema adottato con più frequenza sembra essere quello del doppio loggiato, destinato alla decorazione ecclesiastica. Messa a punto a Rodengo, tale impostazione trovava la sua ragion d'essere in ambienti molto ampi, poiché consentiva di assecondare l' "ovvia curvatura cilindrica"⁸⁵ delle volte a botte delle chiese bresciane del primo Seicento. Nei due settori d'imposta vengono suggeriti loggiati contrapposti che sostengono la parte centrale, restituita a una struttura piana, delimitata da una semplice cornice (**foto 51**) e contraddistinta da cartigli con i riquadri figurati (**foto 52**). Ne risulta una netta differenza tra questo settore, quasi sempre privo di accentuazione prospettica (destinato piuttosto a ospitare le scene figurate), e i lati della volta (**foto 53**). Tale scelta permetteva al *quadraturista* di dare ampio sfoggio alla sua abilità di illusionista, e non è un caso che, se si eccettua Rodengo, nelle altre volte a botte che adottano il doppio loggiato (San Giovannino a Reggio, 1614; San Domenico a Brescia, 1615-1617; San Faustino a Brescia, 1625-1629; San Giorgio a Bagolino, 1626-1628) non siano presenti figure nelle zone laterali. Le finte logge sono scandite da colonne, talvolta binate, poggianti su basamenti a loro volta sostenuti da poderosi mensoloni aggettanti; la spazialità è amplificata da archi a tutto sesto che suggeriscono l'esistenza di ulteriori aperture laterali.

Nella maggior parte dei casi lo spazio dipinto è organizzato in accordo con le cappelle sottostanti, così che l'osservatore, entrando in chiesa, avrebbe rilevato tale corrispondenza, che di fatto annulla il discrimine tra architettura reale e architettura fittizia. Ciò avvenne, per esempio, in San Domenico a Brescia, per il quale disponiamo di una preziosa informazione in grado di chiarire la funzione riservata all'apparato illusionistico. Lo stesso Sandrini, infatti, molti anni dopo aver terminato questa impresa chiamò in causa la



Foto 32-34. Anonimo bresciano (Pietro Maria Bagnadore ?), volta del salone. Brescia, piazza della Loggia, palazzo Monte di Pietà





Foto 35. Anonimo bresciano, soffitto del salone. Bagnolo Mella (Brescia), palazzo Avogadro Spada



Foto 36-37. A fianco: confronto tra alcuni particolari della decorazione del soffitto di palazzo Avogadro Spada a Bagnolo Mella (sinistra) e della volta del refettorio di Rodengo Saiano (destra)



Foto 38-39 In basso: confronto tra il soffitto di palazzo Avogadro Spada a Bagnolo Mella (sinistra) e la volta del refettorio di Rodengo Saiano (destra)

“felice Memoria Del Mol(t)o Reve(rend)o P(adre) Bora [Serafino Borra] poi che desso era ben informato delle grande imperfessione delle cantonate disuguali et altri luoghi difforme della Chesa di San(t)o Dom(enic)o di Brescia che altro rimendio l’industria mia poteva remidiar a simil diffeto...”⁸⁶.

Il ricorso alla decorazione era infatti motivato dall’esigenza di dissimulare “difetti comessi così nella forma come nella materia”⁸⁷ dell’edificio progettato da Bagnadore. Ne era sorta una vertenza tra i padri domenicani e i fabbri murari, che aveva come oggetto “li mancamenti che essi R(everend)i pretendevano doverli esser rifatti”⁸⁸, in quanto “detta Chiesa manca in altezza brazza doi, onze sette [...] manca alli piloni mezzo brazza per ciascuno così da una parte come dall’altra in larghezza sono quaranta due pertiche di mancamento”. Non è irrilevante che le zone interessate fossero proprio le lunette dipinte da Sandrini, a riprova del fatto che l’intervento del *quadraturista* fosse strettamente correlato alle precarie condizioni strutturali dell’edificio: “parimente sia da essi periti visto il mancamento delli muri sopra le meggie lune delle cappelle di essa chiesa...”. La notizia è tanto più significativa perché consente di stabilire che la *quadratura*, fin dai tempi della sua codificazione come genere a sé stante, non aveva soltanto finalità estetiche, ma concorreva a restituire equilibrio, talvolta addirittura a correggere, errori delle architetture. A tal proposito non si può che richiamare il primo impegno di Andrea Pozzo nella chiesa di San Francesco Saverio a Mondovì, “ove era stato chiamato dai padri del collegio nel 1676 per dar rimedio alla volta disuguale e sproporzionata”⁸⁹.

Rispetto ai sistemi messi a punto e poi anche teorizzati dal padre gesuita, incentrati su un inganno ottico che regge soltanto se l’osservatore si colloca nel corretto punto di vista (altrimenti manifesta immediatamente la sua natura effimera, ingannevole), la prospettiva attuata da Sandrini resta valida anche da altre visuali, in quanto attenuata da un “system of multiple travelling points”⁹⁰. Si tratta, appunto, di fughe non coincidenti sulla mediana della volta, abbastanza vicine da dare l’impressione, come acutamente osservò, all’inizio del XVIII secolo, lo storiografo bresciano Francesco Paglia, al quale sembravano unificate “in un sol ponto”⁹¹. In ambienti grandi, appunto come le lunghe navate delle chiese, questo accorgimento consentiva di evitare eccessive deformazioni ottiche dovute a una prospettiva troppo rastremata, conferendo un’unità percepibile da ogni posizione, sebbene il centro restasse sempre il punto privilegiato da cui guardare l’insieme. Si può quindi affermare che il bresciano, anticipando per alcuni versi gli effetti propri della cultura tardo barocca, scelse “da un lato la ricerca dell’inganno per stupire l’osservatore con la creazione di spazi immaginari che travalicano il limite fisico del costruito; dall’altro la volontà di correggere gli inganni della visione per salvaguardare l’ordine proporzionale degli elementi

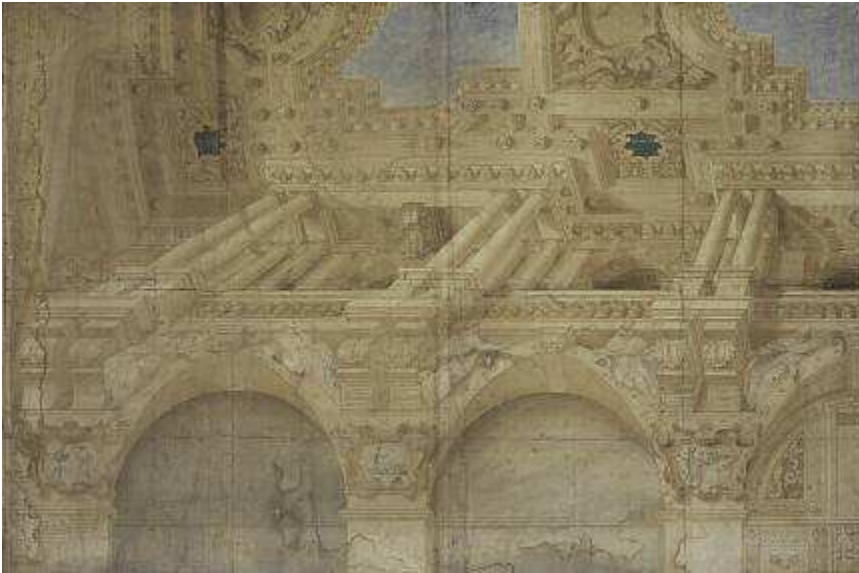


Foto 40 (a fianco) Tommaso Sandrini, *Disegno preparatorio per la volta della chiesa di San Domenico a Brescia*. Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 5447

Foto 41-42 (in basso) particolari. *Disegno preparatorio per la volta della chiesa di San Domenico a Brescia*. Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 5447



Foto 43-45. Tommaso Sandrini, particolari di disegni. Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 14935, 14933

architettonici”⁹². Ciò ha sancito la fortuna del doppio loggiato. A questo proposito va osservato che quasi tutte le chiese affrescate da Sandrini presentano volte a botte, aspetto che dovrebbe suscitare qualche interrogativo sugli eventuali contatti tra il pittore e gli architetti, avvenuti, evidentemente, durante la fase di costruzione. Molto spesso, infatti, Tommaso si trovò a operare in cantieri oggetto di modifiche strutturali poco prima del suo intervento: San Domenico fu terminata nel 1615, le volte di Santa Maria del Carmine vennero erette dal 1620, San Faustino fu ricostruita all’inizio del terzo decennio⁹³.

Il sistema del doppio loggiato manifesta qualche difetto allorquando la volta da dipingere si estende decisamente in lunghezza, causando al sistema prospettico uno squilibrio per la difficoltà dell’occhio di abbracciare, in un colpo solo, tutto lo spazio. Per aggirare il problema il *quadraturista* adottò una soluzione innovativa, la galleria. Non si tratta di una variazione sul tema, bensì di un’idea radicalmente diversa che, rispetto alla precedente, permette di intervenire in edifici preesistenti e quindi soggetti a limiti strutturali non altrimenti eludibili. Il caso più emblematico riguarda la chiesa di Santa Maria del Carmine, di fondazione medievale ma oggetto, nel corso dei secoli, di consistenti trasformazioni tra cui, soprattutto, l’allungamento della navata di due campate. Quando i padri, intorno al 1622, decisero di far decorare la sua copertura, voltata a botte pochi anni prima, non è detto fossero pienamente consapevoli del problema che il pittore avrebbe dovuto affrontare. Per ovviare alla lunghezza eccessiva della volta Sandrini decise di predisporre una finta architettura che presentasse una serie di ambienti contigui, ognuno dei quali sfondato da varie aperture che, se viste nel loro insieme, trovano simmetrica disposizione attorno al medaglione centrale (**foto 54**). Rispetto all’impostazione descritta in precedenza, muovendosi in chiesa l’osservatore partecipa attivamente all’illusione, secondo una modalità teorizzata alla fine del Seicento⁹⁴ (**foto 55**).

La soluzione della galleria, che già secondo gli osservatori antichi restituì alla chiesa del Carmine “nova simmetria”⁹⁵, trova alcuni punti di contatto con quanto si andava elaborando nel contesto emiliano, tanto è vero che negli stessi anni Girolamo Curti detto il Dentone propone, in alcuni palazzi, una tipologia simile a quella riscontrata a Brescia⁹⁶. L’esempio più calzante è la volta d’ingresso di villa La Paleotta a San Marino di Bologna, decorata tra il 1615 e il 1619⁹⁷. Anche qui, come al Carmine, la lunghezza ha imposto al *quadraturista* felsineo di ripensare l’organizzazione dello spazio, suddividendolo in tre distinti vani, ognuno governato da un proprio centro prospettico (**foto 56**). Assai difficile è stabilire se vi fosse stato qualche scambio d’idee o, al massimo, un influsso; secondo Ebria Feinblatt, la prima a studiare questi pittori con un’attenzione panoramica, “the possibility of knowledge of Tommaso Sandrini’s work by Curti is

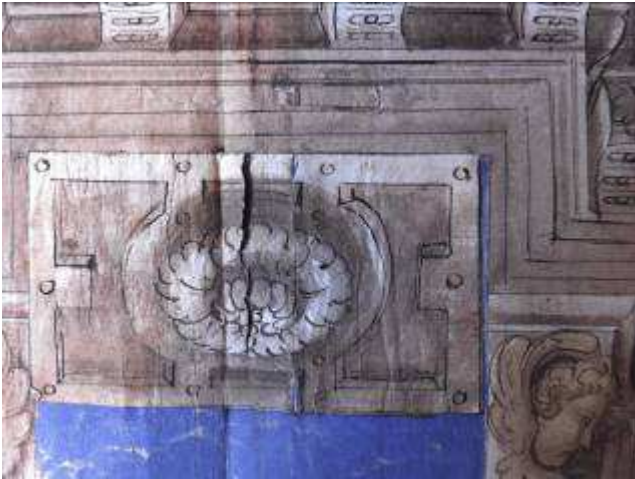


Foto 46-48 (in alto e a fianco). Tommaso Sandrini, *Particolari di un disegno con presenza di ritagli*. Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 14932

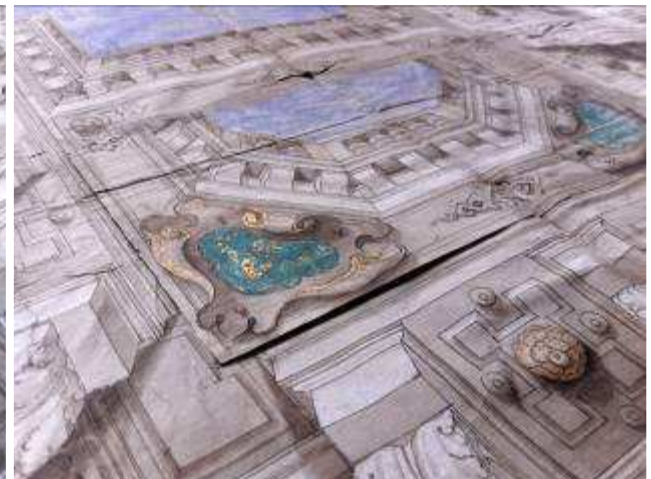


Foto 49-50 (in basso). Tommaso Sandrini, *Particolari di un disegno con presenza di ritagli*. Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 14931

a reasonable assumption”⁹⁸. Purtroppo non si dispone ancora di conferme in tal senso, ma è pur sempre vero che entrambi condivisero, in anni diversi, la committenza del marchese Enzo Bentivoglio: Sandrini a Gualtieri, dove lo si trova documentato, come a Ferrara (nel palazzo dei Bentivoglio), nel 1613; Curti invece prestò servizio dal 1618 nel Teatro Farnese di Parma, insieme a vari *quadraturisti*. Sarà proprio quest’ultima esperienza a costituire, in ambito emiliano, un presupposto fondamentale per le future ricerche prospettiche, e non sarà quindi inopportuno proseguire in futuro su questa strada, precisando il ruolo di Enzo nella diffusione della *quadratura*⁹⁹. Gravitando nel contesto emiliano, Curti può essere venuto a conoscenza dei lavori lasciati da Sandrini tra Reggio, Gualtieri e Ferrara¹⁰⁰.

Al Carmine di Brescia Tommaso offrì un ulteriore saggio della sua abilità nel formulare di volta in volta le soluzioni più appropriate al contesto nel quale si trovava ad operare, dimostrando al tempo stesso un’indubbia maturazione. E’ probabile che il pittore avesse dipinto altri settori oltre alla volta centrale della chiesa, e in via ipotetica si può riconoscere la sua mano negli affreschi della sesta campata della navata sinistra, le cui figure vennero realizzate da Francesco Giugno a ridosso dell’anno della morte nel 1621. Nella volta di questa campata il ricorso alla prospettiva eccentrica, che impone di guardare dalla navata centrale (**foto 57-58**), ci dimostra che all’inizio degli anni Venti del secolo il pittore era ormai in grado di padroneggiare il linguaggio architettonico e di adattarlo alle diverse situazioni. Il punto eccentrico, peraltro, era il frutto di una riflessione condotta sin dalla fine del decennio precedente nella chiesa di San Giovanni Evangelista (**foto 59**).

Rispetto a quanto detto sinora, il ricorso a schemi più semplici, come il soffitto a mensole, non richiedeva una particolare preparazione di calcolo e poteva essere usato nei casi in cui il soffitto o la volta erano meno adatti a ricevere una *quadratura*. Si fa riferimento, in particolare, alle zone presbiteriali delle chiese, visibili dai fedeli solo a distanza e spesso di dimensioni assai più ridotte rispetto alle volte delle navate. Nel presbiterio della parrocchiale di San Michele a Candiana (Padova), tra il 1620 e il 1622, meglio leggibile attraverso il probabile disegno preparatorio (**foto 60**), si percepisce una struttura poco slanciata in altezza, supportata da possenti mensoloni. Qui si può rintracciare l’evoluzione di un’idea sviluppata alla fine del Cinquecento da quegli artisti che, in ambito bresciano, avevano raccolto l’eredità dei Rosa. Si tratta, in sostanza, di una soluzione illusionistica meno radicale rispetto alle precedenti, la cui spazialità viene suggerita non tanto da uno spazio che si sviluppa in altezza, bensì ai lati, occupati da finte aperture. Non trovando alcun confronto, credo si possa attribuire questa invenzione al maestro; la ritroveremo, più o meno in contemporanea, nella parrocchiale di Bienno, affrescata nel 1621 (**foto 61**). In mancanza di

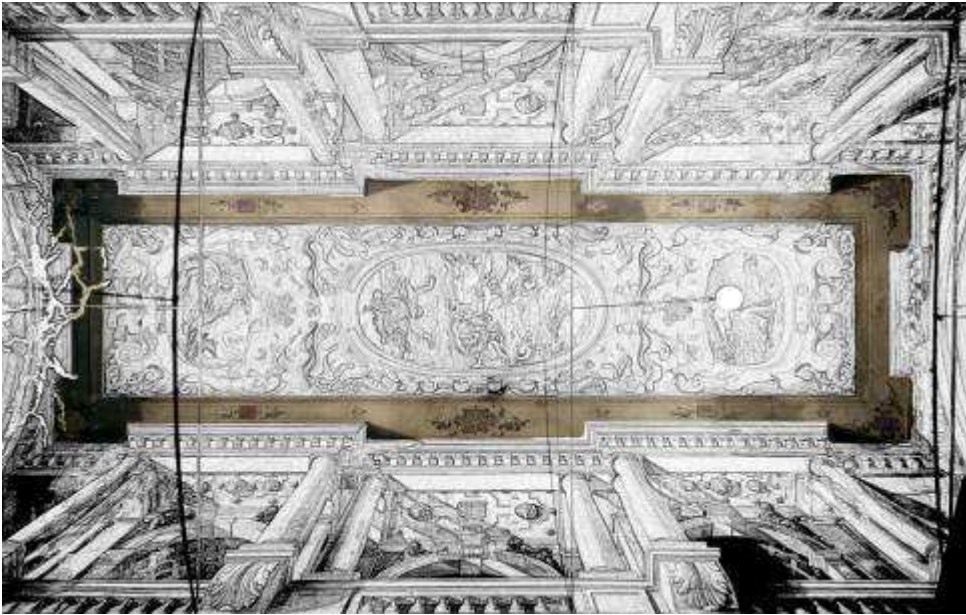
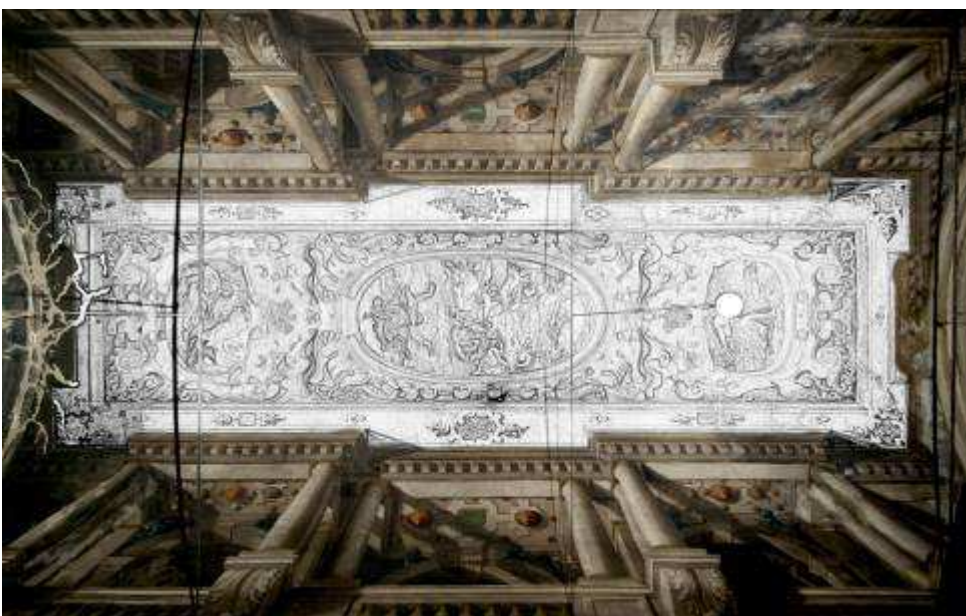
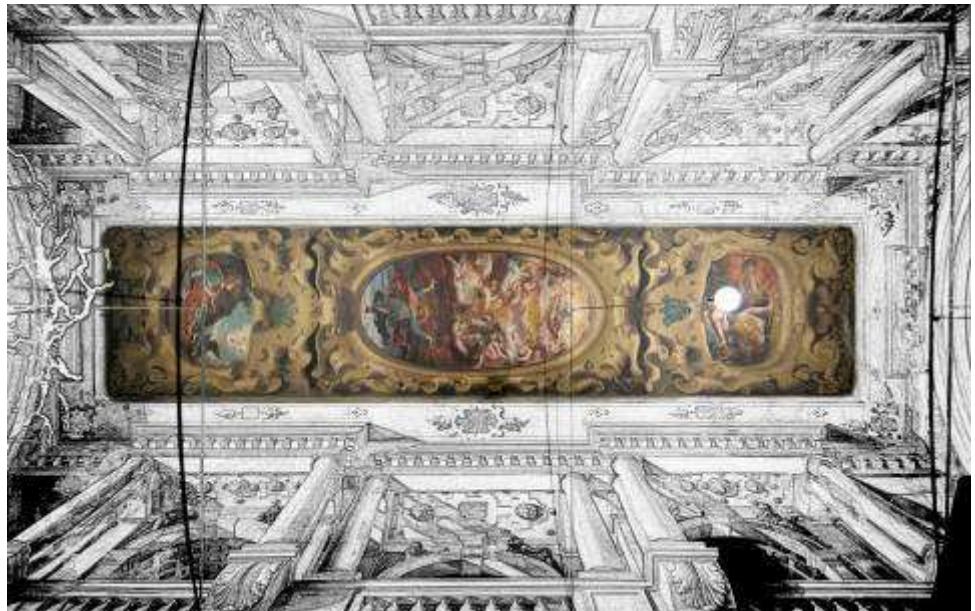


Foto 51-53. Grafico della volta della chiesa di San Giovanni a Reggio Emilia con tre diversi settori della decorazione: la cornice, i cartigli al centro; le finte logge.



aperture che illuminano la grande volta a botte (eccetto l'unica finestra in controfacciata) Sandrini avvertì l'esigenza di inserirle per restituire equilibrio all'insieme, serrando così il rapporto con l'architettura reale. Come i fratelli Rosa, celebrati oltre cinquant'anni prima da Barbaro per la "proiezione delle ombre", anche Sandrini dimostrava attenzione nei confronti delle fonti luminose (**foto 62**). Quest'ultima considerazione invita a riflettere sulla consapevolezza, da parte del pittore, di essere l'erede della tradizione bresciana che lo aveva preceduto. L'opera più esemplificativa, a questo proposito, è la volta della navata centrale della chiesa di San Faustino a Brescia (1625-1626), dove Tommaso propose la colonna tortile in ideale continuità con quanto i Rosa avevano realizzato un cinquantennio prima. Qui riuscì inoltre a trasformare un possibile ostacolo in un elemento a lui favorevole, sfruttando gli ampi lunettoni (già esistenti) per orchestrare la finzione delle scale ascendenti e discendenti che circondano la navata (**foto 63**). Le *quadrature* non negano lo spazio, bensì mirano ad amplificarne la portata in chiave monumentale; è quindi corretto parlare di "soda architettura", in quanto non sostituisce l'esistente, bensì vi si sovrappone.

Ciò avviene anche nelle costruzioni per loro stessa natura slanciate, come le cupole. Una valutazione in merito non può che essere parziale, dal momento che, delle varie cupole dipinte da Sandrini, tra cui quelle del Duomo vecchio e di San Lorenzo a Brescia, se ne conserva soltanto una, realizzata tra il 1614 e il 1615 nel santuario della Beata Vergine della Ghiara a Reggio Emilia (**foto 64**). Gli studiosi, esaminando questo episodio, hanno rilevato una certa "pesantezza" della *quadratura*, che influisce sulle figure di Leonello Spada, tutt'altro che libere di muoversi, disattendendo così una concezione ben nota in area emiliana, che risale ai capolavori parmensi di Correggio. E' indubbio che la solida intelaiatura di Sandrini, contraddistinta, come si è visto, da una rigorosa visione centrale, nella cupola incontra qualche difficoltà in più nella resa della fuga prospettica. Tuttavia basta restare nella Ghiara per osservare come gli stucchi delle cupole laterali, progettati intorno al 1619 da Lorenzo Franchi (che con il bresciano aveva già lavorato in San Giovannino a Reggio), presentano una partitura in otto spicchi simile a quella degli affreschi di Sandrini (**foto 65**). Anche nella cupola di Sant'Alessandro a Parma, realizzata da Alessandro Tiarini nel 1627, le differenze nella collocazione delle figure non impediscono di ravvisare analogie col bresciano nella struttura circolare saldata ai lati da quattro (non più otto) elementi portanti (**foto 66**)¹⁰¹.

Resta tuttavia difficile accordare questi episodi, che suggeriscono una certa fortuna dei modelli di Sandrini, con gli sviluppi della stagione barocca reggiana e, più in generale, emiliana, che trovò un interprete nell'architetto Gaspare Vigarani, autore di apparati effimeri per il teatro e per le feste¹⁰². Alle esigenze scenografiche si ricollegheranno, soprattutto, le tipologie illusionistiche

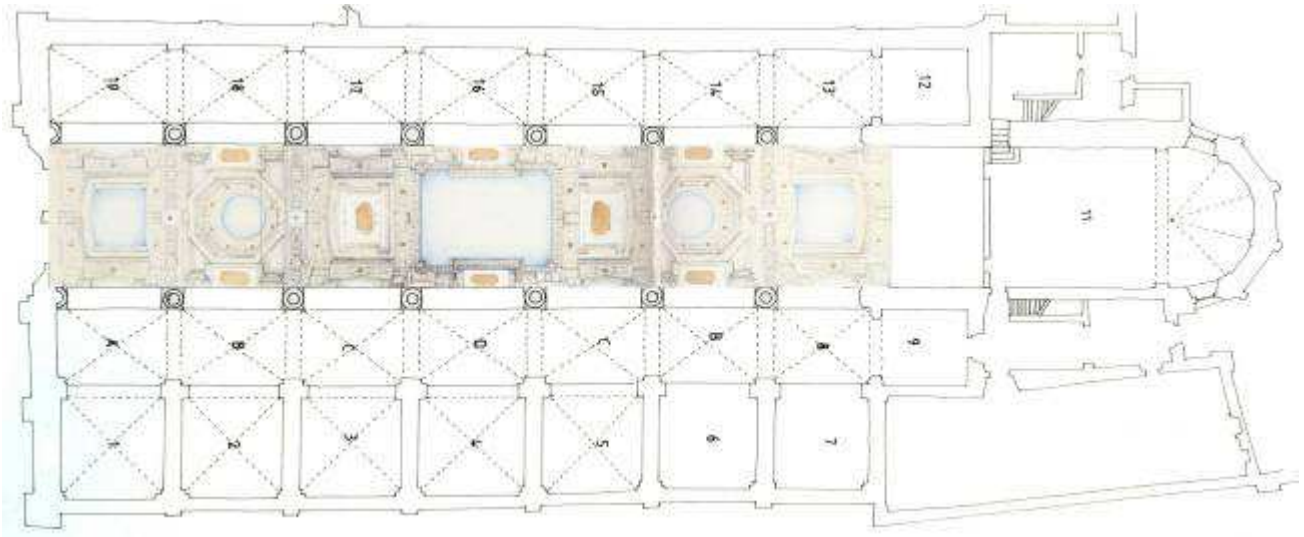


Foto 54. Pianta della chiesa di Santa Maria del Carmine a Brescia con gli affreschi di Tommaso Sandrini nella navata centrale (disegno di V. Volta)

Foto 55 (a sinistra). Veduta della navata centrale della chiesa di Santa Maria del Carmine a Brescia

Foto 56 (a destra). Girolamo Curti, volta di villa La Paleotta a San Marino di Bologna



divulgate nel corso dei decenni centrali del XVII secolo da Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli. I loro ambienti illusori non si limiteranno a evocare, bensì a “costruire” *ex novo*, coinvolgendo possibilmente tutte le pareti a disposizione: con loro la *quadratura*, libera da qualsivoglia limitazione e imposizione, diventerà ricerca spaziale¹⁰³. Andrea Pozzo vari decenni più tardi avrebbe risolto il problema della cupola adottando una prospettiva eccentrica, con “il punto dell’occhio fuori dell’Opera, acciocché quei che la mirano si stracchino meno, e si scopra di più d’architettura, e d’artificio, il che non seguirebbe se la veduta fosse nel mezzo”¹⁰⁴. Non si può dire che il gesuita non avesse ragione: nella cupola della Ghiara il primo ordine al di sopra del cornicione è nascosto dal basso. Questo aspetto non interessava Sandrini, che mirava a rispettare la reale conformazione interna degli ambienti. Lo si può vedere anche nell’unico soffitto dipinto dal bresciano con un’architettura a pianta centrale: nella chiesa di Candiana (in corrispondenza dell’altar maggiore) la scelta in favore di una struttura che nega di fatto la cupola la dice lunga su quanto fosse coerente il tentativo di non “tradire” lo spazio (**foto 67**), recuperando un’idea più antica¹⁰⁵ (**foto 68**).

A Brescia si assiste a una sostanziale continuità dell’insegnamento di Sandrini, percepibile fin dall’ultimo periodo, quando si palesa il non facile problema di riconoscere l’intervento di una bottega sempre più partecipe e qualificata. Questo aspetto va analizzato a partire dai grandi cantieri del Carmine e di San Faustino, dove la ripetitività dei motivi decorativi (soprattutto fregi, mascheroni, festoni) induce a ritenere che i collaboratori avessero libero accesso ai cartoni¹⁰⁶. Si intuisce una dicotomia nell’organizzazione del lavoro: da una parte il maestro impostava i disegni e, soprattutto, tracciava le coordinate dell’impianto illusionistico, dall’altra gli allievi intervenivano per trasferire le sue invenzioni. Si spiega così una certa discontinuità nella tenuta esecutiva, imputabile a presenze secondarie che andranno meglio individuate, come i due fratelli del pittore, Francesco e Pietro, coinvolti a vario titolo: del primo, attestato in San Domenico¹⁰⁷, risulta impossibile tracciare un profilo, mentre il secondo partecipò, nel 1626, alla decorazione della parrocchiale di Bagolino, assumendo la gestione del cantiere negli anni in cui Sandrini portava a termine gli affreschi di San Faustino¹⁰⁸. Purtroppo le opere che le fonti locali riferiscono a Pietro sono andate perdute, ma è comunque significativo che nella chiesa di Santa Caterina a Brescia avesse dipinto “il volto [...] di chiaro et schuro [...] col disegno del sodetto Tomaso”¹⁰⁹.

La sempre maggior responsabilità della bottega segna l’avvento di una nuova generazione di *quadraturisti* che, nell’arco di un cinquantennio, divulgherà formule ormai consolidate, riscuotendo un certo successo anche al di fuori dei confini locali. Non è possibile, in questa sede, approfondire la tutt’altro che scontata vicenda della “scuola” bresciana, e ingiusto sarebbe



Foto 57. Tommaso Sandrini, *Quadrature della volta* (al centro: Francesco Giugno, *Padre Eterno in gloria*). Brescia, chiesa di Santa Maria del Carmine, sesta campata della navata sinistra

Foto 58 (in basso). Pianta della chiesa di Santa Maria del Carmine a Brescia con il punto da cui guardare le quadrature della sesta campata della navata sinistra

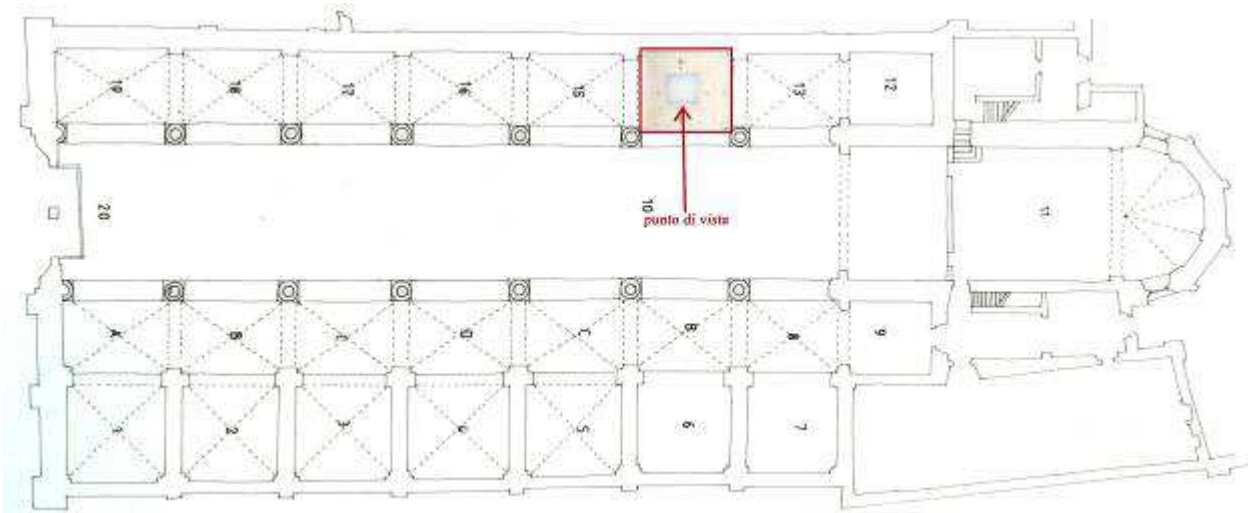


Foto 59. Tommaso Sandrini, *Quadrature della volta* (figura centrale e putti di Francesco Giugno). Brescia, chiesa di Santa Maria del Carmine, già cappella del Santissimo Sacramento (attualmente deposito)

dedicarle una semplice appendice. Solo per gettare i presupposti di un'indagine futura basti ricordare i principali protagonisti di questa stagione, a cominciare da Domenico Bruni (?-1666), cui Boschini nella *Carta del navegar pitoresco* dedica alcuni versi celebrativi, inserendo addirittura l'incisione di un soffitto¹¹⁰ (**foto 69**). La conoscenza della sua attività, svolta per lo più nelle chiese e nei palazzi di Venezia, oltre che in varie località della terraferma, rafforzò nello storiografo la consapevolezza della reale esistenza di una tradizione autoctona bresciana¹¹¹. Inoltre non bisogna dimenticare che Boschini apprezzava particolarmente gli insiemi illusionistici (quindi anche le *quadrature*), come dimostra la sua partecipazione, da incisore, agli *Apparati scenici* di Giacomo Torelli¹¹².

Disponiamo di scarsa documentazione sui primi passi di Bruni, ma è lecito supporre sia stato un collaboratore della prima ora di Sandrini, essendo di una decina d'anni più giovane. La sua formazione, registrata anche da Ridolfi, secondo il quale “fu scolare del Sandrino”¹¹³, va collocata nel primo decennio del Seicento, benché il suo nome non compaia mai tra le carte relative al maestro¹¹⁴. Lo si trova già autonomo quando, il 7 gennaio 1620, insieme al bresciano Giacomo Pedrali¹¹⁵, ricevette l'incarico per “far la prospettiva et architettura che ha da andare nella cupola” della chiesa di San Nicolò da Tolentino a Venezia, oggi perduta¹¹⁶. Distrutte sono anche altre opere ricordate nelle chiese veneziane, tra cui gli affreschi di San Luca Evangelista¹¹⁷, la “bellissima architettura dipinta”¹¹⁸ sulla facciata di Santo Stefano e “il volto [...] dipinto à fresco, con prospettiva di architettura”¹¹⁹, ricordato da Luigi Scaramuccia in San Maffeo a Murano¹²⁰. Tra le poche conservate bisogna invece segnalare il soffitto di San Martino in Castello¹²¹, la cui datazione si attesta tra il 1641 e il 1642 (**foto 70**); con il suo ridondante apparato di dentelli, rosette e altri elementi decorativi, oltre che per il rigido impianto centrale, pare un intenzionale tributo ai fratelli Rosa e al loro soffitto nel vestibolo della Libreria Marciana. A Brescia il pittore aveva portato a termine il lavoro avviato da Sandrini nella chiesa del Carmine, firmando gli affreschi del presbiterio nel 1634¹²². Se la volta semplifica il linguaggio del maestro, nelle pareti, in particolare per quanto riguarda l'impaginazione delle scene di figura (realizzate da Ottavio Amigoni), viene esibita una fascinazione per Paolo Veronese (**foto 71-72**).

Intorno al quinto-sesto decennio Bruni estenderà il suo raggio d'azione a Vicenza in palazzo Piovene e sulla riviera veneta, affrontando soprattutto decorazioni private in villa Foscarini a Stra (figure di Pietro Liberi)¹²³, in villa Venier a Mira (figure di Antonio Zanchi)¹²⁴ e in villa Giustinian a Mirano¹²⁵ (figure di Giacomo Pedrali; **foto 73**). Le sue tipologie, pur non essendo particolarmente innovative, coinvolgono tutto lo spazio, pareti comprese. Le architetture, inoltre, manifestano uno spiccato verticalismo, cui si accompagna una certa leggerezza, che troverà

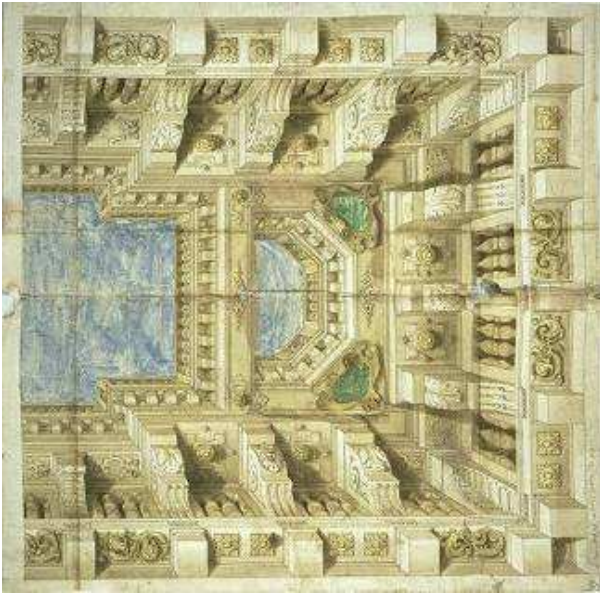


Foto 60. Tommaso Sandrini, *Disegno preparatorio per il soffitto del presbiterio della parrocchiale di San Michele a Candiana*. Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 14931

Foto 61 (al centro). Tommaso Sandrini, settori laterali e le finte finestre. Bienno (Brescia), volta della parrocchiale di San Faustino

Foto 62 (in basso a sinistra). Tommaso Sandrini, particolare della volta della chiesa di San Giovannino a Reggio Emilia.

Foto 63 (in basso a destra). Tommaso Sandrini, particolare della decorazione della volta centrale della chiesa di San Faustino a Brescia



seguito nel contesto lagunare dopo la metà del Seicento, come testimonia l'attività del bolognese Pietro Antonio Torri nella chiesa di San Giuseppe di Castello¹²⁶. Non c'è dubbio, quindi, che la presenza a Venezia di Bruni abbia contribuito al rilancio della *quadratura*, un genere che, fino ad allora, non era ancora penetrato in città¹²⁷. Nel terzo quarto del Seicento sono attestati altri pittori bresciani in varie aree della terraferma veneta, segno di una fama ormai consolidata: nel 1666 Faustino Moretto eseguì la decorazione di villa Correr Pisani a Biadene¹²⁸ e nello stesso periodo Giuseppe Arighini collaborò con Giulio Carpioni in villa Machiavello a Nove di Vicenza¹²⁹.

Per certi aspetti parallela a quella di Bruni, anche se svolta tra Lombardia ed Emilia, è la parabola di Ottavio Viviani (Brescia, 1604 - ante 1650)¹³⁰. La sua famiglia era in rapporti con Sandrini da tempi non sospetti, visto che quest'ultimo tenne a battesimo Giulia Olivia Viviani nel 1611¹³¹. Stando alle fonti è probabile che Ottavio avesse seguito l'intero corso formativo nella bottega del maestro, tanto è vero che, negli ultimi anni, ne avrebbe rilevato alcuni incarichi. Secondo Paglia, per esempio, la volta della parrocchiale di Bagolino venne "dipinta di bellissimo chiaroscuro per mano di Ottavio Viviani col disegno di Tomaso Sandrino"¹³²; è certo che avesse a disposizione i suoi disegni, come riferisce Faino in relazione alla già menzionata chiesa di Santa Caterina, dove "nella parete in alto vi è pure di prospettiva di mano di Ottavio Viviani fatto però col disegno del sodetto Sandrini"¹³³. Non stupirà trovare Viviani nuovamente impegnato nel 1637 a Bagolino, questa volta nel presbiterio insieme a Pietro Ricchi¹³⁴, e sempre con quest'ultimo, intorno al 1644, in San Francesco a Brescia, altra opera per la quale Tommaso, prima di morire, aveva fatto in tempo a eseguire il disegno preparatorio. Di entrambi questi lavori s'è persa ogni traccia, ma la collaborazione con Ricchi pare confermata in un soffitto di un palazzo privato bresciano¹³⁵ (**foto 74**).

L'impresa più rappresentativa è però il ciclo di affreschi del palazzo Ducale di Sassuolo, realizzato in collaborazione con Jean Boulanger per la parte figurativa¹³⁶ (**foto 75**). La trasferta di Viviani nel 1640 va messa in relazione alla convocazione del marchese Gherardo Martinengo di Malpaga, di origini bergamasche e cognato di Enzo Bentivoglio, per il quale, come si è detto, Sandrini aveva prestato servizio trent'anni prima¹³⁷. Pare quindi che l'esperienza emiliana di quest'ultimo abbia aperto la strada agli allievi, consentendo loro di ritagliarsi incarichi in contesti dove, nel giro di pochi anni, avrebbe dominato la scuola bolognese. Come Bruni in Veneto, così Viviani adeguò il repertorio del maestro (si vedano le colonne tortili che a Sassuolo abbondano e sono *ad evidentiam* desunte da quelle di San Faustino) ai vasti ambienti di una dimora, coprendo pareti e volte con architetture incombenti (**foto 76**). Rispetto a Sandrini, tuttavia, il pittore riservò spazio alle finte statue, come telamoni e talvolta come inserti a sé stanti, insistendo su tinte più



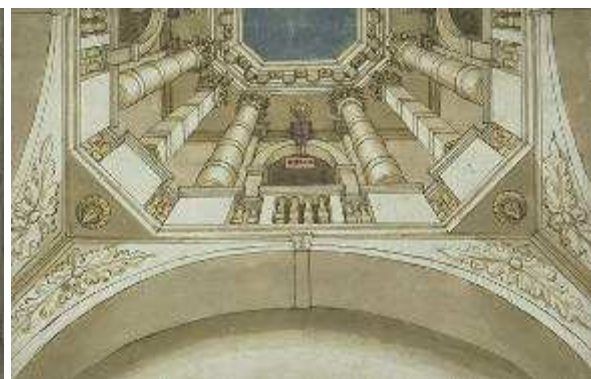
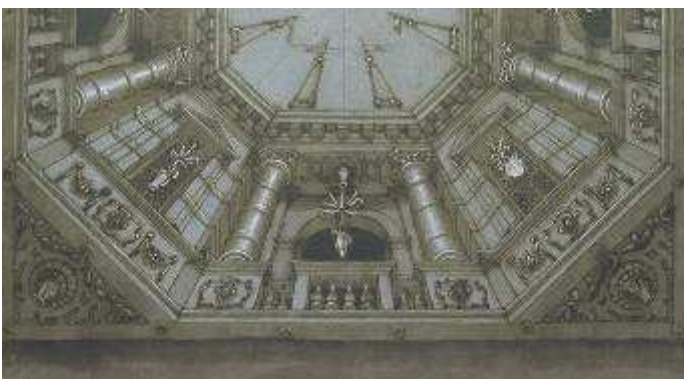
Foto 64. Tommaso Sandrini, *Quadrature della cupola* (figure e monocromi di Leonello Spada). Reggio Emilia, santuario della Beata Vergine della Ghiara

Foto 65 (al centro a sinistra). Cupola. Reggio Emilia, santuario della Beata Vergine della Ghiara

Foto 66 (al centro a destra). Alessandro Tiarini, *Affreschi della cupola*. Parma, chiesa di Sant' Alessandro

Foto 67 (in basso a sinistra). Tommaso Sandrini, *Disegno preparatorio per il soffitto centrale della parrocchiale di San Michele a Candiana (Padova)*. Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 11066

Foto 68 (in basso a destra). Anonimo, *Disegno di quadratura* (datato al centro 1553). Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 11067



accese. Queste caratteristiche emergono anche nelle *quadrature* della parrocchiale di Rudiano (Brescia) e di Bienno, dove già aveva lavorato l'*équipe* di Sandrini, e tra il 1646 e il 1647 nella basilica di Santa Maria in Valvendra a Lovere (Bergamo) insieme a Gian Giacomo Barbelli¹³⁸. Nel 1650 Ottavio era già morto, dal momento che in tale anno gli affreschi di palazzo Avogadro Bettoni a Brescia, con figure di Amigoni, vennero siglati da Pietro Viviani suo fratello¹³⁹ (**foto 77**). Sempre a quest'ultimo va probabilmente riferito il ciclo, eseguito in collaborazione con l'Amigoni, di palazzo Togni Averoldi a Gussago¹⁴⁰.

Nel corso del terzo quarto del Seicento si assiste al proliferare di maestranze che tramandano l'abilità in famiglia. Ciò avviene nel caso di Pietro Antonio Sorisene (notizie dal 1669 al 1683), ultimo esponente della *quadratura* locale, attivo, per quanto è dato sapere, tra gli anni sessanta e i primi anni ottanta del secolo¹⁴¹. Il fatto che suo padre Giovanni Battista fosse documentato tra i collaboratori di Sandrini in San Faustino giustifica la fedeltà alle medesime tipologie illusionistiche¹⁴²: la volta di palazzo Martinengo delle Palle, firmata "Sorisenus" e datata 1677, recupera, pur in senso meno arioso, lo schema del Carmine (**foto 78-79**). Rispetto alle prime imprese, tra cui quella in San Giorgio del 1671¹⁴³ (**foto 80**), col procedere degli anni Sorisene darà vita a composizioni in cui prevale un "macchinoso gioco architettonico di colonne, matronei e balaustre"¹⁴⁴, avvertibile sia nel ciclo della chiesa di Brancolino (Trento), del 1672, sia, soprattutto, nella chiesa di Sant'Agata, del 1683, due episodi le cui figure spettano sempre a Pompeo Ghitti¹⁴⁵ (**foto 81**). Ancora una volta si ha conferma di quanto la *quadratura* bresciana mantenga gli stessi caratteri stilistici; tuttavia la propensione ornamentale che sacrifica l'illusionismo delle architetture, se da una parte era una cifra distintiva sin dai tempi dei Rosa, dall'altra denuncia il ripetersi di formule desuete, sempre più lontane dagli esiti raggiunti in altre aree italiane. In questo senso va interpretata l'acuta osservazione dell'abate Lanzi sui *quadraturisti* bresciani, che a suo dire furono

"tanto migliori quanto più antichi: giacchè procedendo il secolo verso il suo fine si conciarono le architetture oltre il convenevole, di vasi, di figure, di ornati, e si scemò assai di quella semplicità, che non so come tanto coopera in ogni cosa al bello, al grandioso"¹⁴⁶.

Il censimento delle prospettive tardo seicentesche dipinte sul territorio, molte delle quali ancora prive di attribuzioni, talvolta riferite ad autori sconosciuti alla letteratura (**foto 82**), consentirà di appurare meglio la diffusione del genere e, soprattutto, i suoi esiti finali¹⁴⁷. Andrà affrontato, inoltre, il tema della circolazione di modelli simili in ambito lombardo, da Bergamo a Crema, grazie a pittori attivi a Brescia come Gian Giacomo Barbelli¹⁴⁸, ma anche a veri e propri



Foto 69. M. Boschini, *Incisione di un soffitto di Domenico Brunni* (da M. BOSCHINI, *La carta del navigar pitoresco*, Venezia 1660)



Foto 70. Domenico Brunni, *Quadrature* (ridipinture di Jacopo Guarana). Venezia, chiesa di San Martino



Foto 71 (al centro a sinistra). Domenico Brunni, *particolare di quadrature* (figure di Ottavio Amigoni). Brescia, chiesa di Santa Maria del Carmine, presbiterio

Foto 72 (al centro a destra). Paolo Veronese, *particolare della decorazione di una parete*. Venezia, chiesa di San Sebastiano



Foto 73 (a fianco). Domenico Brunni, *Quadrature* (figure di Pietro Liberi). Stra, villa Foscari Rossi, sala della foresteria

quadraturisti quali Giovan Battista Lambranzi¹⁴⁹, Giovan Battista Azzola¹⁵⁰, Domenico Ghislandi¹⁵¹, che avevano mandato a memoria le grandi decorazioni bresciane (foto 83-84). Non bisognerà escludere nemmeno i confronti con Cremona e Piacenza, centri segnati dall'attività di Giulio Troili, Giuseppe e Francesco Natali, Giovanni Battista Zaist¹⁵². Bisognerà capire, infine, come a Brescia si arriva a una presenza quasi esclusiva di bolognesi (Giuseppe Orsoni, Stefano Orlandi, Giovanni Zanardi) e milanesi (Giacomo Lecchi, Eugenio Ricci, Antonio Mazza), personaggi che nell'ultimo quarto del secolo decretano il definitivo esaurimento della "vena" locale, incapace di produrre esponenti paragonabili a quelli della stagione precedente. Sembrava averlo già capito Paglia, nei suoi versi che risuonano come un epitaffio per la morte di Sandrini:

“Onde ben degno fia, che la di lui morte rissulti a perpetua Lode in questo modo

Tramonta il vostro Lume: ombre piangete,
 Spento è L'emulo tuo: ridi Natura
 E' guasto il tuo pennel: gemi Pittura.
 E' morto il buon Sandrin: Cieli godete

S'eclissa il vostro Sol: Pittori ergete
 Frà meste pompe una gran Mole oscura.
 Sparisca al suo sparir L'Architettura.
 E voi colori al suo cader, cadete.

Ma che? Non cade ei nò, ne fia che cada;
 Che le grand'opre sue, non à la tomba,
 Ma fan, ch'egli à la cuna imortal vada.

E'L nome suo, ch'eterno à noi rimbomba;
 Incontro Morte à Lui serve di spada,
 Fatta la gloria sua timpano, e tromba”¹⁵³

In conclusione, l'analisi del fenomeno tende a dare ragione a Boschini nell'aver individuato una continuità che si manifesta nell'assenza di una consolidata tradizione di *quadraturisti* veneziani; di contro, la presenza nella Repubblica (e a Venezia) di molti bresciani esperti nelle prospettive, tra Cinquecento e Seicento, indusse lo storiografo a ritenere che il genere avesse specificatamente il suo fulcro nella città "lombarda". Malgrado gli esiti estremi non possano ritenersi all'altezza delle innovative sperimentazioni condotte in altri contesti intorno alla metà del Seicento, merita

comunque ammirazione la vasta portata di un genere che si manifestò in netto anticipo, trovando diffusione in una vasta area compresa tra la Lombardia, il Veneto e l'Emilia Romagna. La caratteristica principale della *quadratura* bresciana è la “solida progettualità disegnativa”¹⁵⁴ che connota tutte le imprese, dai Rosa sino agli allievi di Sandrini. L'illusione, mai troppo enfatizzata, si accompagna a un ricco repertorio ornamentale che rispetta la reale conformazione degli ambienti, per organizzarli più che per ricrearli. Se è vero che, nel restare fedele a se stessa come fatto architettonico-decorativo prima ancora che illusionistico-teatrale, non si aprì alle potenzialità della scenografia (siamo ben lontani dalle “architetture impossibili”), è altrettanto corretto affermare che riuscì nell'obbiettivo di trasfigurare, come nessun'altra grande decorazione prima di allora, l'aspetto interno (e talvolta anche esterno) degli edifici, in particolare delle chiese. Questa novità va imputata, prima di tutto, all'intelligenza degli ordini religiosi nell'aver saputo interpretare le esigenze del momento: l'illusionismo, infatti, consentì di colmare senza troppe spese le carenze di un rinnovato volto architettonico e della pittura da cavalletto, entrambi attardati nella ripetizione di soluzioni manieriste. Sarà quindi doveroso riconoscere nella *quadratura* la manifestazione più genuina del “barocco” bresciano, l'unica in grado di dialogare alla pari, almeno per un cinquantennio, con i centri maggiori.



Foto 74 Ottavio Viviani, *Quadrature* (figure di Pietro Ricchi). Brescia, palazzo Maggi

Foto 75-76 (alla pagina seguente). Ottavio Viviani, *Quadrature* (figure di Jean Boulanger). Sassuolo, palazzo Ducale





Foto 77. Ottavio e Pietro Viviani,
Quadrature (figure di Ottavio Amigoni).
Brescia, palazzo Avogadro Bettoni Cazzago



Note

¹ BOSCHINI 1660, ed. 1966, pp. 253-254.

² VIOLA ZANINI 1629, I, p. 30.

³ RIDOLFI 1648, ed. 1914-1924, I, pp. 272-273.

⁴ VASARI 1568, ed. 1906, VI, p. 509.

⁵ MANCINI 1620, ed. 1956, I, p. 94.

⁶ SCANELLI 1657, p. 264.

⁷ Nel saggio di Schulz l'attività dei Rosa è affrontata per la prima volta con nuovi apporti documentari e, soprattutto, sulla base dell'unica opera allora conosciuta, il soffitto del vestibolo della Libreria Marciana di Venezia (SCHULZ 1961, pp. 90-102). Prontamente recepita da BEGNI REDONA (1964, p. 580 ss. e ID. in *Pittura del Cinquecento* 1986, pp. 243-244), all'illuminante apertura non seguirono indagini più approfondite, se si eccettua una campagna di studi sul palazzo municipale di Brescia confluita, all'inizio degli anni Novanta, in tre densi volumi. In quella sede Bruno Passamani, appoggiandosi a precedenti indagini d'archivio (ZAMBONI 1778; PASERO 1953, pp. 49-91), restituì ai Rosa un ruolo centrale nel secondo Cinquecento, mettendo in risalto i legami professionali e addirittura familiari intercorsi tra i due fratelli e Tiziano, nell'ambito della decorazione del perduto salone della Loggia bresciana (PASSAMANI 1995, II, pp. 211-239). Tra il 1991 e il 1993 due interventi (SCIUTO 1991, pp. 57-62; Id. 1996, pp. 137-154) hanno tentato, pur con qualche imprecisione, di fare luce su una questione che pareva ormai confinata ai margini della ricerca, se non fosse per qualche sporadico accenno (LUCCHESI RAGNI, STRADIOTTI 2007, p. 24). Anche per questo motivo FRISONI (2013, p. 166), nel primo volume degli "Annali di Storia Bresciana", ha richiamato la necessità di approfondire il filone d'indagine relativo ai due fratelli.

⁸ SCHULZ 1961, pp. 90-102, in part. 90.

⁹ Rimando al I Capitolo per una dissertazione più ampia sull'argomento. Si veda anche PIAZZA (c.d.s).

¹⁰ Il testo di Sorte è ripubblicato con commento in SORTE 1580, ed. 1960, pp. 273-301. Tra i primi a porre l'accento sull'importanza di Cristoforo Sorte nel contesto bresciano, e in particolare per Cristoforo e Stefano Rosa è PASSAMANI 1986, pp. 203-216. Assai utili sono alcuni contributi relativi alla pittura di prospettiva in Lombardia: BORA 1991, pp. 275-284; ID. 1980, pp. 295-317.

¹¹ Riporto per intero il passo: "un specchio, sopra il quale si tira con uno telarolo una graticula alla misura di esso specchio, e si graticula con revo o seta nera, e si divide in quanti quadretti si vuole, e poi mettesi detta graticula sopra ad esso specchio benissimo affermata; e volendo fingere dette colonne, figure o altro in scurzo in esso vólto, si fa prima la cosa che vi si vuole dipingere di rilievo, cioè in modello, e si pone alta alla misura come nella distanza ci pare di fingere, però ai suoi lumi, acciò che si possano vedere i sbattimenti delle ombre et i rilevi a suo luogo, e ponesi detto specchio a basso con detta graticula sopra, al mezzo di detta stanza o luogo; e presupponendo che 'l specchio sia l'orizzonte delle due distanzie, cioè di quella che porta in su e di quella da basso, che è l'orizzonte, ma che sia accommodato esso specchio talmente, che si possa vedere dentro tutto quello che si ha da fingere, sia qual si voglia cosa. Et accommodato esso specchio, bisogna accommodarsi sopra con l'occhio fisso, e star sempre ad un segno con la sua tavoletta in mano con la carta sopra graticulata, fino che si averà contornato quello che si vederà nello specchio, battendogli le sue ombre, le mezze tinte et i lumi con li suoi riflessi a' suoi luoghi. E facendo le cose dette, si vederanno senza alcuna opposizione le cose molto riuscibili, come nel la seguente forma" (SORTE 1580, ed. 1960, p. 298).

¹² SORTE 1580 1960, pp. 299.

¹³ Su questo tema: KEMP 1990; VAGNETTI 1980, pp. 427-460 (con bibliografia precedente); CAMEROTA 2006. Si veda anche la pubblicazione, avvenuta a Brescia, di un testo interessante ai fini della discussione prospettica: BASSI 1572, ed. 1973, pp. 1799-1832 (sull'argomento si veda anche PANOFSKY 1973, pp. 108-110).

¹⁴ "Ne si deve tralasciare il pensiero della proiezione delle ombre, perché con quelle una cosa è mirabilmente destinta dall'altra, come ingenuamente hanno fatto i due fratelli Bresciani nel soffitto della Chiesa dell'orto in Vinetia, cose degna di esser veduta..." (BARBARO 1568, p. 177).

¹⁵ FILARETE, ed. 1972, II, pp. 663.

¹⁶ Si veda BORA 1999, pp. 5-6, 11-12. Sulla proiezione delle ombre vedi DA COSTA KAUFMANN 1975, pp. 258-287: "shadow projection makes things marvellously distinct from one another, as can be seen in the work of 'two Brescian brothers' - now lost - ceiling painted by the Rosa brothers in Santa Maria dell'Orto in Venice". Commentando il trattato di Vignola, anche Egnazio Danti si soffermò sul procedimento che il "prospettivo" deve rispettare per arrivare, con la "pratica", a un buon risultato complessivo: "et perché l'importanza di queste Prospettive consiste nel collocar bene al suo luogo l'ombre, & i lumi, acciò habbino forza, & apparischino da

dovero, egli fece un modello di rilievo d'un quarto di essa volta, si come in simili cose è necessario di fare; e con esso osservò l'ombra, & i lumi, & le fece nella Prospettiva conforme à quelle, che naturalmente si vedevano nel modello”.

¹⁷ BORA 1999, p. 29.

¹⁸ Sulla derivazione delle teorie prospettiche di Sorte dal codice capponiano della Vaticana si veda BAROCCHI 1960, p. 536 nota 1.

¹⁹ Rifacendosi al sistema di proiezione delle ombre di Dürer, il patriarca di Aquileia precisa che “con una buona pratica puoi ombreggiare senza tirare tante linee [...] e da te potrai cavare la ragione delle ombre dei corpi pendenti in aria, fatte sopra i piani lontani, alche ci vuole giudizio, ragione e isperienza” (BARBARO 1568, p. 177).

²⁰ Trovare il Rosa in rapporti con l' “ingignerio” Battista Oselli (nel maggio 1557), autore del progetto di riammodernamento della piazza di Salò, mi pare sintomatico di quale fosse il tenore dell'attività di Cristoforo negli anni Cinquanta, a cavallo tra decorazione e grafica. Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 196. Si tratta di Battista del fu Alessandro Oselli, citato talvolta come “ingignerio” e presente nella documentazione notarile bresciana dal 1541 al 1559 (per il regesto si veda BOSELLI 1977, I, p. 229). Forse è lo stesso Oselli citato in una lettera del 25 luglio 1562 (Brescia, Archivio di Stato, *Archivio Storico Civico*, b. 1133). È sicuramente lui, “Battista de Oselli marengonus”, nel registro delle Custodie notturne nella quadra di San Giovanni nel 1559-1560 (Brescia, Archivio di Stato, *Archivio Storico Civico, Custodie notturne*, 914, c. 137v) e nel 1563-1564 (Brescia, Archivio di Stato, *Archivio Storico Civico, Custodie notturne*, 916, c. 100r). Per l'attività di Oselli a Salò si veda IBSEN 2009, pp. 179-186, in part. 180.

²¹ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 241.

²² Questa tipologia è stata individuata e studiata per la prima volta da SCHULZ 1968; più di recente si veda il contributo di ROSSI 2004, pp. 509-535.

²³ L'incarico fu portato a termine, stando all'ultimo pagamento, il 30 ottobre del 1556 (si veda PIGNATTI 1966; SCHULZ 1968, pp. 75-76; WOLTERS 1990, pp. 183-188). Veronese affidò le finte architetture in scorcio al fratello Benedetto (MARINI 2014, pp. 105-117, in part. 112, nota 22), ma è probabile ne avesse curato la progettazione (vedi WOLTERS 2000, ed. 2007, p. 204). Sul possibile ruolo di Veronese nella progettazione dei soffitti lignei vedi FINOCCHI GHERSI 2004, pp. 537-557.

²⁴ SANSOVINO 1581, p. 59.

²⁵ Per questa interpretazione del soggetto tizianesco si veda Sciuto 2002, pp. 43-56, il quale si basa sulla lettura iconografica proposta nella *Pictura venetae urbis* (1670) del portoghese Francesco Macedo. Sulla tela di Tiziano vedi VALCANOVER 1969, n. 406; PAOLUCCI 1981, pp. 287-298.

²⁶ Wolters ha sottolineato che il punto di osservazione privilegiato del dipinto “non coincide con quello da cui andrebbe guardata l'architettura fittizia del soffitto, che è concepita a prospettiva centrale e quindi, osservata dall'ingresso, fa un effetto squilibrato” (WOLTERS 2000, ed. 2007, p. 161). Questo aspetto è sottolineato anche da Schulz, secondo il quale “its insubstantial flecks and daubs of paint and its flattened forms convey no sense of weight or mass at all, despite the *di sotto in sù* projection” (SCHULZ 1966, pp. 89-93, in par. 93). I documenti non chiariscono se la *Sapienza* fosse già eseguita dal pittore nel 1560, quando, insieme a Sansovino, stimò il lavoro dei Rosa. Un'errata interpretazione di questa *scrittura* ha suggerito in passato l'idea che “la figura” fosse stata inizialmente affidata ai pittori bresciani, in attesa di essere anch'essa stimata da Sansovino e Tiziano (si veda FOGOLARI 1935, p. 167); questa ipotesi è riferita anche da SCIUTO 1996, pp. 137-154, in part. 150, nota 22. Personalmente concordo invece con ZORZI (1987, p. 161, nota 217), secondo il quale il fatto che la tela nell'aprile del 1560 non fosse ancora *in mezo* “non esclude che fosse già in tutto o in parte dipinta” da Tiziano.

²⁷ IVANOFF 1968, p. 33; si veda anche ID. 1967, pp. 281-297; ZORZI 1987; HOPE 1990, pp. 290-298; GISOLFI 2010, pp. 7-21.

²⁸ Sul disegno si veda BASSI 1963, p. 96; è stato posto all'attenzione da SCIUTO 1996, pp. 137-154. Ciò va ricondotto entro l'orizzonte eclettico che connota l'opera del Gaspari, la cui propensione a riutilizzare modelli, taluni importati anche dal Barocco romano, è ampiamente nota; si veda ROCA DE AMICIS 2008, pp. 206-221; FAVILLA, RUGOLO 2006-2007, pp. 139-191 (con ampia bibliografia); ID. 2003, pp. 243-262; FINOCCHI GHERSI 1999, pp. 470-473; COGO 2003; BIADENE 1985, pp. 94-105.

²⁹ WOLTERS 2000, ed. 2007, p. 205.

³⁰ PIGNATTI 1966, p. 126 docc. N-O. Su Veronese *scenografo* si veda ROSAND 1973, pp. 217-239. Negli affreschi di San Sebastiano la colonna tortile, mai usata fino ad allora a Venezia per plasmare l'architettura della chiesa, si presta a visioni diversificate (si veda WOLTERS 1990, pp. 183-188).

³¹ VASARI 1568, ed. 1906, VI, pp. 509-510.

³² ROSSI 2004, pp. 509-535, in part. p. 524. Pur incappando in un vistoso errore, che considera il soffitto marciano realizzato a fresco, mi pare che Ebria Feinblatt abbia colto il passaggio dai “decorative stucco elements of traditional Venetian mouldings into fresco [sic]” del soffitto dei Rosa appunto (FEINBLATT 1992, p. 39). Uno dei pochi riflessi potrebbe essere individuato nel casino Mocenigo a Murano, dove “Le volte presentano variazioni sul tema della *quadratura*, già usato dai fratelli Rosa sul soffitto della Madonna dell’Orto e nel vestibolo della Libreria” (WOLTERS 2000, ed. 2007, p. 155).

³³ Pur ammettendo che “non si può dare in ciò certa e determinata regola”, Palladio commiserà l’abuso di “cartocci” e di altri elementi decorativi che avversano l’idea di una architettura classica: “per la qual cosa non si dovrà in vece di colonne, ò di pilastri, che habbiano à tor suso qualche peso, poner cartelle: le quali si dicono cartocci, che sono certi involgimenti, i quali à gli intelligenti fanno bruttissima vista, et à quelli che non se ne intendono apportano più tosto confusione, che piacere” (PALLADIO, ed. 2008, p. 69).

³⁴ Nel IV libro, pubblicato nel 1537, Serlio dedica un capitolo alla decorazione dei soffitti e in particolare all’uso della prospettiva, raccomandando “gran discrezione et gran giudizio per non collocare due fregi di una sorte l’uno a latro dell’altro [...] variando le cose per non confondere la vista” (SERLIO 1584, IV, p. 193r). Si veda anche quanto scrive Lomazzo, che depreca le “tante confusioni di fogliami e quadrature che ingombrano tutto il bello dell’arte” (LOMAZZO, ed. 1973, I, pp. 273-274).

³⁵ Parlando della “simetria più perfettamente da molti ritrovata” Lomazzo scrive: “ancora che ciò, senza questa via, più perfettamente possa farsi per via di pura geometria e prospettiva, come si può vedere nelle opere di lui medesimo [Dürer] e come hanno fatto Vincenzo Foppa, Andrea Mantegna, Bernardo Zenale e molti altri” (LOMAZZO, ed. 1973, I, p. 275).

³⁶ I Rosa non vengono menzionati nel testo di Jacopo Barozzi il Vignola, pubblicato postumo da padre Egnazio Danti (si veda BAROZZI 1583).

³⁷ Sui lombardi si veda BORA 1980, pp. 295-317; ID. 1991, pp. 275-284. Per il contesto emiliano si veda PIGOZZI 2007.

³⁸ CIARDI 1973, I, p. XXVIII.

³⁹ RIDOLFI 1648, ed. 1914-1924, I, pp. 272-273. Sulla ricezione di Vasari in area veneta bisogna partire da PUPPI 1976, pp. 405-437.

⁴⁰ Alla luce di quanto si sta dicendo mi pare difficile da sottoscrivere *in toto* l’idea di una “dogmatica quadratura dominata da elementi architettonici, praticata dai fratelli Rosa e dai loro successori” (WOLTERS 2000, ed. 2007, p. 280).

⁴¹ BOSCHINI 1660, ed. 1966, pp. 253-254.

⁴² Si veda ARFELLI 1958, pp. 295-301. La questione è ripresa anche da PALLUCCHINI 1966, p. XIII. In merito alla bibliografia sulla critica d’arte veneziana del Seicento si veda PUPPI 1997, pp. 653-679; SOHM 2001, II, pp. 725-756. Sulla figura di Boschini ci si può avvalere dei contributi presenti nel recente volume *Marco Boschini* 2014.

⁴³ MALVASIA 1678, p. 390.

⁴⁴ Il documento è stato pubblicato da Boselli e ripreso da SAVY 2006, pp. 285-286. Dei sette quadri (quattro pale e tre ovati) realizzati per la soffitta del duomo da Pietro Marone e Tommaso Bona, se ne conservano soltanto quattro, tutte in Pinacoteca Tosio Martinengo a Brescia (si veda FRISONI 2007, pp. 194-199, con bibliografia): *La guarigione dello storpio alla porta del Tempio* (olio su tela, 276 x 186 cm; inv. 1056); *La punizione di Anania* (olio su tela, 275 x 185 cm; inv. 1057); *La caduta di Simon Mago* (olio su tela, 367 x 239 cm; inv. 70); *La visione di San Pietro per la conversione dei Gentili* (olio su tela, 390 x 237 cm; inv. 69).

⁴⁵ Si veda il caso del quasi sconosciuto pittore Michele Gattusi, il quale collaborò con Tommaso Bona nel 1578 nella cappella maggiore di San Pietro *de dom*, nella sede della Scuola “nova” del Santissimo Sacramento (sulla decorazione, e in particolare sull’allestimento tardocinquecentesco, si veda SAVY 2006, pp. 105-115 e BEGNI REDONA 2004, pp. 131-140). Il 15 marzo 1569 Cristoforo Rosa e Michele Gattusi restituiscono una somma avuta in prestito, mentre il 22 aprile 1571 “Michele del fu Battista Gattusi, pittore in Brescia” si affranca dallo stesso Cristoforo, restituendogli cinquecento lire planette col tasso del cinque per cento (si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 235). E’ verosimile che il Rosa abbia instaurato con il Gattusi una collaborazione professionale di qualche sorta, come lascia intendere anche il fatto che quest’ultimo risiedesse in affitto nella casa di Cristoforo in contrada delle Grazie (si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 208). Nell’elenco dei partecipanti alle custodie notturne nella settima quadra di San Faustino compare, per gli anni 1563 e 1564, oltre a Stefano Rosa, anche “Michael de Gatusis Pictor” (Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, Custodie notturne, b. 916, f. 58r). Figlio di Michele è Giovanni Battista Gattusi che la storiografia antica bresciana attesta quale collaboratore di Pietro Ricchi, forse proprio nel campo delle quadrature (nel 1641 abitava nella sesta quadra di San Faustino a Brescia: era “quondam Michele, quondam Giovanni Battista, quondam Zambone, quondam Stefano Pittore”; si veda Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, 466, f. 53).



Foto 78-79. Pietro Antonio Sorisene, *Quadrature*. Brescia, palazzo Martinengo delle Palle (sede dell'Ordine degli Architetti di Brescia)



Foto 80-81. Pietro Antonio Sorisene, *Quadrature* (figure di Pompeo Ghitti). Brescia, chiesa di San Giorgio (a sinistra) e chiesa di Sant'Agata (a destra)

⁴⁶ La precisazione è in un testo a stampa che illustra gli apparati effimeri eretti nel 1590 per l'ingresso a Brescia del cardinale Giovanni Francesco Morosini (si veda FONTANA 1591, p. 3). Su questo apparato si veda PIAZZA 2011, pp. 170-175.

⁴⁷ Si veda FRISONI 2007, pp. 81-95. Nella chiesa di Sant'Antonio viennese a Brescia "il choro è dipinto dentro et fuori a guasso da Pietro Maroni, et parimenti la soffitta della Chiesa, con figure et chiari et schuri del sodetto Maroni, cose gratiose".

⁴⁸ PAGLIA [1660-1701], ed. 1967, pp. 167-168; MACCARINELLI [1747-1751], ed. 1960, p. 129; FENAROLI 1877, p. 175; *La città dispersa* 1983, pp. 50, 60, 124-128.

⁴⁹ COZZANDO 1694, p. 113.

⁵⁰ Per gli affreschi si veda LECHI 1975, IV, pp. 160-162; LUCCHESI RAGNI in *Pittura del Cinquecento* 1986, p. 254; BOZZETTI 1993, pp. 161-169; *Antiche dimore* 2004, pp. 216-222; FRISONI 2007, p. 86 (dove però è riportata la data errata del febbraio 1601).

⁵¹ Il rapporto con le prospettive di Marone in palazzo al Cedro a Calino è stato evidenziato da BOZZETTI 1993, p. 163. Purtroppo non è stato possibile accedere al palazzo in via Mameli, pertanto fondo la mia analisi sulle fotografie pubblicate in LECHI 1974, III, pp. 185-186.

⁵² Pubblicate con l'attribuzione dubitativa in favore del "giro dei fratelli Rosa" (LECHI 1974, III, pp. 177-180).

⁵³ LECHI (1974, III, pp. 232-234) attribuisce "le tre virtù teologali e le quattro cardinali [a] uno degli allievi del Gambara, molto facilmente [a] Cristoforo Rosa o Tomaso [sic] Marone"; la datazione del palazzo cadrebbe secondo lo studioso intorno al 1570. Per Frisoni ritiene il ciclo (due fotografie pubblicate senza commento da GUERRINI 2006) "sembrano dello stesso autore", vale a dire di Francesco Ricchino, salvo poi ammettere che è "assai vicino ai dati di stile di Marone" (FRISONI 2007, pp. 92-93, nota 15). I due ambienti conservati al piano terreno sono stati restaurati dallo studio Giangualano di Brescia (ringrazio Ivana Giangualano).

⁵⁴ La datazione di questo ciclo è ormai assestata sul 1561; si veda BEGNI REDONA 2002, p. 231; FRANGI 2007, p. 46, nota 28. Si veda anche BEGNI REDONA, VEZZOLI 1978, p. 232 e BEGNI REDONA 1996.

⁵⁵ Mi sembra utile riproporre le parole di PASSAMANI (1995, II, p. 222): "Benchè il catalogo delle opere bresciane di Cristoforo sia esiguo e soprattutto, oggi, basato unicamente su attribuzioni, egli impresse, in primo luogo con la volta della Loggia, un'impronta fortissima nell'arte locale, come dimostra la larga diffusione dei suoi modi e, più in generale, del gusto per la decorazione architettonica impostata sull'illusionismo prospettico nelle chiese e nei palazzi bresciani".

⁵⁶ L'ipotesi è di SCHULZ 1961, pp. 90-102, in part. 97, ma non ha trovato riscontri. Su Girolamo Rossi (Brescia, 1547 - 1612) si parla da BEGNI REDONA in *Pittura del Cinquecento* 1986, pp. 252-253. Il precedente degli astanti che si sporgono dalla balaustra negli affreschi di Sant'Angela Merici, in parte ancora visibili nella semicalotta del presbiterio, mi pare sia da individuare negli affreschi di Francesco Torbido nel duomo di Verona, eseguiti intorno al 1534 da disegni di Giulio Romano (per questi ultimi si veda SERAFINI 1996, pp. 75-161; ID. 1998, pp. 21-142).

⁵⁷ Si tratta di un'inedita sala affrescata in casa Riva (oggi Viola) a Brescia. L'attribuzione a Girolamo Rossi mi è stata segnalata da Fiorella Frisoni, che qui ringrazio.

⁵⁸ PASSAMANI 1995, II, pp. 221, 275 nota 24.

⁵⁹ Questa conclusione trova conforto nel fatto che le fonti indicano per le figure alcuni pittori le cui coordinate anagrafiche non combaciano con quelle di Cristoforo e Stefano.

⁶⁰ A decretare questa situazione dovette contribuire la perdita del soffitto dei Rosa nel salone della Loggia, bruciato nell'incendio del 1575, certamente l'opera illusionistica più rappresentativa a Brescia.

⁶¹ Mi limito a presentare una breve rassegna bibliografica relativa ad alcuni studi che, in modo più o meno diretto, si sono concentrati su Sandrini: PALLUCCHINI 1981, I, p. 331; MUSCOJONA 1973, pp. 14-15; VOLTA 1997, pp. 45-52; DE PASCALE 1989, II, *ad vocem*; GUAZZONI 1989, I, pp. 112-113; VOLTA 1999, pp. 61-70; FRANGI 1998, III, p. 68; MAZZA 1996, pp. 107-116; FUSARI 2005, pp. 45-50.

⁶² VOLTA 1997, p. 48

⁶³ IBID., p. 47.

⁶⁴ Si veda MASSA 1995, p. 175. Su Tommaso Caprioli si veda BENZONI 1976; sul *Ritratto equestre Caprioli* conservato alla Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia si veda D'ADDA in *Pinacoteca Tosio Martinengo* 2011, pp. 32-35.

⁶⁵ Si veda BAROZZI 1611.

⁶⁶ Uno sguardo d'insieme sul panorama della scultura a Brescia nel Seicento è offerto da FISOGNI 2012, pp. 139-214.

⁶⁷ Sui rapporti documentati con Sandrini nel 1608 e nel 1620 si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, nn. 3 e 39.

⁶⁸ VOLTA 1987, p. 104.

⁶⁹ FUSARI 2000, pp. 37, 39 e 162.

⁷⁰ Tanto per fare un esempio: “la data della volta del Venerabile nel Duomo della Magnifica Patria potrebbe essere invece il fatale periodo dell’incontro tra i due artisti [...] E’ l’eredità dei Campi che il Trotti mette a disposizione del giovane collaboratore quadraturista, fornendogli l’occasione di assumere un linguaggio robusto da originale prospettivista, un patrimonio culturale straordinario che avrà modo di approfondire e sviluppare nei tempi futuri” (VOLTA 1997, pp. 45-52).

⁷¹ Le vicende storiche e artistiche della cappella sono ripercorse da IBSEN 1995-1996, pp. 39-68.

⁷² Si veda LUCCHESI RAGNI in *Pittura del Cinquecento* 1986, pp. 244-245.

⁷³ AVEROLDO 1700, p. 270.

⁷⁴ Per l’attività di Laureti si veda: RIGHINI 2011, pp. 109-128; per la biografia rimando a GRASSO 2005, pp. 84-88.

⁷⁵ Si veda anche BORA in *Pittura a Milano* 1998, pp. 280-281 (prestando fede al Lomazzo, a Milano Pellegrino Tibaldi realizza uno sfondato con colonne tortili, non più visibile nella cappella di palazzo Ducale). Su Pellegrino Tibaldi bisogna partire da WINKELMANN 1986, II, pp. 475 ss. (con bibliografia); di recente: RICCI 2012; CECCARELLI, LENZI 2011.

⁷⁶ Tra il 1586 e il 1589 i Campi forniscono un saggio della loro abilità prospettico-illusionistica sulle volte di San Paolo Converso a Milano (si veda Bandera Bistoletti 2006, pp. 40-60; de Klerck 1994, 1/2, pp. 87-94). Per l’impostazione illusionistica Antonio Campi tenne “conto delle soluzioni bolognesi di Laureti in Palazzo Vizzani, rese note dall’incisione datata 1562 e inclusa nel trattato del Vignola-Danti *Le due regole della prospettiva* pubblicato poco prima (1583)” (BORA in *Pittura a Cremona* 1990, p. 279). Per quanto riguarda l’incisione di palazzo Vizzani, realizzata da Giacomo Giovannini su disegno di Marc’Antonio Chiarini, si veda OTTANI CAVINA in *Architettura, Scenografia, Pittura* 1980, pp. 211-212.

⁷⁷ WINKELMANN 1986, II, pp. 631-682, in part. 643, dove viene ipotizzata la completa autografia di Samacchini per la volta di Sant’Abbondio a Cremona. La data degli affreschi, 1575, corrisponderebbe a quella d’avvio della ristrutturazione della chiesa dopo la visita di Carlo Borromeo (si veda BORA 1985, p. 310). Per quanto riguarda la *quadratura* barocca, e in particolare la citazione del soffitto di Samacchini, si veda POENSGEN 1969, p. 114.

⁷⁸ Casomai il ricordo dell’impresa del cremonese affiorerà in Sandrini alla fine del terzo decennio, in particolare per quanto riguarda la ripresa delle colonne tortili in San Faustino.

⁷⁹ Gli affreschi sono stati attribuiti a Pietro Maria Bagadore, autore della costruzione tra il 1598 e il 1601 (si veda ANELLI 1984; GIANFRANCESCHI 1989, pp. 271-297; FRATI, GIANFRANCESCHI 1995, II, pp. 16-22). Su Bagadore si veda ANELLI 1990, pp. 185-197 (con bibliografia); PIAZZA 2015, pp. 221-222.

⁸⁰ Sul palazzo si veda LECHI 1975, IV, pp. 298-321; FISOGNI 2011, pp. 168-173.

⁸¹ GIGLI 1615, ed. 1996, p. 42. Il contributo più significativo su questo storiografo è di SPAGNOLO 1996, pp. 56-74; si veda anche PASTRES 2014, pp. 383-384; SOHM 2001, II, pp. 730-731.

⁸² La vicenda offre un’ulteriore spunto di lettura. Se è vero, infatti, che la menzione dei due pittori ne *La pittura trionfante* era giustificata dalla conoscenza degli affreschi del Broletto di Brescia, bisogna tener presente che l’inventore di quei soggetti fu un erudito e scrittore bresciano, Ottavio Rossi. Quest’ultimo, nel 1614, aveva inviato a Ettore Martinengo, bresciano pure lui, una lettera profondamente polemica nei confronti del Gigli, come è dimostrato non solo da alcuni dettagli poco edificanti che Rossi fornì sui suoi familiari, ma anche dal fatto che non fece mai il nome del collega. La polemica verrà mantenuta da Rossi anche in seguito, arrivando addirittura a ometterlo dalle *Lettere* pubblicate nel 1621; un’azione deliberata di *damnatio memoriae* che, come è stato dimostrato, fu all’origine della sostanziale sfortuna, nei secoli successivi, dell’opera letteraria del Gigli. Che questo livore fosse giunto alle orecchie di quest’ultimo mi pare fuori discussione. E’ una possibilità da soppesare il fatto che aver inserito Giugno e Sandrini nel testo, elevandoli (questo almeno Gigli sperava) a imperitura memoria, può essere stato indirettamente provocato dall’aspra contesa con Rossi. La risposta alle sue diffamanti accuse, infatti, poteva consistere nell’evitare di menzionarlo quale inventore del ciclo del Broletto.

⁸³ RIDOLFI 1648, ed. 1914-1924, I, pp. 256-260.

⁸⁴ Si tratta di un nucleo piuttosto omogeneo di disegni, conservato al Département des Arts graphiques del Louvre (per la schedatura completa si vedano gli apparati, *Disegni di quadratura*). Lo studio relativo alla provenienza dell’album, alle circostanze della sua formazione e a quelle del suo arrivo in Francia, è stato condotto da Federica Mancini, che ringrazio per l’aiuto fornitomi durante la ricerca (le conclusioni verranno presentate in un articolo in corso di pubblicazione)

⁸⁵ VOLTA 1999, p. 63.

⁸⁶ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 57.

⁸⁷ Queste e le citazioni seguenti sono tratte da BOSELLI 1976, pp. 97-98.

⁸⁸ IVI.



Foto 82. Anonimo bresciano (Pietro Antonio Sorisene?), *Quadrature* (figure di Pompeo Ghitti). Lonato (Brescia), chiesa di Santa Maria del Corlo



Foto 83. Gian Giacomo Barbelli, *Quadrature e figure*. Crema, chiesa di Santa Maria delle Grazie



Foto 84. Giovan Battista Azzola, *Quadrature* (G.G. Barbelli, *Saturno e scene dell'Olimpo*). Bergamo, palazzo Moroni, Sala dell'Età dell'Oro

⁸⁹ DE FEO 2003, I, pp. 262-263. Sull'intervento di Pozzo si veda: BÖSEL 2011, pp. 105-116; PFEIFFER 2010; ATERINI 2006, pp. 335-346; DARDANELLO 1996, pp. 24-41.

⁹⁰ FEINBLATT 1992, pp. 42-43.

⁹¹ PAGLIA [1660-1701], ed. 1967, p. 343.

⁹² CAMEROTA 2003, I, pp. 34-47, in part. 34.

⁹³ In tutti questi cantieri si registra la costante presenza degli stessi architetti (Pietro Maria Bagnadore e Giovanni Battista Lantana), capimastri (Antonio Comino) e periti (Agostino Covo e Tommaso Lorando). La bibliografia in merito è assai lacunosa e bisogna affidarsi alle pubblicazioni specifiche sulle chiese bresciane (elencate nelle note del Capitolo II).

⁹⁴ Sui trattati di prospettiva si veda BAUCIA 2004.

⁹⁵ AVEROLDO 1700, p. 20.

⁹⁶ Non è facile ripercorrere l'attività di Girolamo Curti, sul quale gli studi di riferimento restano quelli di FEINBLATT 1975, pp. 342-353 e ID. 1992.

⁹⁷ La datazione degli affreschi della Paleotta pone non pochi problemi. L'unica data iscritta sugli affreschi del piano superiore, riporta il 1619. Secondo FEINBLATT (1992, p. 24) l'intervento di Curti va compresa tra il 1615 (anno in cui muore Cesare Baglione lì attestato dalle fonti), e il 1623, anno in cui sarebbe presente anche Angelo Michele Colonna.

⁹⁸ IBID., p. 40.

⁹⁹ "Sulla metà del '17 Spada è certamente a Bologna ma presto, alla fine dello stesso anno o all'inizio di quello successivo, si trasferisce definitivamente a Parma, chiamato dal Duca Ranuccio, col compito di collaborare alla decorazione del Teatro Farnese, cui partecipa, fra gli altri, il Dentone, l'amico dei primi anni bolognesi. Delle parti la cui ideazione, se non l'intera stesura, spettava a Lionello, ora che è completamente rifatto il sipario e che è stata abbattuta nel Settecento, perché fatiscente, la gran macchina del soffitto che rappresentava la *Gloria dell'Olimpo*, ci resta la parte superiore delle pareti con ornati a finta galleria; ma purtroppo si mantengono sulle generiche formule degli ornati per offrirsi ad una interessante lettura e indicare un momento significativo nel percorso del pittore" (FRISONI 1975, p. 70).

¹⁰⁰ Un ulteriore riflesso di queste tangenze va forse individuato nel soffitto della Sala Urbana del Palazzo Comunale di Bologna, realizzato da Curti con la collaborazione del giovane Angelo Michele Colonna, intorno al 1630: l'impostazione architettonica "can be compared with Tommaso Sandrini's nave ceiling fresco of S. Giovanni Evangelista, Reggio Emilia, 1614" (FEINBLATT 1975, p. 351). Per i riferimenti, "this illusionistic effect [volta della chiesa di San Giovannino a Reggio Emilia] so closely resembles the pattern of the ceiling of the Libreria di S. Marco in Venice by the Rosa that no doubt remains that this work served as Sandrini's source" (ID. 1992, p. 42). Il rapporto con i Rosa è rilevato anche da ARTIOLI, MONDUCCI (1978, pp. 66-67): "[Sandrini] dovette tuttavia risentire dell'influsso di Cristoforo e Stefano Rosa, ancora attivi nella seconda metà del secolo XVI e, soprattutto, guardare all'architettura palladiana e sansovinesca, ormai diventata componente essenziale di molti dipinti dello stesso Paolo Veronese. Ed è proprio questa tipologia architettonica che ritroviamo nell'affresco sandriniano di San Giovanni Evangelista".

¹⁰¹ L'idea è stata avanzata da ID. 1970, p. 25. Tiarini si era trasferito con la famiglia a Reggio nel 1624 per approntare due grandi tele per il presbitero della chiesa di San Giovannino, dove aveva lavorato anche Sandrini. Negli stessi anni il pittore lavorò anche in Ghiara e non c'è dubbio che, almeno in tale occasione, ebbe modo di osservare attentamente la cupola, per trarre uno spunto liberamente interpretato in chiave scenografica.

¹⁰² Si vedano vari contributi in *In forma di festa* 1985; MUSSINI 2002, pp. 58-69. Per Vigarani è stato ipotizzato che "l'importanza delle conoscenze prospettiche e l'attenzione ai giochi di luce che segnano con continuità il suo percorso possono derivare proprio dalla formazione di pittore quadraturista nel cantiere reggiano, accanto al bresciano Tommaso Sandrini" (PIGOZZI 1985, p. 274. Si potrà discutere se Vigarani, negli apparati scenografici, abbia colto da quest'ultimo alcuni stimoli "più verso la teatralità che verso la monumentalità" (IBID., p. 16).

¹⁰³ Su questi pittori la bibliografia è andata ampliandosi notevolmente negli ultimi anni; si parta da MATTEUCCI, RAGGI 1994, pp. 269-278; RAGGI 1996, pp. 439-457; MATTEUCCI, RAGGI 1997, pp. 395-400; SPINELLI 2004, pp. 49-65; ID. 2011.

¹⁰⁴ Si veda CARTA 1996, pp. 54-65.

¹⁰⁵ Si veda *Disegni di quadratura*, D. 1.

¹⁰⁶ Pur relativamente all'ambito bolognese (ma la considerazione va estesa in generale), la Raggi sottolinea che "nel campo specifico della quadratura, la circolazione delle idee e l'acquisizione del mestiere avviene principalmente attraverso la copia da disegni e affreschi" (RAGGI 2004, p. 286). Angelo Michele Colonna, per esempio, ereditò i disegni di Girolamo Curti (FEINBLATT 1979, p. 618).

¹⁰⁷ *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 34. Pare che Francesco ricevesse un “achonto” per il fratello, senza partecipare attivamente al cantiere, anche se ciò non può essere escluso.

¹⁰⁸ Si veda la relativa nota nel II Capitolo.

¹⁰⁹ FAINO [1630-1669], ed. 1961, p. 120. Bibliografia su Santa Caterina: ROBECCI 2004, I, pp. 33-34; SANTINI 1992, pp. 254-262; GUERRINI 1935, pp. 197-198; CASSA 1900, pp. 98-158.

¹¹⁰ “Del Bruni ve ho’ discorso zà a basanza / Con tuto ciò, per fo’ mazor cauton, / Ve torno a replicar; sé la foncion, / Co’l far de tuto cuor per mi l’istanza. / Lasselò in libertà (come hò pur díto) / Mandeghe solamente la misura; / Del resto l’inventfon, l’archítetura / Che’l la fazza a fo’ muodo in tel soffito; / Vogío però che soto se ghe scriva; / Per far l’onor a un’homò cusì degno: / Quel, che possiede rarità d’inzegno / Puol meterse tra i primi in prospetiva.” (BOSCHINI 1660, ed. 1966, p. 614). In una lettera inviata da Boschini al cardinale Leopoldo de’ Medici, il 18 maggio 1675, Bruni fu inoltre definito “singolare nell’architettura e Prospettiva come si vede in molte opere sue in Venezia e per lo Stato, in particolare a fresco” (PROCACCI 1965, pp. 85-114). In merito alla presenza di Domenico Bruni nel vento ottavo della *Carta* boschiniana, e della *quadratura* quale elemento decorativo di una galleria, si veda BOREAN 2014, p. 194.

¹¹¹ Di lui scrisse anche Ridolfi nella *Vita* di Sandrini: “Fù scolare del Sandrino Domenico Bruni da Brescia, il quale hà dipinto in Venetia con simile maniera la Tribuna della Chiesa de’ Tolentini con Iacopo Pedralli Bresciano, e con questi lavorò il soffitto della nuova Sala del Doge. Sono etiando di sua mano varie cose à Velma nelle case de’ Signori Valieri, & à Mogiano in quelle de’ Signori Sagredi, dove il Pedralli fece le figure; & in Brescia è pure opera di Domenico il palco del Coro del Carmine, in Venetia hà fatto altre industrie fatiche nella Chiesa di San Martino, e di San Luca, nè maca tuttavia di lodevolmente operare” (RIDOLFI 1648, ed. 1914-1924, I, pp. 256-257).

¹¹² TORELLI 1644.

¹¹³ RIDOLFI 1648, ed. 1914-1924, I, pp. 256-257.

¹¹⁴ Oltre alla voce di BOSSAGLIA 1972, l’unico profilo biografico sul pittore è tracciato da DE PASCALE 1989, II, *ad vocem* (con bibliografia precedente); BOSELLI 1963, pp. 33-34; Id. 1963, p. 42.

¹¹⁵ A proposito di questo pittore poco noto: “Giacomo Pedrali con felice augurio di buona fortuna, volò di primo giunta a quell’alma Metropoli del Stato Veneto, che è nodrice di virtù, porto di sicurezza, ricovero di libertà, corno dell’abbondanza, abisso di ricchezze, e nido di delitie. Qui egli fattosi collega di Domenico Bruni per la comunione della Patria conoscenti, & amici, si pose a lavorar con lui, e veggonsi molt’opre in Venetia lavorate assieme, e primieramente il soffitto della Sala nuova del Prencipe, dove si fanno li Convitti, dipinse a fresco con bellissima Architettura in prospettiva, e varietà di ornamenti di chiari scuri, tutti lumati d’oro, e dice il Cavalier Boschini, che erano singolari in quest’arte. E nella Chiesa di S. Martino Preti nel Sestier di Castello, scrive pure l’istesso Boschini, che di detta Chiesa il soffitto à fresco di bellissima Prospettiva è di mano dell’eccellente Domenico Bruni Bresciano, con le figure di Giacomo Pedrali suo Paesano. L’altre sue opere leggonsi mentonate presso detto Boschini” (COZZANDO 1694, p. 117).

¹¹⁶ Si veda GALLO 1959, p. 114. Gli affreschi della cupola, “dipinta di Prospettiva con una Croce”, erano ricordati anche da Ridolfi e Boschini.

¹¹⁷ Ricordati sia da RIDOLFI (1648), che segnala come il gruppo centrale di figure fosse da addebitare a Giovan Battista Lorenzetti, sia da BOSCHINI (1674). Ancora visibili nel 1815, quando ne parla Moschini, è probabile che andarono distrutti durante il crollo che nel 1827 danneggiò la facciata della chiesa.

¹¹⁸ BOSCHINI 1664, p. 112 (Ridolfi non ne fa cenno nel 1648).

¹¹⁹ ID. 1674, [sestiere di santa Croce] p. 33.

¹²⁰ SCARAMUCCIA 1674, p. 98.

¹²¹ Sulla chiesa e sul soffitto di Bruni, datato tra il 1641 e il 1642, si veda DELLA PUPPA 1997.

¹²² Si veda il volume sulla chiesa del Carmine di MEZZANOTTE, VOLTA, PRESTINI 1991.

¹²³ Rimando a CRAIEVICH in *Gli affreschi delle ville venete* 2009, pp. 386-392 (con bibliografia precedente); di recente si veda MATTEUCCI 2015, p. 152.

¹²⁴ Rimando a MANCINI in *Ibid.*, pp. 232-249 (con bibliografia precedente).

¹²⁵ Rimando a RIGHINI in *Ibid.* 2009, pp. 253-256 (con bibliografia precedente).

¹²⁶ La datazione di questo intervento, realizzato con la collaborazione di Pietro Ricchi, è da datarsi prima del 1663, anno dell’edizione della guida di Francesco Sansovino con le aggiunte di Giustiniano Martinoni, dove il soffitto viene già menzionato (SANSOVINO 1663, p. 375).

¹²⁷ Sulla quadratura a Venezia nel Seicento non esistono studi monografici. Mi limito a segnalare, per la terraferma, il contributo di FLORES D’ARCAIS 2001, II, pp. 645-670 e su Venezia FRANK 2015 e la tesi di CORATO 2012-2013.

¹²⁸ Si veda RIGHINI in *Gli affreschi delle ville venete* 2009, pp. 80-86 (con bibliografia precedente).

- ¹²⁹ ALBERTON VINCO DA SESSO in *Ibid.*, pp. 277-283 (con bibliografia precedente). Sul poco conosciuto Arighino (notizie dal 1661 al 1700), certamente originario di Brescia e menzionato anche da MARCO BOSCHINI ne *I gioielli pitoreschi. Virtuoso ornamento della città di Vicenza* (Venezia 1676), si parta dall'affermazione di COZZANDO (1694): "Giuseppe Arighino, che di presente serve, e per Pittore, e per Architetto il Serenissimo Principe di Brunswic, e Luneburg, eccellente egl'è pure in queste cognizioni, come l'opre sue chiaramente dimostrano. E fu da quel Principe gli anni passati mandato in Italia, Francia, e Germania a minutamente osservare la struttura, e magnificenza de Teatri".
- ¹³⁰ Su Viviani si parta da SAN MARTINO 1989, II, *ad vocem* (con bibliografia precedente). Sulla famiglia Viviani si veda GUZZO 1985, pp. 241-266.
- ¹³¹ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 5.
- ¹³² BOSELLI 1958, p. 131.
- ¹³³ FAINO [1630-1669], ed. 1961, p. 120.
- ¹³⁴ Sul rapporto tra Ricchi e Viviani vedi PASSAMANI 1996, pp. 26-27.
- ¹³⁵ Si tratta del palazzo Maggi in via dei Musei a Brescia. La segnalazione, limitatamente alla presenza di Ricchi, è venuta da V. Sgarbi nell'inserto *Sette* del "Corriere della Sera".
- ¹³⁶ Per la bibliografia su Sassuolo e sul palazzo si veda: MAZZA 2004, pp. 57-76; BENATI 1993; COLOMBI FERRETTI 1986, pp. 27-33; PIRONDINI 1982.
- ¹³⁷ Sui rapporti tra il Martinengo e Viviani si veda, da ultimo, GHELFI 2011, pp. 28-29.
- ¹³⁸ Relativamente a questa impresa si veda SCALZI 2009; SAVOLDELLI 2003, pp. 39-40; SCALZI 1991, pp. 88-93.
- ¹³⁹ La firma è leggibile in due cartigli: "PETRUS VIVIANUS PERSPECTIVUS – CIVIS BRIXIAE FECIT" (si veda FRISONI 2012, pp. 33-41). Pietro Viviani è documentato anche a Padenghe, per alcuni affreschi distrutti: BOCCHIO in *La parrocchiale di Santa Maria Assunta* 2010, p. 57.
- ¹⁴⁰ Per l'attribuzione a Viviani intorno al 1556 si veda FRISONI 2011, p. 25 e ID. 2012, p. 38. Mi sento di inserire nel catalogo dei Viviani (Ottavio o Pietro) anche le *quadrature* alle pareti corte del salone centrale di Palazzo Spada a Bagnolo Mella (Brescia).
- ¹⁴¹ Su Sorisene si parta dalla voce De Pascale in *La pittura in Italia* 1989, II, *ad vocem*.
- ¹⁴² Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 49.
- ¹⁴³ Sulla chiesa di San Giorgio: FISOGNI 2011; PIAZZA 2008, pp. 65-79.
- ¹⁴⁴ PASSAMANI 1963, p. 20.
- ¹⁴⁵ Sulla chiesa: S. Agata 1989; BOZZETTI 1977, pp. 46-48. Su Pompeo Ghitti la bibliografia è sostanziosa e non si può ripercorrerla in questa sede: si veda LODA 2001, pp. 85-129; PIAZZA 2011, pp. 251-264 e i contributi in *L'arte nostra* 2011.
- ¹⁴⁶ LANZI 1809, III, pp. 258-259.
- ¹⁴⁷ E' impossibile dare conto, in una singola nota, di questo vasto fenomeno in ambito bresciano. Basti comunque segnalare alcune pubblicazioni relative a pittori la cui attività è stata riconosciuta o deve essere ancora precisata: PIAZZA 2008, pp. 65-79; GUZZO 1984, p. 128; ANELLI, GUZZO 1982, pp. 63-66.
- ¹⁴⁸ Si tengano presente, per Barbelli, le *quadrature* della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Crema (1641), di villa Benzoni a Vaiano Cremasco (1645), della sagrestia dell'abbazia Olivetana di Rodengo Saiano a Brescia (1645), di palazzo Moroni (1649-1654) e di palazzo Terzi (1655) a Bergamo. Sul pittore il testo di riferimento è COLOMBO, MARUBBI, MISCIOSCIA 2011 (con bibliografia); si veda anche DE PASCALE 1985, III, pp. 223-235 (e relative schede sui palazzi).
- ¹⁴⁹ NOE 2008, pp. 117-139.
- ¹⁵⁰ Si veda NORIS 1985, III, pp. 205-217 (e relative schede); ANGELINI 1962, *ad vocem*.
- ¹⁵¹ Si veda NORIS 1985, III, pp. 273-288 (e relative schede); MASSIMI 2000, *ad vocem*.
- ¹⁵² Si veda CÒCCIOLI MASTROVITI 2015 e ID. 2011, pp. 41-68 (con bibliografia).
- ¹⁵³ PAGLIA [1660-1701], ed. 1967, p. 343.
- ¹⁵⁴ Questa definizione, riferita ai pittori cremonesi da CÒCCIOLI MASTROVITI 2011, p. 62, a mio parere si può tranquillamente estendere anche ai bresciani attivi nel XVII secolo.

Capitolo I

Cristoforo e Stefano Rosa

fratelli valorosi nelle prospettive e nelle cose de' soffitti

1. Formazione ed esordi

Date di nascita, residenza e stato di famiglia dalle carte d'archivio

Il primo documento relativo alla famiglia di Maffeo Rosa, padre dei pittori Cristoforo e Stefano, corrisponde al censimento fiscale promosso a Brescia nel biennio 1533-1534¹. I Rosa all'epoca risiedevano "nella contrata della porta di S. Zouanne", situata nella terza quadra della parrocchia di San Giovanni Evangelista². Dalla medesima carta, datata 1533, si deduce anche la composizione del nucleo del defunto "Mafeo de Rosi [...] cittadino habitante in Bressa", di cui però non è specificata l'attività lavorativa, forse attinente a un'occupazione artigianale o commerciale, dal momento che tra le sue proprietà è menzionata una bottega³. Oltre alla vedova, la quarantenne Afra, nella polizza d'estimo di Maffeo figurano i figli Giuliano e Cristoforo, rispettivamente di diciotto e sedici anni, Stefano di nove, Caterina di dodici e infine Agostino, il minore con i suoi sette anni. Nella stessa casa abitano anche Rosa e Isabella, figlie del defunto fratello di Maffeo, Tomasino.

Sebbene siano accompagnate da un prudente *circa*, a testimoniare l'incertezza di tale conteggio, queste indicazioni anagrafiche rappresentano un punto d'avvio per circoscrivere l'anno di nascita dei Rosa. Purtroppo i dati non sono sempre concordi: la variabile più frequente è costituita dalla differenza d'età tra i due fratelli, che aumenta col passare del tempo. Se nel censimento del 1548, come già nel 1533, Cristoforo risulta di sette anni maggiore rispetto a Stefano, nel 1563 lo scarto è di un decennio⁴. In quest'ultima circostanza il più grande dichiara 45 anni, da che si desume fosse nato intorno al 1518, mentre la medesima polizza fissa i natali del secondo nel 1528, in contrasto con la data calcolata sulla base delle dichiarazioni precedenti, che indicano un periodo compreso tra il 1524 e il 1525. A complicare ulteriormente la questione sta il

¹ L'estimo è costituito dalla dichiarazione di tre diverse valute (soldi, denari e terzioli), che valgono come coefficiente per la ripartizione delle imposte dirette. La stesura dei registri era affidata agli *aestimatores*, che per quadre (circoscrizioni amministrative e fiscali) stimavano i beni immobili dei contribuenti che presentavano l'autodenuncia. La pratica, già ampiamente in uso in epoca comunale, tornò in auge all'inizio del Quattrocento con Pandolfo Malatesta (BONFIGLIO DOSIO 1989, pp. 3-78) e poi con la sistematica pressione fiscale applicata nei territori di terraferma da parte di Venezia (per il caso di Brescia si veda APOSTOLI 2002, pp. 61-64). La frequenza delle dichiarazioni fiscali in età veneziana fu soggetta a ritardi, tanto è vero che non si riuscì mai a rinnovare gli estimi prima di 12 anni.

² Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 1. Per quanto riguarda la divisione in quadre rimando alla nota precedente; si vedano anche le carte relative alla suddivisione amministrativa e fiscale di alcune zone della città.

³ Sembra suggerire questa ipotesi anche PASERO 1952, p. 79, nota 76: "secondogenito figlio di Maffeo, Cristoforo Rosa aveva nel 1533 diciotto anni ed abitava in una casa con bottega di ferrarezze, cordami, cinghie, ecc., posta nella contrada della porta di S. Giovanni".

⁴ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, nn. 136 e 207-208.

fatto che nel 1565 e nel 1573 non viene precisata l'età dei due pittori, mentre nel 1568 permane una differenza di dieci anni, variando però ancora le presunte date di nascita, collocate, sempre sulla base dell'età dichiarata, nel 1520 per Cristoforo e nel 1530 per Stefano⁵. Avrebbe aiutato la polizza del 1517, non reperibile tra le filze conservate nel fondo specifico dell'Archivio di Stato di Brescia⁶. Fermo restando che l'imprecisione anagrafica era assai frequente, è lecito attribuire maggiore attendibilità ai documenti del 1533 e del 1548, nei quali la giovane età avrebbe potuto limitare i margini di errore nella dichiarazione⁷. Sembra plausibile, pertanto, l'idea già espressa da Schulz e Passamani, secondo i quali la nascita di Cristoforo cadrebbe nel 1517-18, mentre per Stefano nel 1524 o, al massimo, nel 1525⁸.

Per quanto riguarda la residenza, nel 1548 i Rosa risultano in possesso di “una casa [...] per nostro uso in contrata della porta de santo giovanne”, con molta probabilità la medesima abitazione segnalata quindici anni prima⁹. Soltanto dopo il rientro da Venezia, con l'inizio dell'impresa della Loggia nel 1563, sottoscrivono due distinte dichiarazioni, testimoniando l'avvenuta separazione, anche sul piano fiscale, delle rispettive famiglie¹⁰. In tale data Cristoforo e Stefano sono ormai pittori affermati, in grado di farsi carico dei familiari che non dispongono di un reddito: così il piccolo Agostino alloggia presso il fratello maggiore, al pari del suocero Agostino Scalvini, pittore “di nessun guadagno”. Nella casa di Stefano risiedono Giuliano, “infirmo, nodaro, senza utile”, e Caterina, il cui marito, un certo Pietro Schiavo, era stato “bandido” da Brescia¹¹. Entrambi i pittori, tuttavia, vivevano nella settima quadra della parrocchia dei Santi Faustino e Giovita, in una “casa in contrata delle grazie [Grazie] con orto” che Cristoforo aveva preso in affitto¹². Difficile, se non impossibile, è identificare tale abitazione, che confinava “da mane [con] ser Cristoforo Verzella e li Bonasi, da mezzodi [con] li Bonasi e gli

⁵ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, nn. 215-216, 221-222, 251-252.

⁶ Questa lacuna potrebbe far sorgere qualche dubbio sull'effettiva origine bresciana del padre Maffeo, anche se non è lecito spingersi oltre. Più grave è la mancanza del registro dei battesimi dell'archivio parrocchiale di San Giovanni Evangelista, nella cui quadra – come si è detto – i Rosa risiedono almeno dal 1533, e dove si presume abbiano ricevuto il primo sacramento. Assai complicate sono le vicende relative all'archivio di San Giovanni: di recente sono state ripercorse da SAVY 2006, pp. 143-147.

⁷ Le imprecisioni anagrafiche nelle dichiarazioni fiscali della famiglia Rosa sono riscontrabili anche per altri fratelli di Cristoforo e Stefano, tra cui Caterina e Giuliano. Quest'ultimo, nato intorno al 1515-16, nel 1548 dichiarava di essere “nodaro et infermo”, tanto è vero che in Archivio di Stato a Brescia non c'è traccia di atti notarili. Tra gli appartenenti al nucleo familiare figura anche Isabetta, moglie di Cristoforo Rosa, e il padre di lei Agostino Scalvini, pittore che nel 1563 è definito “di nessun guadagno” (si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 208).

⁸ Si veda SCHULZ 1961, p. 91 e PASSAMANI 1995, p. 213.

⁹ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 136.

¹⁰ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 207-208.

¹¹ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 136.

¹² Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 208.

Odasi”¹³. Soltanto due anni dopo, nel 1565, questi ultimi risultano in un diverso rapporto di vicinanza con gli appartamenti di Cristoforo e Stefano, suggerendo pertanto che il complesso fosse stato nel frattempo suddiviso in modo più netto tra i due pittori. Ciò è confermato dal fatto che nel 1565 la casa “con botega” presso la porta San Giovanni, pur essendo in comune, risultasse tra le disponibilità del solo Stefano¹⁴. Cristoforo, dal canto suo, aveva acquistato altre proprietà: nel 1557, in occasione di un temporaneo ritorno a Brescia, entra in possesso di un edificio in contrada di Santa Marta¹⁵, mentre nel 1565 dichiara “un’altra casa nella Tresanda di Bonardi”, che si aggiunge a quella di Venezia, sulla quale, almeno sino al 1563, continuerà a pagare l’affitto¹⁶. Nel 1572 i fratelli Cristoforo, Stefano e Agostino, definiti tutti e tre pittori, rilevano, di comune accordo, una casa in “Tresanda Scalochi”¹⁷.

Le polizze d’estimo del 1573 fotografano una situazione ormai stabilizzata e un buon tenore di vita, con parecchi immobili di proprietà e in affitto, a cui si aggiungono terreni e case in contrada di San Giorgio alle chiusure, alla Torricella e “nella contrada de san emiliano”, per i quali vengono pagati livelli alle monache del monastero benedettino di Santa Giulia, ai frati di Santa Maria del Carmine e di San Pietro e Marcellino¹⁸.

Gli esordi di Cristoforo Rosa

La ricostruzione della prima fase di Cristoforo pone alcuni problemi legati ai documenti d’archivio. Il discorso deve prendere le mosse da una serie di atti notarili, tra i quali uno in particolare suscita interesse, poiché nel 1544 presenta un certo “Christophoro de Rosis” testimone all’acquisto, da parte del pittore Girolamo Romanino, di una *peza de terra* in contrada di Sant’Emiliano¹⁹. La critica non ha mai messo in dubbio l’identificazione con Cristoforo Rosa, tuttavia la ricorrenza di questo nome in molti altri documenti ha generato una certa confusione e la ricerca si è di fatto arenata dopo che Camillo Boselli segnalò che “nelle filze dal n. 657 al n. 665

¹³ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, nn. 208 e 251.

¹⁴ Può essere spiegato col fatto che in questi anni, durante il lavoro in Loggia (1563-68), Cristoforo aveva ricevuto dal Comune di Brescia una casa in affitto (si veda *infra*).

¹⁵ Sulle fasi di acquisto della casa si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, nn. 195, 197, 199-201.

¹⁶ É probabile che questa casa fosse stata utilizzata dal figlio di Cristoforo, Pietro, che proprio nel 1563 entrò nella bottega di Tiziano (sulla sua attività si veda *infra*, p. 112, nota 210).

¹⁷ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 243.

¹⁸ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, nn. 251 e 252.

¹⁹ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 63.

viene ricordato come testimonia un *Cristoforo Rosa* o *de Rosis* senza altra notizia, il che fa supporre potersi trattare di un omonimo documentato da altri atti rogati dallo stesso notaio²⁰.

Va precisato fin da subito che le filze ricordate da Boselli appartengono ai notai Apollonio Bucelleni e Giovanni Battista Ongaroni, i quali rogavano in società nel medesimo studio cittadino, situato – fatto tutt’altro che secondario – al piano superiore della casa di Romanino in via Larga a Brescia²¹. La recente indagine ha confermato che “Christophoro de Rosis” ricorre, in qualità di teste, ben 182 volte nel decennio compreso tra il 1542 e il 1552²². Dopo tale data il suo nome scompare, sebbene gli stessi notai continuino a rogare per diverso tempo. L’attività di questi ultimi nello stesso stabile di Romanino, unita alla frequenza con cui si riscontra il nome di “Christophoro de Rosis” (nominato senza patronimico e più raramente “Christophoro Rosa”) e al fatto, non meno importante, che, proprio nel 1548, Stefano Rosa fosse attestato nella bottega del maestro bresciano, sembrano legittimare il riconoscimento con il nostro pittore. Anche la presenza di “d(omino) Hieronymo Romanino [e] d(omino) Cristophoro de Rosis” in un atto inedito del 1548, rogato dai medesimi notai, rappresenta un elemento indiziario a favore di questa ipotesi²³.

Ciò detto, resta aperto il problema di chiarire le tappe della formazione di Cristoforo. Pare infatti difficile giustificare la totale assenza dai documenti in questione di informazioni relative alla sua professione. Se per Romanino l’omissione della qualifica si può spiegare alla luce della fama già pienamente raggiunta negli anni quaranta del secolo (tanto che nel 1554 era definito “pittore famosissimo”), nel caso del Rosa non solo questa argomentazione appare insostenibile, ma dà adito a pensare che all’epoca costui non stesse ancora praticando appieno l’attività di pittore, benché nella sua polizza d’estimo del 1548, come in altre imbreviature contemporanee, si dichiarasse già “pictor”²⁴. Per provare a risolvere la questione bisogna ripartire dallo studio dei notai Bucelleni e Ongaroni. Prestando fede alla frequenza con cui Cristoforo viene convocato a testimoniare, è lecito dedurre che avesse stretto coi notai un legame di fiducia. Esaminando poi i nomi degli altri testimoni convocati insieme a lui, spiccano personaggi qualificati come

²⁰ BOSELLI 1977, I, p. 276. Vale la pena chiarire la questione relativa al nome Rosa che compare nei documenti. Se parzialmente è vero che la standardizzazione del nome avvenne nel Seicento, come osserva SCHULZ 1961, p. 91, nota 8, è altrettanto vero che la forma *Rosa* si incontra spesso nei documenti contemporanei, oltre a quelle di *Rosi* e, molto più raramente, *Rossi*. Per questo vanno scartati possibili casi di omonimia con un certo “Cristoforo de Rubeis”, presente a Brescia negli stessi anni e sposato con una Clara (Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, notaio Apollonio Bucelleni, b. 678, indici).

²¹ Vedi BUGANZA, PASSONI 2006, pp. 398-431, nota 140. Per i Bucelleni vedi IBIDEM, pp. 398-431, nota 188. Il notaio Ongaroni sarà anche il tutore dei figli di Romanino (IBIDEM, pp. 398-431, doc. 159)

²² Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, nn. 2-135, 137-178, 180-189.

²³ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, nn. 159.

²⁴ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 136.

coadiutores, alcuni dei quali, nel giro di qualche anno, sarebbero divenuti notai²⁵. Senza dimenticare che anche il fratello maggiore, Giuliano Rosa, era “nodaro”, viene da domandarsi se Cristoforo avesse inizialmente svolto un’attività simile a quella del coadiutore²⁶. Può essere stato spinto alla professione notarile per provvedere da solo a tutta la famiglia, soprattutto dopo che, defunto il padre Maffeo prima del 1533, lo zio Giuliano era “infermo, et senza utile”²⁷.

Vale la pena a questo punto introdurre la possibilità che, in un certo momento, il Rosa abbia deciso di intraprendere, con maggiore convinzione, la carriera artistica. In tale ottica, ovviamente ancora da dimostrare, potrebbe non essere un caso che il suo nome smetta di figurare come *teste* nelle carte dei notai alla fine del 1552, vale a dire poco prima del suo esordio di pittore, avvenuto nel 1554, nell’ambito del cantiere di piazza della Loggia.

Le motivazioni insite nella campagna cinquecentesca imperniata attorno al palazzo comunale, volta a dare forma definitiva al più importante luogo di rappresentanza civica della città, erano legate alla favorevole congiuntura economica e, allo stesso tempo, alla volontà, da parte dei bresciani, di affermare con orgoglio il prestigio municipale²⁸. L’intervento, condotto sotto la guida di Ludovico Beretta, nominato nel 1550 *architectus civitatis*, avrebbe comportato una sostanziale trasformazione urbanistica dell’intera *platea*, contraddistinta a ovest dalla Loggia in costruzione, a sud dal Monte di Pietà e dalle carceri, a nord da Torre Bruciata, a est dall’imminente apertura di Strada Nuova. L’esordio di Cristoforo Rosa va posto in relazione alla decorazione dell’orologio, collocato tra la piazza e, appunto, le botteghe di Strada Nuova, in una posizione che ne sottolineava la centralità nel contesto urbano²⁹ (**foto 1**). L’erudito bresciano Camillo Baldassarre

²⁵ Tra i nomi più frequenti che ricorrono insieme a “Christophoro de Rosis” ci sono Giovanni Pietro Lizzari, Apollonio Penni, Giuseppe Aldrighino. Mi sembra utile sottolineare che questi personaggi si ritrovano più volte in contatto con Romanino (per Lizzari vedi BUGANZA, PASSONI 2006, pp. 398-431, docc. 115, 117, 122, 144, 146).

²⁶ È raro, ma non impossibile, che la professione notarile fosse esercitata dagli artisti. Per esempio il notaio Galeazzo Melloni stilò le presenze dei pittori al collegio riunito nella chiesa di San Luca il 19 aprile 1517, citando anche se stesso (vedi BUGANZA, PASSONI 2006, pp. 398-431, doc. 9). Anche Clemente Zamara, intagliatore di origine nobile, svolgeva la professione di notaio (si veda GUERRINI 1998, pp. 173-193; ID. 2010, pp. 125-181). Un caso ancora incerto – perché non è affatto sicura la sua attività di notaio – è quello dello scultore Stefano Lamberti, eletto nel 1530 *architectus civitatis* di Brescia e coinvolto nel cantiere della Loggia (si veda SORCE 2004, pp. 167-69).

²⁷ Giuliano Rosa, definito nella polizza del 1548 “nodaro, et infermo” (si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, nn. 136 e 207), forse a causa dei problemi di salute non svolse mai l’attività notarile (non ne è rimasta traccia nel *Notarile* dell’Archivio di Stato di Brescia). Il ruolo di capofamiglia di Cristoforo è stato sottolineato da Schulz, secondo il quale “by that time some of the responsibility for their support must already have devolved on the 30-year-old painter” (SCHULZ 1961, p. 91). Per quanto riguarda le vicende dei figli di Cristoforo rimando a PASERO 1952, p. 80 nota 76.

²⁸ Si veda MONDINI 1995, II, p. 189.

²⁹ L’apertura di Strada Nuova era stata prevista dal 1544, ma il cantiere fu avviato soltanto nel 1549 e terminato da Ludovico Beretta nel 1553 (si veda SORAGNI 1982, II, pp. 153-168; ID. 1988, pp. 131-143). La decisione di costruire un “novum orologium” per la *platea magna* di Brescia fu presa dal Consiglio generale in data primo dicembre 1543; nel 1546 fu dato l’incarico a Paolo Gennari da Rezzato (si veda RAPAGGI, CASALE 1986, pp. 11-

Zamboni fu il primo a farne menzione alla fine del Settecento, sulla base di documenti non sempre rintracciabili, ma da lui trascritti con buona precisione:

“Il Quadrante di esso [orologio] fu dipinto da Giovan Jacopo Lamberti in principio del 1547 e la facciata che riguardava l’Oriente fu lavoro del cel(ebre) Pittore Cristoforo Rosa nel 1554”³⁰.

Si tratta della decorazione del cosiddetto *quadrante secondario*, che oggi affaccia su via Cesare Beccaria (**foto 2**). Malgrado il restauro compiuto nel 1985-86 abbia messo in evidenza l’ampia presenza di ridipinture, che impedisce di individuare la stesura originaria³¹ (**foto 3-4**), in tale contesto l’attività di Cristoforo acquista per la prima volta una certa consistenza, quantomeno documentaria. L’orologio, scandendo i tempi e le pause del lavoro, rappresentava, come del resto l’intera *platea*, il simbolo dell’identità cittadina; l’attenzione rivolta nei secoli al suo funzionamento e all’abbellimento della torretta³², è segno dell’importanza dell’incarico assunto da Cristoforo, forse convocato per una specializzazione già comprovata in questo particolare settore. Non è infatti irrilevante che, anni dopo, avrebbe restaurato, sempre per conto dell’autorità pubblica, “la razza della Pallata”, cioè il quadrante dell’orologio di torre della Pallata a Brescia, perduto anch’esso nella sua *facies* antica³³.

25 e BETTONI 2001, pp. 49-61). L’idea di erigere un orologio nacque probabilmente insieme all’apertura della *platea magna* negli anni trenta del XV secolo. La prima realizzazione risale al 1447; nel 1455 tre consiglieri del Comune si occuparono della messa in opera della “raza”, vale a dire il quadrante, terminato nel 1458 da Bartolomeo da Caravaggio, “murator et architecto”, e dall’ingegnere Guglielmo Lombardi da Sabaudia. Secondo le antiche descrizioni l’orologio era ornato da statue in legno dorate, due delle quali rappresentanti l’Annunciazione, eseguite dal “marangone Andriolo da Vigevano”. La costruzione del nuovo orologio venne sancita nel 1501 con l’incarico a “m(agistro) Falco geometrie et arithmetice peritissimus”.

³⁰ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 191. In realtà Zamboni sembra commettere un errore di trascrizione per quanto riguarda il pittore Giovanni Jacopo Lamberti. La verifica del contratto, datato 27 maggio 1547, riporta infatti il nome di Giovanni Giacomo Lombardi (vedi BETTONI 2001, p. 57 nota 46). Il testo a stampa di ZAMBONI (1778, p. 90) è fondamentale per ricostruire le fasi dei cantieri pubblici bresciani (per le informazioni biografiche relative a Zamboni si veda COTTI 2011, pp. 147-170).

³¹ Secondo il restauratore SECCAMANI (1986, pp. 49-62) “il dipinto ha subito nel corso dei secoli diversi interventi: in un primo tempo venne ridipinto cambiando l’ordine decorativo; più tardi fu interamente coperto con uno strato d’intonaco (ne sono prova le evidenti picchettature)”. Va però segnalata la presenza in alto di un frammento della decorazione cinquecentesca.

³² La loggetta sottostante era impreziosita da affreschi di Paolo da Caylina il Vecchio (si veda FRISONI 2003, p. 21 nota 12) e Vincenzo Foppa (documenti in data 4 ottobre e 26 novembre 1490 trascritti da LEYDI 2003, p. 313). La stima delle pitture di Lamberti, realizzate sul fronte occidentale dell’orologio entro il 1547, fu eseguita da Romanino per conto del Comune e da Moretto per conto dello stesso Lamberti (la notizia, riportata da ZAMBONI 1778, p. 92 nota 22, è stata ripresa soltanto da Boselli e, più recentemente, da SECCAMANI 1988, pp. 71-73).

³³ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 241. Le varianti *razzo*, *razzuolo*, *razza* stanno per “i razzi delle ruote [...] ed anche per lancetta o indice della sfera d’un orologio” (BOERIO 1856, p. 555).

Dopo la conclusione di Strada Nuova riprese quota il dibattito relativo al secondo ordine della Loggia, e anche in questo caso il Rosa ricoprì un ruolo chiave³⁴. Come è noto i deputati bresciani decisero di interpellare Jacopo Sansovino, rivolgendosi al nunzio a Venezia affinché intercedesse presso il procuratore di San Marco *de supra*, Vettor Grimani, tra i più fedeli sostenitori dell'architetto fiorentino³⁵. Dopo aver ottenuto il permesso di lasciare la laguna, Sansovino arrivò a Brescia nel maggio del 1554, fornendo un progetto per la Loggia che “in grandi Tavoloni per due Pittori [venne] rappresentato, e colorito”³⁶. La notizia trova fondamento in due ricevute di pagamento, anch'esse rese note da Zamboni e oggi perdute, datate 21 giugno e 11 agosto 1554³⁷. Qui è citato “maestro Cristoforo depentor”, la cui identificazione con il nostro, rigettata dagli studi recenti, si può ora chiarire grazie alla presenza di “Agostino Scalvino”, coinvolto anch'esso nell'impresa³⁸. Un documento inedito avverte che il Rosa, il 3 dicembre 1557, salda a un certo Cristoforo Carrara l'acquisto di una casa in Brescia: a effettuare il pagamento è proprio Agostino Scalvini, “a nome de messer Cristoforo di Rosi suo genero”³⁹. Si può pertanto arguire quale fosse la relazione di parentela tra i due, confermata dalla dichiarazione del 1563 relativa al nucleo familiare di Cristoforo, in cui compare “Ser Agostino de anni 80 socero di cristoforo pictor di nessun guadagno”⁴⁰. La figlia di Scalvini, *domina Isabetta*, risulta per la prima volta essere moglie del pittore nel 1548, ma vista l'età del figlio maggiore della coppia è lecito supporre che i due fossero sposati da qualche anno. Il pittore Agostino Scalvini può aver quindi rappresentato

³⁴ La ripresa del cantiere avvenne nel dicembre 1553, come si ricava dal perduto *Giornale della fabbrica* parzialmente trascritto da ZAMBONI (1778, p. 60); la notizia è confermata dalla cronaca di Ludovico Caravaggi (citata in PASERO 1953, p. 73, nota 5; con errore di trascrizione della data, 1555 anziché 1553).

³⁵ Sui rapporti tra Sansovino e i Grimani si veda TAFURI 1992, pp. 305-310 e 346-347. Per i rapporti tra Sansovino e Brescia si veda ZAMBONI 1778; BOSELLI 1950, pp. 109-120; PASERO 1953, pp. 49-91 (oltre ovviamente alle monografie di BOUCHER 1991, p. 228, docc. 242-244 e MORRESI 2000, pp. 311-313). Non è da escludere che i contatti con l'architetto vennero avviati quando la sede vescovile di Brescia era retta da Andrea Corner, committente di Sansovino per il proprio palazzo veneziano (l'ipotesi era già stata presa in esame da MONDINI 1995, II, pp. 193-196). I contatti con Brescia avrebbero potuto prendere avvio fin da quando Moretto inviò in dono a Pietro Aretino un ritratto; ne resta documentazione in una lettera scritta dall'erudito al pittore nel settembre del 1544: “Sansovino, scultor famoso, architetto mirabile, e uomo dritto, è venuto in persona a consegnarmi il ritratto che m'inviaste per gelosia del suo avere il recapito desiderato...” (ARETINO, ed. 1968, n. CLXXIV).

³⁶ ZAMBONI 1778, p. 60.

³⁷ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, nn. 192-193.

³⁸ “i pittori furono un Cristoforo, forse Rosa, a car. 260 tergo, e 261 del citato *Giornale*, ed Agostino Scalvino a car. 61 tergo” (ZAMBONI 1778, p. 60 nota 16). L'identificazione del “Cristoforo depentor” con il Rosa è stata rifiutata da Maurizio Mondini, secondo il quale “è improbabile che si tratti del Rosa, in quanto risale al 1556 la conclusione del ciclo di quadrature da lui eseguito insieme al fratello Stefano nella chiesa veneziana di Santa Maria dell'Orto” (MONDINI 1995, II, p. 196 nota 3).

³⁹ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 199. Come si apprende dalla polizza d'estimo di Cristoforo de 1563 (si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 208), il debito con il Carrara non era stato ancora saldato, ammontando a lire milleduecento.

⁴⁰ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 208.

per il giovane un punto di riferimento, e forse anche un maestro, visto che i due instaurarono una collaborazione professionale⁴¹.

La notizia che fu scelto Cristoforo Rosa per trasporre “in grandi Tavoloni” il disegno eseguito da Sansovino per il piano superiore della Loggia, è un elemento fondamentale non solo per comprendere i rapporti tra l’architetto fiorentino e il pittore bresciano, che vedranno un prologo a Venezia, ma per provare a inquadrare la formazione artistica di quest’ultimo. È probabile che tale incarico fosse motivato da precise conoscenze acquisite da Cristoforo, come confermerebbe il fatto che la copia di un progetto d’architettura, peraltro “colorito”, implicava una certa competenza tecnica nella rappresentazione degli edifici, e forse una familiarità con le proporzioni geometriche⁴². Il Rosa può aver sviluppato una vocazione per il disegno nella bottega di Scalvini, considerando che quest’ultimo nel 1555 fornì un progetto preparatorio per il “freggio” della Loggia, in seguito scolpito dai lapicidi presenti nel cantiere⁴³. Pur restando problematico capire quanto fossero circostanziate le conoscenze nel campo della rappresentazione delle architetture, è un dato di fatto che nel giro di poco tempo, insieme al fratello, Cristoforo avrebbe dato prova di una abilità fuori dal comune proprio in questo ambito. Se Stefano, come si vedrà nelle prossime pagine, seguì un *iter* formativo tradizionale, il fratello dal canto suo esibì una esperienza maturata nei cantieri, dove le mansioni variavano dall’esecuzione di ornamenti fino, appunto, all’elaborazione di progetti⁴⁴. La sua collaborazione col fratello era basata su una differenziazione

⁴¹ Provo a raccogliere i pochi dati noti inerenti la Agostino Scalvini, figlio di Pietro, sulla base dei documenti segnalati da BOSELLI 1977, I, p. 286. Scalvini è citato “pictore” a partire dal 1 agosto 1528 (ASBS, *Notarile Brescia*, notaio Antonio Gandini, 1527-1528, b. 254), quindi il 19 ottobre 1530 (ASBS, *Notarile Brescia*, notaio Antonio Gandini, 1529-1531, b. 255), nel 1531 (ASBS, *Notarile Brescia*, notaio Giacomo Bigoni, 1531-1537, b. 1531), il 10 aprile 1538 (ASBS, *Notarile Brescia*, notaio Giovan Giacomo Carini, 1531-1542, b. 1538), il 15 maggio 1543, il 28 dicembre 1554 (documento non trovato: ASBS, *Notarile Brescia*, notaio Aurelio Lodetti, b. 737), il 3 marzo 1556 (ASBS, *Notarile Brescia*, notaio Tommaso Bargnani, 1555-1556, b. 500). Nella polizza d’estimo di Cristoforo Rosa del 1563 (si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 199), Scalvini dichiara 80 anni; è quindi legittimo fissarne la nascita intorno al 1490. FAPPANI (2000, p. 369) lo confonde con il fratello dell’intagliatore Giuseppe, attivo per la Loggia.

⁴² Purtroppo non si conserva né il progetto di Sansovino (del quale erano state tratte varie copie), né la trasposizione su tavola di Cristoforo Rosa e Agostino Scalvini. A testimoniare il contributo sansoviniano al completamento della fabbrica è la “scrittura” che l’architetto presentò nel 1554 (si veda ZAMBONI 1778, pp. 134-135).

⁴³ ZAMBONI 1778, pp. 62-63, nota 30. Secondo la documentazione rintracciata da Zamboni, il disegno servì a due scultori: uno di questi fu il Francesco Buonaiuti, “scultor fiorentino”, l’altro il padovano Antonio Maria Colla, entrambi allievi di Sansovino. È un indizio dei rapporti tra la bottega di Sansovino a Brescia e la coppia Scalvini-Rosa. Sansovino rimase in rapporto con Brescia fino al 1555 “trasmettendo alcune misure richieste” (PASERO 1953, p. 73 nota 7; si veda MONDINI 1995, II, p. 198 nota 15, a cui si rimanda per un inquadramento complessivo della decorazione lapidea della Loggia tra il 1554 e il 1560).

⁴⁴ Il fervore edilizio registrato a Brescia nei decenni centrali del Cinquecento, non soltanto intorno alla Loggia, ma anche per l’edilizia privata e militare, può aver contribuito a stimolare la curiosità del giovane Cristoforo nei confronti dell’architettura. È ampiamente noto, inoltre, che tra il 1548 e il 1549 fu richiamato da Venezia Niccolò Tartaglia per tenere pubbliche lezioni di matematica. Non va sottaciuta neppure l’attività dei cartografi, esperti di prospettiva (su Cristoforo Sorte vedi più avanti nel testo). Un aspetto non secondario era rappresentato dalla colorazione delle carte (sulla tecnica cartografica vedi VANTINI 2012, p. 293 nota 22).

dei ruoli tesa ad avviare un genere, la *quadratura*, che avrebbe richiesto la padronanza di cognizioni sia artistiche sia tecniche.

Stefano Rosa *garzone* nella bottega di Girolamo Romanino

Il periodo formativo di Cristoforo prese avvio alla fine degli anni trenta del secolo, mentre per Stefano è logico individuare un momento più avanzato, non solo per la giovane età, ma anche sulla base delle notizie contenute nella polizza d'estimo del 1548, in cui il pittore si dichiara "gargiò [garzone] del Romanino"⁴⁵. La presenza di Stefano nella bottega di Girolamo Romanino, all'altezza della metà del secolo, rappresenta quindi un punto fermo da cui prendere le mosse.

Le famiglie Rosa e Da Romano possedevano entrambe terreni, forse limitrofi, nelle zone della Torricella, di Sant'Emiliano e di Urago Mella⁴⁶. Non è un caso che il 23 maggio 1544 Cristoforo Rosa (il "Christophoro de Rosis" di cui s'è già discusso) fosse testimone all'acquisto, da parte di Romanino, di una terra "in contrada Sant'Emiliano"⁴⁷. Trovarlo, nel medesimo 1548, di nuovo al fianco di Romanino⁴⁸, oltre che a fianco del nipote Alessandro, pure pittore⁴⁹, suggerisce che fu la saldatura dei rapporti a favorire l'ingresso di Stefano nell'atelier del celebre maestro.

Per la bottega romaniniana il quinto decennio del Cinquecento fu contraddistinto da vari incarichi e, al pari delle imprese da poco concluse in Val Camonica, il maestro aveva nuovamente

⁴⁵ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 136.

⁴⁶ Anche Romanino aveva una proprietà in contrada della "Torresella", su cui pagava il livello alle monache di Santa Giulia, come emerge nella sua polizza del 1534 (si veda BUGANZA, PASSONI 2006, p. 414). Romanino l'11 giugno 1529 (perfezionando l'atto il 24 febbraio e il 1 marzo 1531) acquista metà di un appezzamento di terra in contrada San Emiliano, dal cugino Battistino di Ubertino d Romano (si veda BOSELLI 1977, I, p. 271); la stessa proprietà è citata nella polizza del 1534 (si veda BUGANZA, PASSONI 2006, p. 414) e il 16 giugno 1540 (si veda BUGANZA, PASSONI 2006, p. 417). Il 16 luglio 1541 "Hieronimo Romanino pictor venne investito, con atto rogato il 11/VI/1530, da Taddeo e Battista de Rumanis di quattro piè di terra in c(ontra)ta S. Emiliano nelle Chiusure..." (si veda BOSELLI 1977, I, p. 272). Il fatto che i Rosa avessero come vicino di casa tale Pietro Lucchini da Romano rafforza la possibilità che fossero entrati in contatto con Romanino in questo modo. Si vedano le carte dell'archivio del Pio Luogo Casa di Dio di Brescia, relative alla famiglia da Romano (MERLO 2013, p. 379 nota 8).

⁴⁷ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 63.

⁴⁸ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 159.

⁴⁹ Cristoforo "de Rosis" era già menzionato insieme ad Alessandro il 3 gennaio e il 13 aprile 1545 (si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, nn. 75 e 83). Poco si conosce dell'attività di Alessandro, figlio del fratello di Girolamo Romanino, fatto salvo un ciclo di affreschi nella chiesa di Gottolengo (si veda NICODEMI 1925, p. 193 e BUGANZA 2006, p. 394 nota 7); per i documenti d'archivio su Alessandro si veda BOSELLI 1977, I, pp. 267-270.

necessità di assoldare una nutrita schiera di apprendisti⁵⁰. Prestando un rapido sguardo alla composizione della sua bottega attorno alla metà del secolo, spiccano varie presenze, la più importante delle quali è Lattanzio Gambara. Il Rosa aveva ventitrè anni nel 1548 ed era quindi uno dei tanti collaboratori di Romanino. Non disponendo, come in altri casi, del suo contratto di “garzonaggio”, è impossibile valutare come si sia regolato il suo rapporto con Gambara, visto e considerato che la veloce ascesa di quest’ultimo tra le preferenze di Romanino pose di fatto termine agli altri tirocini⁵¹.

É inoltre difficile stabilire se la presenza di Stefano coincise con un lavoro in particolare. Qualche spunto può nascere dalla rilettura delle fonti, in particolare da *Il giardino della pittura* di Francesco Paglia, un’opera fondamentale per la storia dell’arte a Brescia e tuttavia incompiuta a causa della morte del suo autore. Nella doppia veste di scrittore e pittore, Paglia prese in esame lo stato dell’arte a Brescia, descrivendo con dovizia di particolari le chiese e i palazzi cittadini, formulando attribuzioni alla luce delle sue conoscenze⁵². Queste ricerche, durate oltre un quarantennio a partire dalla fine degli anni sessanta del Seicento, fruttarono una notevole mole di appunti, riversati in due manoscritti autografi, conservati alla Civica Biblioteca Queriniana di Brescia, che avrebbero dovuto servire da bozze per una versione a stampa⁵³. Nell’esemplare G.IV.9 l’ultima sezione è intitolata “Altra Tavola / Delle opere pubbliche e private più/ stabili della città”; a carta 620 una nota manoscritta, riferibile con sicurezza allo stesso Paglia, avverte che

“nelle due case de sig(no)ri Averoldi à s(an)ta Croce, trovasi [...] le stanze eccellentemente dipinte a fresco di Lettanzio, et di Romanino, et delli Rosa”⁵⁴.

⁵⁰ Il Mori sarebbe rimasto nell’atelier romaniniano anche negli anni cinquanta, come documenta la sua presenza a un atto del 1553 (BUGANZA, PASSONI 2006, p. 423, doc. 143). Per l’analisi dei cicli camuni rimando alle schede in NOVA 1994; si veda MERLO 2015 (Stefano Rosa non è menzionato tra i vari collaboratori di Romanino a Brescia).

⁵¹ Gambara, entrato nella bottega il 26 febbraio 1549, affiancherà Romanino in quasi tutte le imprese compiute dalla metà del secolo, diventandone il principale collaboratore (si veda FRANGI 2006, pp. 17-39). Disponiamo purtroppo di pochi contratti per proporre ragionamenti fondati su basi sicure: di media, in ogni caso, il “garzonaggio” durava da quattro a sei anni.

⁵² Sull’attività di Paglia manca una monografia: il contributo più recente è di DUGONI 2014, *ad vocem*.

⁵³ Per quanto riguarda le varie redazioni si veda BOSELLI 1967, pp. 11-20. L’edizione critica di Boselli solleva perplessità sul piano metodologico; la questione è complicata dal fatto che esistono cinque versioni del testo di Paglia, manoscritte e a stampa, del *Giardino della pittura*: l’autografo più antico G.IV.9, un altro autografo, il Di Rosa 88, e tre apografi: Di Rosa 8 (che contiene anche una parte a stampa), A.IV.8 e A.IV.9 (si veda VALOTTI 1991/1993, pp. 127-133; TERRAROLI 2009, pp. 305-317; CONSADORI 2005, pp. 367-383). All’analisi del testo ha dedicato uno studio MONDINI 2007, pp. 217-231.

⁵⁴ PAGLIA, ms. G.IV.9, c. 620. Si veda anche PAGLIA [1660-1701], ed. 1967, p. 712.

L'indicazione fa riferimento al palazzo d'angolo tra Santa Croce e via Moretto a Brescia, edificato per volontà dei fratelli Giovanni Andrea, Leandro, Mario e Fulgenzio Averoldi, eredi di una delle famiglie più altolocate della città⁵⁵. L'edificio, terminato nel 1544 dall'architetto bergamasco Pietro Isabello⁵⁶, presenta cinque sale affrescate al pianterreno, per le quali la critica si è esercitata nella distinzione delle mani tra Romanino e Gambara⁵⁷. A quest'ultimo si deve assegnare il soffitto del salone principale, mentre gli affreschi delle stanzette laterali, a ovest, e in particolare quelli della sala del Carro di Diana, sono frutto della collaborazione tra i due pittori, che procedettero "secondo una lineare spartizione delle incombenze"⁵⁸. La decorazione in palazzo Averoldi, per quanto si può verificare nell'attuale stato di conservazione, è l'esito di un articolato lavoro di squadra, in cui Romanino figurò in qualità di responsabile, ma dove ampia autonomia fu riservata al giovane Gambara. La datazione dovrebbe cadere tra il 1549 e gli immediati inizi del decennio successivo, anche se non si dispone di un sicuro termine *ante quem*⁵⁹. Fatta questa necessaria premessa, non è da escludere che anche altri pittori documentati negli stessi anni nella bottega, tra cui Stefano Rosa, abbiano preso parte al lavoro. Ciò verrebbe in parte confermato dalla nota di Paglia, e non deve sorprendere più di tanto il fatto che inizialmente lo storiografo avesse mancato di menzionare i Rosa in relazione a palazzo Averoldi, attribuendo gli affreschi soltanto a Romanino e Gambara⁶⁰. È possibile che, in una fase successiva, Paglia avesse inteso con un'aggiunta precisare gli autori delle pitture, estendendo la loro paternità anche ai "Rosi"; si tratterebbe quindi di un ripensamento, del resto frequente a trovarsi nelle pagine del *Giardino della pittura*⁶¹.

Stefano fu impiegato in palazzo Averoldi nel ruolo di *garzone*, secondo i tradizionali incarichi demandati agli aiuti di bottega, e quindi oggi difficilmente distinguibili: dalla stesura delle dorature, che profilano le architetture dipinte in corrispondenza delle lunette⁶², alle finte

⁵⁵ Sulla famiglia Averoldi il testo più recente è BETTONI 2005.

⁵⁶ LECHI 1974, III, pp. 45-46; NOVA 1994, p. 343; BRODINI 1998-1999, pp. 69-90.

⁵⁷ Più complessa è l'attribuzione degli affreschi della sala delle Stagioni (si veda FRANGI 2006, p. 31).

⁵⁸ FRANGI 2006, p. 30. Al solo Romanino spetterebbe, invece, la realizzazione di altri due ambienti più piccoli, a est del salone principale, il cui grado di leggibilità è però compromesso.

⁵⁹ Il lavoro venne terminato probabilmente prima del 1554-1555, quando Gambara assunse l'impegnativo incarico della decorazione delle case "del Gambero" in corso Palestro a Brescia (sulle quali si veda PIAZZA in *Pinacoteca Tosio Martinengo* 2014, pp. 280-285, con bibliografia precedente).

⁶⁰ "La qual sala viene circondata da quatro bell(issi)me stanze, parimenti dipinte di molte figure con infinite bizzarrie, favole, gerolifici, paesi freggi et molti altri caprici, che abbondavano nell'Idee di questi unichi Pittori, che conformi di genio é di valore, sovente si chiamano il Romanino e 'l Gambara" (PAGLIA [1660-1701] ed. 1967, pp. 328-330).

⁶¹ La verifica effettuata sull'altro autografo queriniano (PAGLIA, ms. Di Rosa 88, c. 277), di poco successivo al G.IV.9, non aiuta a risolvere il caso, visto che l'attribuzione ai Rosa non viene ripresa dall'autore.

⁶² I soggetti sono stati recentemente identificati da BARTOLETTI 2013, pp. 86-88: si tratta di *Porsenna assedia la città di Roma*, *La giustizia di Traiano*, *Orazio coclita arresta l'avanzata degli Etruschi*, *Furio Camillo mette in*

specchiature marmoree che incorniciano alcune scene figurate (**foto 5**), fino all'esecuzione dei raccordi dipinti tra le varie cornici, costituiti da modanature dentellate, baccellature e ovuli (**foto 6**), della tipologia che i Rosa utilizzeranno spesso nelle opere successive⁶³. La doratura, in particolare, era una prerogativa della bottega dei due fratelli, come si avrà modo di dire sia per le imprese veneziane, sia nell'ambito della decorazione della Loggia di Brescia. In conclusione: il cantiere di palazzo Averoldi avrebbe potuto rappresentare per il giovane Stefano un'ottima occasione di apprendimento, non tanto per sviluppare competenze nel campo della prospettiva, quanto per acquisire un linguaggio moderno, in linea con la contemporanea apertura della bottega romaniniana al linguaggio della Maniera.

Una proposta per gli esordi di Stefano

Il periodo in cui Stefano Rosa frequenta la bottega di Romanino è contraddistinto dalla presenza a Brescia di personalità aggiornate sui fatti artistici centro italiani⁶⁴. Tale orizzonte è percepibile nella attività di Lattanzio Gambara, conseguente al suo alunnato a Cremona, tanto è vero che le prime opere bresciane, pur siglate da un'indubbia impronta romaniniana, certificano l'avvenuta assimilazione del lessico in uso nella bottega di Giulio Campi⁶⁵. In tal senso sono esemplari, oltre agli affreschi Averoldi, anche gli strappi provenienti dalla casa del Podestà, oggi conservati frammentari nella Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia. La critica ha giustamente osservato come Lattanzio fosse in grado di rielaborare, con una certa personalità, il vasto campionario decorativo visibile, a partire dalla fine degli anni Trenta, nei cantieri cremonesi e mantovani, dimostrando familiarità con la grafica dello stesso Campi ma anche di Camillo Boccaccino. Negli affreschi delle "case del Gambero" a Brescia, eseguiti intorno al 1554-1555, il pittore si servì inoltre delle invenzioni di Pordenone e Giulio Romano, quasi certamente mediate attraverso le stampe⁶⁶.

fuga l'esercito di Brenno, Continenza di Scipione, Lucrezia (per le vicende critiche si veda Begni Redona, Vezzoli 1978, pp. 219-220).

⁶³ Leandro Averoldi è tra i deputati alle pubbliche fabbriche del Comune di Brescia che nel 1563 affiderà l'incarico della Loggia a Cristoforo Rosa (si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 206).

⁶⁴ Una panoramica sulla pittura bresciana non può prescindere da PASSAMANI 1986, pp. 203-216, a cui si aggiunga NOVA 1988, I, pp. 105-124.

⁶⁵ Per un bilancio della stagione cremonese di Gambara, conclusa "entro la seconda metà degli anni quaranta del Cinquecento", si veda FRANGI 2007, pp. 37-49.

⁶⁶ A questo proposito vanno menzionati alcuni casi: il *Marco Curzio che si getta nella voragine* è derivato dall'affresco di Pordenone un tempo visibile sulla facciata di palazzo d'Anna a Venezia, diffuso da una stampa

L'apertura di credito verso questi fatti artistici non tarderà a coinvolgere l'ambiente bresciano alla metà del XVI secolo, giungendo a orientare le principali committenze pubbliche, in concomitanza con la ripresa del dibattito relativo al completamento del secondo ordine del palazzo municipale della Loggia, che attendeva da quando la fabbrica, avviata su progetto dell'architetto vicentino Tommaso Formenton, era stata interrotta nel 1509⁶⁷. A questo scopo nel settembre 1550 Andrea Palladio, allora a Vicenza, ricevette da Giovanni Alvise Valmarana una somma di cinque scudi "per andar a Bressa"⁶⁸ e poco dopo i deputati bresciani avrebbero richiesto la consulenza di Sansovino (come ho già detto). In questo clima di fervore, riflesso di una volontà di aggiornamento che si esplicava nella convocazione di artisti *forestieri*, va contestualizzata la vicenda relativa alla decorazione della sala del Collegio dei Giudici, luogo rilevante nella vita amministrativa cittadina, come testimonia la sua stessa collocazione al primo piano della palazzina che ospita lo scalone di accesso alla Loggia⁶⁹. La decisione di ornare questo luogo fu presa nel luglio del 1548, ma soltanto nel maggio seguente i deputati bresciani deliberarono di affidare a Giulio Campi l'esecuzione di

di Niccolò Vicentino (cfr. FIORI in *Brescia nell'età della Maniera* 2007, pp. 162-165). È da tenere in considerazione che lo stesso soggetto fu proposto anche da Veronese in una tela ora al Kunsthistorisches Museum di Vienna (si veda AIKEMA in *Paolo Veronese* 2014, pp. 56-57) e da Giulio Campi in un affresco strappato proveniente da una casa di Cremona (BORA in *La Pinacoteca Ala Ponzzone* 2003, pp. 92-93). Il rapporto di Gambara con Giulio Romano è sottolineato anche da PIAZZA in *Pinacoteca Tosio Martinengo* 2014, pp. 280-285. La circolazione delle medesime invenzioni trova riscontri anche a Verona, negli affreschi parietali di Domenico Brusaporzi, un tempo collocati sulla facciata principale di palazzo Fiorio della Seta e oggi ricoverati nel Museo degli affreschi Cavalcaselle di Verona (si veda NAPIONE 2015, pp. 19-20).

⁶⁷ Le vicende edilizie che segnarono la costruzione della Loggia a partire dal 1492 si intrecciano con la storia della "platea magna Communis", aperta nel 1433, poco dopo la dedizione di Brescia alla Repubblica di Venezia; la piazza avrebbe dovuto rappresentare uno spazio condiviso entro il quale esercitare le funzioni politico-istituzionali della città. Non è questa la sede per ripercorrere la storia del più grande cantiere cittadino: si veda NAVARRINI 1986, pp. 181-189; LUPO 1989, pp. 421-442; ID. 1991, pp. 56-95. La pubblicazione più esaustiva resta *La Loggia di Brescia e la sua piazza* 1993-1995.

⁶⁸ Per quanto riguarda la presenza di Palladio a Brescia e la sua influenza sul contesto locale, rimando alla vasta bibliografia, che ha discusso la vicenda critica relativa a un disegno (London, Royal Institute of British Architects, vol. X, f. 15), da taluni attribuito all'architetto vicentino e considerato uno schizzo per il palazzo municipale bresciano: ZORZI 1965, pp. 90-91; PUPPI 1999, p. 35; MONDINI 1995, pp. 189-192.

⁶⁹ Recuperando una tipologia propria di alcuni palazzi della Ragione in area veneta, a Brescia lo scalone è posto all'esterno, inglobato in un edificio di forma poligonale, che a piano terra ospitava sette botteghe, una delle quali già esistente nel 1504. Il termine della costruzione è certificato dalla data 1508, scolpita in numeri romani sui due lati del passaggio pensile sopra l'arco (FRATI, GIANFRANCESCHI 1995, II, pp. 51-54). Già a questa data era stato ricavato un ambiente voltato utilizzato dalla cancelleria e a partire dal 1514 destinato alle riunioni del collegio dei dottori; dal 1523 venne incaricato della sua ristrutturazione, con l'apertura delle cinque finestre ancora visibili, il marengone Taddeo da Castello. Nel dicembre 1543 l'ambiente, a cui si accedeva percorrendo lo scalone della Loggia e attraversando una piccola porta posta sul lato settentrionale, venne ufficialmente destinato al collegio dei Giudici (FRATI, GIANFRANCESCHI 1995, II, pp. 178-179). Per le funzioni amministrative del Collegio, retto da un priore scelto da sette elettori, si veda VALSERIATI 2011, pp. 85-93 (in part. 87-88): "oltre ai tribunali delle vettovaglie e dei dazi, il Collegio gestiva la magistratura detta «dei Savi» (*Consilium Sapientium*), alla quale si ricorreva per vertenze e arbitrati privati, spesso impugnati presso gli Auditori Novi di Venezia. Di competenza collegiale era anche il Consolato di giustizia dei quartieri, per il quale venivano eletti ogni semestre due ufficiali, che giudicavano nelle cause civili di prima istanza e in appello, intervenivano - su richiesta delle parti - nei processi del foro podestarile e avevano autorità d'interrompere i procedimenti ordinari".

“quadros octo in tela in quadronis et a guacio historiarum seu capitolorum in pallatio prefati collegii in locis designandis per agentes pro predicto collegio cum et sub lignaminibus telariorum telarum ornamentis coloribus et telis”⁷⁰.

Lo spazio interno è scandito da una finta partitura architettonica, rappresentata da una serie di colonne tortili che sostengono un architrave decorato da un fregio a motivi vegetali (foto 7-8). Tra gli intercolunni trovavano posto gli otto dipinti di Giulio e Antonio Campi, oggi divisi tra la Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia e il Szépművészeti Múzeum di Budapest. Questo allestimento, sopravvissuto fino alla caduta della Repubblica di San Marco, era organizzato “in modo che le due opere di tema biblico si affrontassero, e così pure le due di tema romano”, secondo un progetto che trovava ragion d’essere nel richiamo alla corretta amministrazione della giustizia, come *exemplum* che esaltasse la condotta morale dei dottori in legge⁷¹.

L’intelaiatura alle pareti si adatta alle dimensioni delle nicchie destinate a ospitare le tele (*in situ* ci sono riproduzioni fotografiche di identiche misure agli originali), testimoniando come la decorazione complessiva fosse stata concordata dall’inizio⁷². L’inserimento degli otto quadri negli spazi predisposti seguì probabilmente a stretto giro l’esecuzione degli affreschi, dato che la sala, per le elevate funzioni di rappresentanza cui assolveva, non avrebbe potuto restare a lungo sguarnita del suo apparato decorativo⁷³. La cronologia proposta per i dipinti, oscillando su base stilistica tra il 1557 e il 1564⁷⁴, non fornisce tuttavia un preciso riferimento e bisogna pertanto ribaltare i termini della questione, provando dapprima a circoscrivere la paternità degli affreschi. Finora è stata posta dalla critica scarsa attenzione alla decorazione parietale della sala, complice il mediocre stato di conservazione che obbliga, in primo luogo, a tenere presente che il recente

⁷⁰ Queste indicazioni si ricavano da un documento rinvenuto da MILLER 1985, pp. 456-481, doc. 73. Una provvisione del 14 luglio 1548 segnala che il Collegio aveva impegnato una somma “pro ornamento” della nuova sede (si veda FRATI, GIANFRANCESCHI 1995, II, p. 179 nota 28).

⁷¹ La citazione è tratta da FRATI, GIANFRANCESCHI 1995, II, p. 184. Sulla vicenda critica relativa alle tele si veda, di recente, PAVESI in *Pinacoteca Tosio Martinengo* 2014, pp. 258-267. Secondo le descrizioni antiche, sui lati brevi erano collocati *Zaleuco fa accecare il figli*, vicino alla porta d’ingresso a est, sul lato opposto *Il tribunale di Cambise*, entrambi inquadrati da singole colonne dipinte, mentre sulle altre pareti, separate da colonne binate, erano disposte sei tele: *Il giudizio di Salomone*, *Susanna e i vecchioni*, *La giustizia di Traiano*, *Il giudizio di Tito Manlio Torquato*, *Filippo il Macedone* e *Macheta, Il suicidio di Caronda*.

⁷² Gli affreschi delineano una omogenea bordura colorata che rappresentava il raccordo tra il muro e i dipinti. Nella guida della Pinacoteca Tosio Martinengo compilata nel 1927 si specificava che tre dipinti presentavano “cornici del secolo XVI, di noce, filettate d’oro” ([NICODEMI] 1927, p. 18).

⁷³ A sostegno di questa ipotesi è il fatto che le tele sono dipinte a tempera, una tecnica che favoriva la velocità realizzativa.

⁷⁴ BORA 2007, pp. 27-35; CASERO 2007, pp. 112-119. Sulla base di queste considerazioni “l’assetto del salone di Giudici, con il solenne apparato decorativo, doveva quindi essere compiuto negli stessi anni in cui era attivo il cantiere per la realizzazione del sontuoso salone superiore della Loggia” (FRATI, GIANFRANCESCHI 1995, II, p. 186). Tanzi ritiene che “il corretto riconoscimento delle mani e il confronto che si può istituire con le opere del 1557 esclude tuttavia una troppo lunga gestazione per le tele bresciane” (TANZI 2008, p. 9).

restauro è stato in buona parte ricostruttivo⁷⁵ (**foto 9-10**). Gli affreschi attingono al clima manieristico padano attorno alla metà del secolo: i confronti più pertinenti trovano sostanza nelle analogie con le colonne dell'ancona intagliata nel 1539 da Giuseppe Sacca per la pala di Giulio Campi nel coro di San Sigismondo a Cremona⁷⁶, e soprattutto nel rapporto con un disegno riferito a Giulio Romano, forse preparatorio per un candelabro⁷⁷ (**foto 11-12**). Era stato proprio il Pippi a introdurre nel nord Italia la colonna tortile, utilizzandola per la prima volta a Mantova nella finta prospettiva un tempo nel Giardino Segreto di Palazzo Te e, in forma ancora più evidente, sul prospetto della Rustica, fabbrica documentata a partire dal 1538⁷⁸.

C'è da immaginare che questo substrato fosse noto ai deputati bresciani, ansiosi di imprimere una svolta "moderna" alla città, contribuendo a orientarne le scelte al momento di affidare il lavoro a Giulio Campi. Se è vera, quest'ultima considerazione impone di estendere il ragionamento all'analisi di tutta la decorazione della sala, non soltanto ai dipinti su tela. Sebbene nel contratto del 1549, unico documento noto relativo al cantiere, non si fa alcun riferimento agli affreschi, bisogna ricordare che, in qualità di procuratore del Campi, è presente il cartografo Cristoforo Sorte, un personaggio di estrema importanza nel discorso che stiamo facendo. Di origine veronese, nato intorno al 1507, Sorte raggiunse fama nell'ambito della scienza idraulica, appresa dal padre e praticata per il vescovo Cles a Trento, e della cartografia⁷⁹. Vantava inoltre credenziali anche nel campo della pittura di prospettiva, avendo a suo dire imparato a "tirare in scorcio" al fianco di Giulio Romano. Nel suo trattato intitolato *Osservazioni nella pittura* (1580) Sorte affermerà:

⁷⁵ L'intervento è stato compiuto tra il 2011 e il 2012 dal Comune di Brescia grazie ai contributi di Fondazione Cariplo; eseguito dalla restauratrice Monica Ferri sotto la guida di Paola Faroni e Patrizia Scamoni (rimando alla relazione tecnica del novembre 2011). Gli intonaci si presentavano, prima del restauro, in precarie condizioni di conservazione, a causa di due fattori: la presenza di una soffitta e la stesura di uno scialbo sulle pareti della sala. Sono state individuate quattro tipologie di intonaci, suddivisi per il loro stato di conservazione: 1) affreschi visibili nel solaio (conservate con varie lacune, fessurazioni ed efflorescenze saline); 2) superfici affrescate coperte dal solaio in appoggio (ampiamente deteriorate); 3) superfici affrescate alle pareti, coperte da uno strato d'intonaco (presenza di picchettature); 4) superfici affrescate coperte da una boiserie lignea. La parte meglio conservata è dunque quella rimasta sempre in vista nel solaio. La parte che ha subito i maggiori interventi di integrazione pittorica è rappresentata dagli affreschi delle pareti, dopo la rimozione dello strato di scialbo.

⁷⁶ Su quest'opera si veda TANZI 2004, p. 10, tav. 7 e FERRARI 1974. Per quanto riguarda l'attività di Sacca si veda, di recente, TANZI 2015, p. 81 ss.

⁷⁷ Si veda TAFURI in *Giulio Romano* 1989, p. 497 (con bibliografia). La conoscenza dei motivi decorativi di Giulio Romano poteva avvenire attraverso le stampe. Alcune incisioni di Francesco Torbido detto il Moro presentano colonne tortili con decorazioni vegetali e putti (ZEMER 1979, pp. 292-293). Un disegno, attribuito dubitativamente a Giulio Campi, è pubblicato in BORA 1991, pp. 275-284. Una colonna con eroti si trova nell'album Chlumczansky, attribuito alla cerchia di Giulio Romano (si veda JUŘEN 1986, 105-205).

⁷⁸ La bibliografia è vasta: Belluzzi, Forster 1989, p. 213. Sulla palazzina della Rustica si veda PAGLIARA 1989, pp. 418-424. Per la fortuna della colonna tortile in Lombardia vedi BORA 1980, pp. 295-317.

⁷⁹ Per un approfondimento su Sorte si può prendere le mosse da *Cristoforo Sorte e il suo tempo* 2012. Sulla sua produzione teorica: BARAŠ 1965, pp. 253-159; BAROCCHI 1960. Ampiamente studiata è l'attività nel campo della cartografia: SCHULZ 1990; PAGANI 1981, pp. 399-425; SCHULZ 1976, pp. 107-126.

“dicovi adunque che, essendo io provisionato dell’eccellentissimo Signor Federico Gonzaga, duca di Mantova, et avendomi dato carico di dipingere una camera in Castello, da quella banda che guarda verso il lago, fatta a vólto con un sfondro nel mezzo et una navicella a torno, nella quale si doveva fingere una loggia con colonne torte e balaustri e soffitto, al modo di quelle che sono in Roma su la sala di Sua Santità, talmente che rappresentasse un bellissimo chiostro”⁸⁰.

Il volto della *camera in Castello* è stato dubitativamente riconosciuto in un affresco proveniente dalla distrutta palazzina di Margherita Paleologa, eretta nel 1531 da Giulio Romano per conto del duca Federico II Gonzaga⁸¹ (**foto 13**). L’identificazione con lo strappo, conservato in Palazzo Ducale a Mantova, viene ipotizzata non solo per la sua comprovata collocazione antica, ma anche per le analogie che sussistono con una incisione inserita dallo stesso cartografo nella seconda edizione del suo trattato, del 1594 (**foto 14**). L’affresco mantovano presenta una struttura illusionistica contraddistinta da colonne tortili alternate a pilastri che sostengono un architrave, da cui si sviluppa un pergolato coperto da foglie di vite⁸². Al centro della volta a schifo, dalla balaustra si affacciano vari putti, attribuiti a Giulio Campi⁸³. La volta mantovana evidenzia una precisa divisione di competenze tra il figurista e il *quadraturista*⁸⁴. Se fosse confermata, la collaborazione tra il Campi e Sorte, instaurata a quanto pare a Mantova intorno al 1439-1440, rappresenterebbe un elemento rilevante in relazione alla presenza di entrambi nella sala dei Giudici a Brescia, nel 1549.

⁸⁰ SORTE 1580, ed. 1960, pp. 271-301. Non è dato sapere come Sorte arrivò alla corte di Mantova. È possibile che, concluse le fabbriche trentine, fu attirato dal mecenatismo artistico di Federico II Gonzaga (1500-1540).

⁸¹ Il rapporto con la descrizione fornita da Sorte è stato avanzato in occasione della mostra del 1989 (si veda BELLUZZI in *Giulio Romano* 1989, pp. 385-387. Per quanto riguarda Giulio Romano prospettico, in rapporto a Cristoforo Sorte, si veda BATTISTI 1989, p. 38 e BORA 1989, pp. 275-284. Si attendono i risultati del restauro condotto dalla Soprintendenza per i Beni Storico-Artistici delle provincie di Mantova, Cremona e Brescia (ringrazio Stefano L’Occaso per avermi fornito alcune fotografie).

⁸² Riguardo al paragone con le colonne “che sono in Roma in su la sala di Sua Santità”, secondo la Barocchi, “Sorte allude probabilmente alla Sala dei Pontefici, nell’appartamento Borgia, decorata con «sfondri» ma non con colonne «torte»” (BAROCCHI 1960, p. 536 nota 4). Bisognerebbe capire a quale altezza cronologica Sorte progettò di scrivere il suo trattato, prima di pubblicarlo nel 1580: avrebbe anche potuto riferirsi alla Sala dei Cento passi nel palazzo della Cancelleria, oppure, avvicinandosi al periodo della pubblicazione, alla Sala Bologna in Vaticano.

⁸³ Si tratta di una scoperta anticipata da Marco Tanzi sul quotidiano online “ilvascellocr.it” in data 24 maggio 2012. Per alcune considerazioni si veda L’OCCASO 2012, pp. 65-71, secondo il quale è possibile che “la decorazione della stanza della Rustica sia stata davvero principiata sotto Federico II, quindi entro il 1540, e poi completata nel corso degli anni Quaranta, con una possibile partecipazione di Guazzi (più limitata) e di Campi (più estesa)”.

⁸⁴ Un’altra divisione avverrà nel salone di palazzo Aldegatti a Mantova, compiuto intorno al 1552-53, dove alcune figure spettano a Giulio Campi, altre al pittore Anselmo Guazzi, mentre è “improbabile che Anselmo, abile ma non certo geniale decoratore, sia anche l’inventore delle elaborate costruzioni prospettiche” (L’OCCASO 2012, pp. 55-64). Nel medesimo palazzo mantovano era già stata restituita a Giulio Campi la paternità degli affreschi nel camerino con gli *Amori di Giove* (si veda BERZAGHI 1988, pp. 31-36; BORA 1988, p. 17; CIRILLO 2003, pp. 42-43; ROMANI 1997, pp. 8-9, nota 23).

Visto il ruolo non indifferente ricoperto da Sorte nella trattativa bresciana, quale procuratore del suo “grandissimo amico”⁸⁵ Campi, e data la presunta familiarità del cartografo con la prospettiva dipinta, verrebbe la tentazione di considerare la possibilità che egli fosse il responsabile delle finte architetture. Tale ipotesi, tuttavia, deve fare i conti con le scarsissime notizie sull’attività pittorica del veronese⁸⁶, e col fatto che tra il soffitto mantovano e gli affreschi bresciani non corrono sufficienti analogie per giustificare l’attribuzione allo stesso autore. In tale incertezza appare interessante un’informazione offerta dallo stesso Sorte, nel rivendicare un ruolo centrale per la diffusione del genere della quadratura in Italia settentrionale e, addirittura, per la formazione dei fratelli Rosa. Nella prima edizione del suo trattato dichiara che, proprio in seguito al soggiorno a Mantova e ai rudimenti di prospettiva appresi da Giulio Romano (morto nel 1546), aveva trasmesso “la sudetta colonna torta a M. Cristoforo e M. Stefano fratelli de’ Rossi bresciani”, rappresentando

“il primo loro principio e fondamento di illuminarli in questa professione di prospettiva in scurzo, aggiuntovi il loro giudizio et una loro naturale inclinazione di operare. Onde per la fama loro hanno avuto carico di dipingere le prospettive in scurzo a Venezia nella Libreria di San Marco e di Santa Maria da l’Orto, e nel Palazzo della Ragione di Brescia, et in molti altri onorati luoghi, le quali cose hanno dato loro fama in questa professione al pari di tutti gli altri industri et eccellentissimi pittori di questo illustrissimo stato”⁸⁷.

L’avvio dei Rosa alla “prospettiva in scurzo” sarebbe quindi avvenuto grazie alla lezione del cartografo, in un periodo circoscritto tra la fine del soggiorno mantovano e le prime opere bresciane dei due fratelli, come si vedrà scalabili nel primo lustro del sesto decennio⁸⁸. Se è legittimo sospettare che questa dichiarazione celasse il desiderio di ritagliarsi un posto di rilievo nella storia della pittura (i Rosa, infatti, avevano già ricevuto l’omaggio di Vasari), non si può non considerarla alla luce delle ricadute sulla questione attributiva che si sta affrontando. Un riscontro, ancora una volta di non facile interpretazione, giunge dalle pagine del già ricordato manoscritto G.IV.9 del *Giardino della pittura*. Nel descrivere la Sala dei Giudici, Paglia rileva come:

⁸⁵ SORTE 1580 ed. 1960, pp. 271-301.

⁸⁶ Sorte si definì “pictor” nel 1544, ma non conosciamo dipinti; la stessa attribuzione della volta ora al palazzo Ducale di Mantova è priva di riscontri documentari, tantomeno stilistici. L’attività pittorica del cartografo veronese è stata oggetto del contributo di MOLTENI 2012, pp. 267-285. L’unica opera documentata oltre al soffitto mantovano è un dipinto raffigurante l’incendio del palazzo della Ragione di Verona (avvenuto il 22 gennaio del 1541), che Sorte aveva realizzato “illuminando il paese et i luoghi parte dello splendore della luna e parte dalli vapori e vampi più vivi” (SORTE 1580 ed. 1960, pp. 297-298).

⁸⁷ *IBID.*, pp. 271-301).

⁸⁸ A evidenziare i rapporti tra Sorte e i Rosa fu SCHULZ 1961, pp. 90-102; l’importanza di Sorte nel contesto bresciano è stata considerata anche da PASSAMANI 1986, pp. 203-216.

“vengon queste [tele] tramezzate d’ornamento di colonne vidalbe con chiar’e scuro che rendono mirabil vaghezza; fatte per mano di Stefano Rosa; che sapeva porgere ornamenti à tali opere senza confonder con la superfluità de colori”⁸⁹.

Va detto sin da ora che questo passo è stato in parte cassato dall’autore, che in un momento imprecisato si è corretto, riferendo le “colonne vidalbe” (vale a dire cinte da serti vegetali) al “celebre Antonio Campi”⁹⁰, a suo dire responsabile anche delle otto tele. L’attribuzione non regge tuttavia a una verifica del livello qualitativo degli affreschi (**foto 15**), che manifestano una certa ingenuità non solo nella resa delle figure, ma anche per quanto riguarda la tecnica esecutiva, piuttosto elementare, basata su cartoni quasi sempre rovesciati⁹¹ (**foto 16**). La finta architettura, peraltro, è assai lontana dalle tipologie proposte dai Campi nel sesto decennio del Cinquecento, come per esempio si può verificare nella *Pentecoste*, studio preparatorio per l’affresco in San Sigismondo a Cremona, che evidenzia un’attenzione prospettica superiore a quella espressa nella sala bresciana⁹².

Il riferimento a Stefano Rosa nella prima redazione del manoscritto di Paglia troverebbe invece un’opportuna dimensione proprio alla luce della presenza di Cristoforo Sorte. Il rapporto di amicizia tra i Campi e Sorte e, dall’altra parte, il presunto tirocinio dei fratelli Rosa presso il cartografo veronese, sono indizi che consentono di proporre, in via ipotetica, Stefano come possibile autore della decorazione della sala dei Giudici⁹³. Se poi volessimo cercare qualche giustificazione per il cambio attributivo, è presumibile che Paglia, per avvalorare il riferimento a Stefano, si aspettasse un sistema di finte architetture della complessità pari, o per lo meno simile, a quella squadernata dai Rosa nei successivi soffitti veneziani e nel salone della Loggia. Di fronte

⁸⁹ PAGLIA, ms. G.IV.9, c. 226. Si veda anche PAGLIA [1660-1701] ed. 1967, p. 289.

⁹⁰ “Religò poscia tutte quest’opere con ornamento di colonne vidalbe con una tinta di chiar’e scuro così bene accordata che rendono mirabil vaghezza, sapendo ben egli quanto importante il porgere ornamenti consimili a tali opere, senza però confonder con la superfluità de colori” (PAGLIA, ms. G.IV.9, c. 226).

⁹¹ Questa procedura esecutiva si riscontra non solo nelle colonne, ma anche nei festoni di fiori e frutta, derivati da un medesimo cartone usato recto e verso per ottenere simmetria.

⁹² È giustamente considerato “uno dei vertici nell’illusionismo prospettico nell’Italia settentrionale, tra scorci vertiginosi e tavolozza vivacissima” (TANZI 2008, p. 4; si veda anche BORA in *Pittura a Cremona* 1990, p. 272); i cui riferimenti principali sono Correggio e Primaticcio (si veda ROMANI 1997, p. 9). Rapporti con Primaticcio sono stati individuati anche nella volta con *Le tre Parche e allegorie delle virtù* di palazzo Maggi a Cadignano, oggi riferita al solo Antonio Campi (vedi CIRILLO, GODI 1982; TANZI 2004, p. 16, tav. 13). Per il disegno preparatorio della *Pentecoste*, riferito a Giulio Campi e conservato all’Accademia Carrara di Bergamo, si veda BORA 1980, pp. 297-298. Campi aveva condotto sperimentazioni anche nel rapporto tra architettura reale e illusiva, come si evince, per esempio, in San Sigismondo a Cremona, dove i fondali dipinti nelle pale sembrano continuare la forma delle cappelle (su San Sigismondo resta di grande utilità Ferrari 1974, che segnala proprio il nesso tra il “virtuosismo prospettico” del Campi e la sua amicizia con Cristoforo Sorte).

⁹³ Benché Sorte non faccia menzione di questo lavoro nel suo trattato, il breve accenno alle pitture dei Rosa visibili “nel Palazzo della Ragione di Brescia”, vale a dire nella Loggia, può forse sottintendere, oltre alla volta dipinta più tardi dai due fratelli, anche la Sala dei Giudici, che, come è già stato rimarcato, appartiene al medesimo complesso edilizio (sebbene le notizie sulla loro attività sembrano desunte da Vasari)

alla semplicità dello schema prospettico della partitura della sala dei Giudici, anche un attento osservatore avrebbe faticato a riconoscere gli esordi di un pittore alle prese, forse per la prima volta, con il genere prospettico. È proprio l'assenza di un'impostazione architettonico-illusionistica di ampio respiro, a favore di un apparato ornamentale, a supportare la paternità nei confronti del pittore bresciano⁹⁴.

Ulteriori indizi sembrano confermare tale ipotesi. A un ambito di stretta osservanza romaniniana, connesso ad alcune tipologie visibili in palazzo Averoldi, rimandano i festoni di fiori e frutta (oggi ampiamente integrati dal restauro) al di sopra delle finestre (**foto 17-18**). Alcuni inserti, invece, anticipano in modo sorprendente le soluzioni adottate poco dopo dai Rosa a Venezia: dal ricorso alle finte specchiature marmoree (**foto 19**), alle lueggiature dorate, alle colonne binate sormontate da capitelli ionici⁹⁵ (**foto 20**). Analizzando la superficie pittorica si rintracciano incisioni nell'intonaco in corrispondenza dei putti alla base delle colonne (**foto 21**), oltre alle impronte del filo utilizzato per impostare le partiture architettoniche (**foto 22-23**), espediente a cui si ricorrerà anche nel vestibolo della Libreria di San Marco. In conclusione, l'impresa bresciana potrebbe rappresentare l'anello mancante del primo periodo di Stefano, antecedente alla documentata parentesi veneziana che, tra il 1556 e il 1560, lo vedrà collaborare con il fratello Cristoforo.

Ciò che pare certo è l'assoluta novità di questa impostazione decorativa nel contesto locale, una responsabilità che può essere addebitata a Cristoforo Sorte, soprattutto per quanto attiene la scelta dei modelli, forse ispirati – come è già stato riscontrato – alla perduta decorazione del camerino dei Cesari in palazzo Ducale a Mantova, dove le fonti segnalavano l'esistenza di colonne cinte da putti⁹⁶. La trasmissione dell'insegnamento del veronese può aver riguardato

⁹⁴ Il riferimento al Rosa venne del tutto omissso da Paglia in un manoscritto autografo del *Giardino della pittura*, che in generale recepisce le correzioni apportate alla prima versione (PAGLIA, ms. Di Rosa 88, c. 234). Qui lo storiografo si limita a ricordare che le tele dei Campi sono comprese “tra colonne vidalbe di vaghissimo chiaro et scuro”; poco più avanti, a carta 239, è ripreso il parere espresso nel ms. G.IV.9 emendato della primitiva attribuzione a Stefano Rosa: “Religò poscia tutti questi suoi quadri con ornamento come già avesse veduto, di colonne vidalbe, con una tita di chiaroscuro così bene accompagnata, che rendono mirabil vaghezza”.

⁹⁵ L'effetto era rilevato da Patrizio Spini: “questo collegio è una sala longa braccia trentasei, larga braccia dodici, alta braccia tredici, tutta ornata di banchi di noce intagliati ed aurati e a torno ornata di ricchissimi e preziosi quadri di pittura, rimembrando in essi le più notabili istorie de antichi Ebrei e valorosi Romani; il suo cielo tutto a bellissimi partimenti sfrondatai ornati de intagli e di vaghe pitture tutto il cielo, e li banchi suddetti dove richiede messi a oro lucente” (SPINI 1585, p. 328). Non è escluso che le “vaghe pitture” ricoprissero anche il “cielo”, vale a dire il soffitto; in tal senso manca un supporto documentario, ma se così fosse bisognerebbe pensare che i “bellissimi partimenti sfrondatai” ricoprissero tutto l'ambiente, inseriti tra “intagli” anch'essi non più esistenti.

⁹⁶ Suggestisce questa possibilità CASERO 2007, p. 116. Mi permetto di ricordare che gli affreschi già nel Camerino dell'Eneide della Rocca di Scandiano (oggi nella Galleria Estense di Modena), commissionati a Niccolò dell'Abate da Silvia moglie di Giulio Boiardo (a sua volta figlio di Giovanni Boiardo e della bresciana Giulia Gambara; sulla quale si veda *Fasti e splendori dei Gambara* 2010, pp. 46-47) pare fossero caratterizzati da architetture, con funzione di raccordo analoga (si veda CUOGHI 2009, pp. 121-129).

anche l'uso di strumenti per la rappresentazione dello spazio e della prospettiva, certamente ben noti nel campo della cartografia⁹⁷. Che poi lo stesso Sorte fosse pratico nella progettazione di insiemi decorativi è comprovato dal fatto che, dopo l'incendio occorso al palazzo Ducale di Venezia nel 1577, verrà convocato per fornire i disegni dei soffitti delle sale del Maggior Consiglio e delle Pregadi⁹⁸. Infine, un elemento utile ai fini dell'assestamento della cronologia degli affreschi bresciani è il fatto che la permanenza in città del veronese coincida con quella di Stefano Rosa. I due potevano essere entrati in contatto già nel 1549, data del contratto, dal momento che il cartografo all'epoca abitava "in civitate Brixiae"⁹⁹, nella stessa quadra di San Giovanni Evangelista in cui avevano bottega i due fratelli pittori. Sorte rimase a lungo in città, realizzando nel 1552 la *Carta del territorio Bresciano* per incarico del capitano Marino Cavalli¹⁰⁰; nel 1556 fu raggiunto, proprio a Brescia, dall'invito a recarsi a Venezia per fornire un consulto sulla bonifica delle valli di Arquà e Monselice¹⁰¹. Nello stesso anno anche i Rosa erano a Venezia, impegnati nella chiesa della Madonna dell'Orto.

⁹⁷ Relativamente all'utilizzo della camera obscura, quale strumento ottico per la rappresentazione, CAMEROTA (2005, pp. 263-285, p. 271) precisa che "one category of painters who could, however, have made use of it without fear of embarrassment, or of conflict between practice and theory, was that of the map-makers, who in executing the so-called portraits or 'theaters' of cities sought for verisimilitude, precision and, above all, objectivity".

⁹⁸ Sorte fu selezionato insieme a quindici esperti (tra cui Palladio) per fornire una consulenza su palazzo Ducale dopo l'incendio (si veda SCHULZ 1962, pp. 193-208 e ID. 1968, pp. 43-45, 107-114).

⁹⁹ Per il documento si veda MILLER 1985, pp. 456-481, doc. 73. Ciò smentisce l'opinione che Sorte arrivi a Brescia nel 1556, come ipotizzato da FISOGNI 2009, p. 277.

¹⁰⁰ Per la commissione si veda Conforti in *L'Architettura a Verona* 1988, p. 178. In una lettera presentata al Senato veneziano, il capitano Cavalli commissionava un "disegno di esso territorio et del modello della Città, li quali ho fatto far con molta diligentia giustissimi" affinché la Signoria potesse conoscere l'area in questione con i suoi "passi" e "difese" (si veda TAGLIAFERRI 1978, p. 57). La *Carta del territorio bresciano*, dipinta su tela nel 1554, fu perduta in seguito alle requisizioni napoleoniche (ricordata in una lettera dei Provveditori alla Camera dei Confini del 1568 e dallo stesso Sorte). Fu stampata nel 1560 e oggi si conserva in soli tre esemplari (si veda ALMAGIÀ 1929, p. 37, tav. XL-1; SCHULZ 1990, p. 89; SINISTRI 1998, p. 9; uno dei quali a Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, legato Girolamo Contarini, 138.c.4 tav. 41). Per i documenti relativi a questo incarico vedi CONFORTI 1985, pp. 27-61; SALGARO 2012, p. 217, nota 43.

¹⁰¹ Questa notizia si ricava dalla testimonianza dello stesso cartografo: SORTE 1594, p. 22; ID. 1593, cc. 17-18. La delibera con la quale Sorte è invitato a trasferirsi da Brescia a Venezia reca la data del 28 agosto 1556 (si veda VANTINI 2012, pp. 287-303, in part. 294, nota 23). Il rapporto di Sorte con Brescia prosegue negli anni: nel 1569 è protagonista di una contesa per la realizzazione di una carta dei confini dei territori tra Borno e Scalve; tra la fine del 1590 e i primi mesi del 1591 porta a termine la corografia del Territorio Bresciano (cfr. SALGARO 2012, pp. 229-231, 241). La sua fortuna "bresciana" è attestata dall'esistenza, presso i Musei Civici di Brescia, della medaglia commemorativa (IBID., pp. 243-264).

2. L'attività veneziana

Da Brescia a Venezia attraverso la congregazione di San Giorgio in Alga

Il silenzio delle fonti sulle ragioni che spinsero i Rosa a lasciare Brescia per Venezia, dove si trova documentato Stefano nel 1556, non facilita la ricostruzione dell'attività dei due fratelli. È da escludere che si siano spinti in laguna senza una precisa prospettiva lavorativa, visto che il loro trasferimento, avvenuto probabilmente alla fine del 1555, coincise con l'incarico del soffitto ligneo della Madonna dell'Orto. Nell'appartenenza di questa chiesa all'ordine dei canonici secolari di San Giorgio in Alga è possibile individuare i motivi del soggiorno veneziano, che si rivelerà una tappa fondamentale per la loro maturazione artistica.

La nostra ricostruzione inizia nel 1437 quando, con la bolla di papa Eugenio IV, fu ammessa nell'ordine di San Giorgio in Alga anche la chiesa bresciana di San Pietro in Oliveto¹⁰². Nel corso del Cinquecento tale sede acquisì indubbia rilevanza, fornendo tra il 1515 e il 1550 otto generali dell'ordine, i quali, a partire dal colto Girolamo Cavalli, intrapresero una serie di interventi volti alla riqualificazione della chiesa e del monastero¹⁰³. I più ingenti lavori verranno promossi intorno agli anni trenta e quaranta, distendendosi nell'arco di oltre un ventennio, affidati a Moretto, Romanino e a vari pittori legati a queste botteghe, tra cui Paolo da Caylina il giovane¹⁰⁴. Riprendendo in mano, ancora una volta, il manoscritto G.IV.9 del *Giardino della Pittura* di Francesco Paglia, a carta 545 lo storiografo aggiunse a penna (in un secondo momento, ma la mano è certamente sua) una breve notareella in merito alla decorazione di San Pietro in Oliveto: "il Refetorio è dipinto dal Rizzi, e da i Rosa et altre opere del Foppa"¹⁰⁵. A differenza di quanto riscontrato in altri casi, qui Paglia non rettifica un'attribuzione espressa in precedenza, bensì si

¹⁰² Sull'ordine si veda CRACCO 1959, pp. 70-80; TRAMONTIN 1984; CRACCO 1989. Sugli aspetti storico-istituzionali e spirituali vedi TRAMONTIN 1975, II, pp. 254-258.

¹⁰³ La chiesa, che era stata degli Agostiniani, passò alla Congregazione di San Giorgio in Alga su proposta dell'erudito Francesco Barbaro, rappresentante veneziano a Brescia in qualità di capitano (per un profilo storico si veda STIPI 1985; FÈ D'OSTIANI 1903, pp. 4-5). Per la lista dei priori generali dell'ordine, quelli di origine bresciana, vedi GUAZZONI 1988, p. 268.

Padre Stipi notò la data "MDVII" sull'arco del coro; la progettazione venne affidata al comasco Antonio Medaglia (si veda SAVA 2010, pp. 126-149), mentre di recente è stata individuata la partecipazione della bottega di Gasparo Cairano (si veda ZANI 2010). Va invece escluso il presunto intervento di Sansovino, riportato da molte fonti ottocentesche. Su Girolamo Cavalli che nel 1506 aveva curato la prima edizione delle opere complete di Lorenzo Giustiniani, vedi ZAINA 2009, pp. 155-200.

¹⁰⁴ Richiamo soltanto alcune indicazioni bibliografiche: BEGNI REDONA 1988, pp. 462-465 cat. 120, pp. 480-487 cat. 125, pp. 498-501 cat. 129; PALMIERI in *Romanino* 2006, pp. 202-203.

¹⁰⁵ PAGLIA, ms. G.IV.9, c. 545. Si veda anche PAGLIA [1660-1701] ed. 1967, p. 644

preoccupa di rimarcare il proprio parere, ribadendolo anche più avanti, quando ricorda “il restante del Refettorio in ornamenti dipinti dal Rizzi, et da i Rose”¹⁰⁶.

Fino a pochi anni fa sarebbe stato difficile individuare l'esistenza di affreschi nel refettorio, scialbati nel 1669 quando il complesso passò ai Carmelitani Scalzi¹⁰⁷ (**foto 24**). La decisione, attribuibile a un padre cremasco, era stata dettata dalla volontà di eliminare ogni decorazione superflua. Tale intervento avvenne solo dopo che Paglia, unico tra gli storici, ebbe modo di vedere e descrivere le pitture. A distanza di oltre tre secoli dalla scialbatura, alcune zone stanno riemergendo e consentono di individuare settori, pur esigui, degli intonaci cinquecenteschi¹⁰⁸. Una piccola porzione della volta denuncia la presenza di partiture alternate a un fregio ornamentale e a un frammento che pare una mensola in prospettiva (**FOTO 25-26**). Qualche lacerto si avvista anche nei pennacchi della parete est e in due lunette, che presentano occhi con busti iscritti entro motivi decorativi (**foto 27-31**). Si tratta degli “ornamenti” menzionati da Paglia e da lui riferiti, senza incertezza, ai fratelli Rosa, tanto più che una descrizione contemporanea avverte che il “cielo [era] dorato, con alcune pitture di eccellente pennello, ben lavorate”¹⁰⁹, un'indicazione utile, a mio parere, a confermare l'attribuzione, visto che la doratura era una peculiarità tecnica della loro bottega¹¹⁰.

Si può supporre che l'insieme prevedesse un apparato intorno alle scene figurate, molte delle quali riconoscibili come *impronte*, quasi fossero negativi (**foto 32**). Queste ultime, stando sempre a quanto riporta Paglia, spettavano al “Rizzi”, si suppone Stefano Rizzi, personaggio che non compare in alcun documento archivistico bresciano e la cui biografia è del tutto oscura, malgrado la storiografia locale tra Otto e Novecento lo abbia considerato il “maestro di Romanino”¹¹¹. In realtà, a rileggere le fonti più antiche ci si rende conto che già Paglia, attribuendo al Rizzi anche i *Profeti* tra le arcate della chiesa di San Giuseppe a Brescia, dipinti “all'immitazione del

¹⁰⁶ PAGLIA, ms. G.IV.9, c. 548. Si veda anche PAGLIA [1660-1701] ed. 1967, p. 647. La stessa attribuzione è confermata nell'altro manoscritto autografo (PAGLIA, ms. Di Rosa 88, c. 536).

¹⁰⁷ Con Bolla Apostolica del 7 dicembre 1668 la congregazione dei Canonici Secolari di San Giorgio in Alga venne soppressa da papa Clemente IX. Come detto l'anno seguente occuparono il sito di San Pietro i Carmelitani Scalzi, già presenti a Brescia a partire dal 1659, nella chiesa di Sant'Antonino.

¹⁰⁸ Desidero ringraziare padre Claudio Grassi, priore dei Carmelitani Scalzi di Brescia, per avermi concesso la possibilità di visitare le sale del monastero e del refettorio.

¹⁰⁹ STIPI 1985.

¹¹⁰ Da scartare l'ipotesi di GUAZZONI 1988, p. 269, secondo il quale “non è improbabile che gli sia toccata [a Moretto] anche una parte nella decorazione del refettorio”.

¹¹¹ La notizia è riportata da NICOLI CRISTIANI 1807, pp. 179-181; LANZI 1809, pp. 132-133; TICOZZI 1832, III, p. 251. Fu messa in dubbio già da CROWE, CAVALCASELLE 1871 ed. 1912, III, p. 259 e da FENAROLI 1887, p. 204, nota 1 e 305. Per quanto riguarda Stefano Rizzi e il suo improbabile ruolo di maestro di Romanino rimando a BUGANZA 2006, p. 394, nota 9; si veda anche VOLTA 1989, p. 27, note 46-47, 52.

Romanino”¹¹², suggeriva implicitamente che fosse un seguace del maestro. Restando in San Giuseppe, la presenza, sul lato est all’esterno, di una partitura affrescata (**foto 33**), indica che anche qui fu attivo uno specialista di architetture in scorcio, da aggiungersi ai finti cassettoni della volta del presbiterio, i cui motivi riflettono una cultura impregnata di elementi classicheggianti, diffusi in area veneta e lombarda sin dall’inizio del Cinquecento¹¹³ (**foto 35**). Alla luce di questi dati non è quindi scontato che, anche in San Pietro in Oliveto, Paglia attribuisse al Rizzi “gli archi dipinti à chiaro scuro”, purtroppo perduti¹¹⁴: chissà che il rapporto con i Rosa, saldatosi forse in un contesto affine alla bottega di Romanino, abbia influenzato questi ultimi nella pratica dei soffitti.

Non avendo a disposizione alcun documento che offra un puntello cronologico per gli affreschi del refettorio di San Pietro, bisogna valutare la possibilità che siano stati realizzati nel medesimo periodo delle “altre opere del Foppa” segnalate da Paglia, che in tal modo faceva riferimento a Paolo da Caylina, nipote di Vincenzo Foppa e con lui spesso confuso dalle fonti¹¹⁵. Per gli affreschi dei Rosa una datazione a ridosso del 1554-1555 non stridrebbe con la loro convocazione veneziana nel 1556, nell’ambito dello stesso ordine religioso per il quale furono attivi, nelle chiese di Verona, Vicenza, Lonigo e Monselice, altri pittori di origine bresciana¹¹⁶. Commissioni, queste ultime, che “devono inquadrarsi nella sempre più fitta circolazione di prelati

¹¹² PAGLIA [1660-1701] ed. 1967, p. 106. Recentemente riemerso durante il restauro del 1979, i dati di stile propendono ad attribuirli all’ambito di Andrea da Manerbio (l’attribuzione è di Fiorella Frisoni, che ringrazio).

¹¹³ L’attribuzione a Stefano Rizzi, priva di riscontri documentari, degli affreschi della volta di San Giuseppe si deve ad ANELLI 1981, pp. 194-196. Questa tipologia decorativa recupera quella di Santa Maria dei Miracoli a Venezia (si veda ILCHMAN 2003). In ambito lombardo il soffitto è ripreso anche nella chiesa di Santa Maria delle Grazie al Curtatone presso Mantova (cfr. VACCARI 2000). Il disegno del soffitto di Santa Maria dei Miracoli ha trovato ricezione a nord delle Alpi grazie a un’incisione su rame di Daniel Hopfer, pubblicata per la prima volta a Venezia nel 1529 (si veda WOLTERS 2000, ed. 2007, p. 259).

¹¹⁴ PAGLIA [1660-1701] ed. 1967, p. 644. Per la proposta di riferire al Rizzi l’intera decorazione a chiaro-scuro nei sottarchi delle cappelle di San Giuseppe si veda ANELLI 1984, p. 5; ID. 1988, p. 3.

¹¹⁵ “Et nel Refetorio si vede un quadro compartito in tre vani, che sono il Pranzo del Fariseo, L’Infratione Panis, e le Nozze di Cana Galilea dove *s’ammira* quella maravigliosa Divinità, che sà tramutar L’acqua in vino; Le delizie sensuali in spirtuali; I sentimenti carnali in sentimenti divoti, con la mutatione del *acqua* in vino d’una salutare penitenza. Et che può altresì cambiar L’allegrezze in Castigo, è può sovente mutar in veleno ogni contentezza; si come il ueleno in Triacca è tramutar il serpente del peccato in verga di direzione [...] Opere di Paolo Foppa, et altre ancora che partecipano dell’antica maniera, Le quali però conservano un non sò che di brillante è ragionevol stile, che ne tempi andati si tenevano in qualche concetto” (PAGLIA [1660-1701] ed. 1967, p. 640). Per quanto riguarda la confusione tra Foppa e Caylina si veda FRISONI 2003, pp. 17-46. Su questi cicli, datati da GUAZZONI (1988, pp. 269-272) “all’inizio del sesto decennio”, rimando a DE LEONARDIS in *Paolo da Caylina* 2003, pp. 146-156 catt. 42-43. La collaborazione di Caylina coi canonici di San Pietro includeva una pala, tutt’ora conservata in chiesa.

¹¹⁶ In San Giorgio in Braida a Verona sono impegnati, in momenti diversi, sia Romanino sia Moretto. Nel 1552 un altro bresciano, Agostino Galeazzi, opera in San Rocco a Vicenza, luogo in cui, un ventennio dopo, avrebbe lavorato Francesco Ricchino (si veda PASSAMANI 1986, pp. 203-216; FRISONI 2007, p. 84, nota 25). Sull’argomento si veda NEHER 1999, che riprende argomentazioni già espresse da GUAZZONI (1981 e 1988).

bresciani all'interno della congregazione"¹¹⁷, la cui influenza era stata rafforzata dalla nomina, nel 1546, dell'influente cardinale bresciano Uberto Gambara a protettore dell'ordine¹¹⁸.

Un orizzonte siffatto delinea le coordinate del trasferimento a Venezia dei due fratelli, nell'ambito della comune committenza dei canonici alghesi. Avendo ricoperto le più alte cariche della Congregazione per oltre due decenni, acquista credito l'ipotesi che il filo conduttore fosse rappresentato dal generale di San Giorgio in Alga, Leone Bugatto¹¹⁹. Di origini bresciane, il Bugatto si distinse come committente d'arte in San Pietro in Oliveto e in San Giorgio in Braida a Verona, da lui riedificata a partire dal 1551. Finora, però, mi pare non sia mai stato messo in risalto il suo ruolo decisivo nel rinnovamento della Madonna dell'Orto a Venezia, avviato con l'allineamento degli altari nel 1555¹²⁰. L'attività dei Rosa nella medesima chiesa, a partire dai primi mesi del 1556 (di certo da aprile), sembra a questo punto collimare bene con la presenza del religioso bresciano per essere una semplice coincidenza.

Il soffitto della chiesa della Madonna dell'Orto

Distrutto negli anni sessanta dell'Ottocento, il soffitto della chiesa della Madonna dell'Orto è menzionato da tutte le fonti come il capolavoro dei fratelli Rosa e per questo rappresenta un tassello fondamentale per inquadrare la loro attività in laguna. La datazione dell'impresa è trascritta soltanto nella *Venezia città nobilissima* di Francesco Sansovino, curata nel 1604 da Giovanni Stringa¹²¹. L'anno d'esecuzione, il 1556, fu in seguito registrato anche negli *Annales* di Giacomo Filippo Tomasini, storiografo della congregazione di San Giorgio in Alga e attento conoscitore degli archivi:

¹¹⁷ GUAZZONI 1988, p. 269. Per quanto riguarda il clima spirituale bresciano nel primo Cinquecento e i rapporti con le arti figurative, si veda anche ID. 1981; ID. 1985, pp. 151-176. ID. 1986, pp. 7-16.

¹¹⁸ Ricordata in TOMASINI [1641], p. 497; sul cardinale si veda BRUNELLI 1999.

¹¹⁹ Si spiegherebbe così l'approdo nel 1540 di opere di Moretto e Romanino in San Giorgio in Braida (MARINELLI 1990, pp. 323-332). La chiesa fu riedificata nel 1551 dal Bugatto: "Bugatus ex proventibus sibi traditis Templum S. Georgii in Braida in meliorem structuram redigit" (TOMASINI [1641], p. 501). L'anno successivo il Bugatto, venne inviato a Ferrara, prima di essere eletto "praeses" nel 1557 e poi ancora nel 1560; morirà nel 1562 (IBID., pp. 505, 509). Nel 1563 gli succederà un altro bresciano, Domenico Savallo (IBID., p. 510).

¹²⁰ Si vedano in proposito le interessanti argomentazioni di DOUGLAS-SCOTT 1997, pp. 138-139.

¹²¹ SANSOVINO 1604, p. 164. Per quanto riguarda l'attenzione che nella prima edizione Sansovino appunta sul soffitto dei Rosa, secondo BONORA 1994, p. 193 "è abbastanza insolito che Francesco nel testo dell'81 si dilunghi con tanta ricchezza di osservazioni su una singola realizzazione artistica".

“Laquearia genere picturae, quam vulgo perspectivam vocant, vestita suspicientium oculos recreant, falluntque iuxta; nec enim quisquam ea intuitus est, quin sinuata, & retracta introrsus, atque ita templum excelsius longe, quam re vera est, esse putaverit. Christophorus & Stephanus Brixienses fratres Anno MDLVI ea depixerunt”¹²².

Un documento già pubblicato, anche se poco noto, certifica che nell’aprile del 1556 Stefano Rosa si trovava effettivamente nel monastero della Madonna dell’Orto¹²³. Non mi pare sussistano dubbi sul fatto che accanto a lui fosse presente anche Cristoforo, il quale rappresentava il regista di ogni impresa condotta in sinergia dai due pittori¹²⁴. A fronte di tali punti fermi va segnalata la tendenza, invalsa in alcuni studi recenti, a scandire un’errata cronologia dei lavori veneziani¹²⁵. Giuste le considerazioni avanzate sulla prima attività a Brescia, svolta tra piazza della Loggia e la chiesa San Pietro in Oliveto, si può ragionevolmente ipotizzare che l’arrivo dei Rosa in laguna fosse sopraggiunto nelle prime settimane del 1556. La realizzazione del soffitto veneziano deve aver impegnato i pittori fino alla primavera seguente, in ogni caso non più tardi del 16 marzo 1557, poiché a quella data Cristoforo tornò a Brescia per definire l’acquisto di una casa, restandoci qualche mese, segno che aveva terminato il lavoro¹²⁶.

La dedicazione alla Madonna dell’Orto entrò in uso poco dopo l’edificazione della chiesa da parte degli Umiliati nel 1365 e rimase tale anche in seguito all’arrivo, nel 1462, dei canonici di San Giorgio in Alga¹²⁷. Le vicende successive alla soppressione generale dell’ordine, decretata nel 1668 da papa Clemente IX, condizionarono in negativo le sorti dell’apparato decorativo e, in particolare, della struttura del tetto, compromettendo la conservazione del soffitto. Il primo a descrivere il “palco piano di Santa Maria dell’Orto” fu Vasari, il quale, ammirando l’abilità dei due bresciani che “hanno appreso gli artefici gran nome nella facilità del tirare di prospettiva”, si sforzò di restituire, a parole, l’effetto di stupore generato dal

“corridore di colonne doppie attorte, e simili a quelle della porta Santa di Roma in San Pietro; le quali, posando sopra certi mensoloni che sportano in fuori, vanno facendo in quella chiesa un

¹²² TOMASINI [1641], p. 327.

¹²³ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 194. In qualità di testimone, insieme al pittore, risulta tale Giovanni Maria di Rivoltella, anch’egli quindi di origine bresciana.

¹²⁴ Già Mercati, sulla scorta del *Lexicon* (XXVIII, 1934), avverte che, per la presenza di Stefano, è lecito postulare quella del fratello Cristoforo, benché manchino documenti atti a provarla. Schulz sottolinea che Cristoforo firma i contratti per il soffitto della Marciana e il salone della Loggia di Brescia, ricoprendo dunque il ruolo di capo bottega (si veda SCHULZ 1961, pp. 90-102).

¹²⁵ Un esempio in tal senso è fornito da SANVITO 2011, pp. 141-151. Rappresenta invece un’eccezione il valido studio di SJÖSTRÖM 1978, p. 40.

¹²⁶ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 195, 197, 199-201.

¹²⁷ Le notizie raccolte di seguito sono tratte da MORETTI 1985 e ID. 1994.

superbo corridore con volte a cricera intorno: ed ha quest'opera la sua veduta nel mezzo della chiesa con bellissimi scorti, che fanno restar chiunque la vede maravigliato, e parere che il palco, che è piano, sia sfondato; essendo massimamente accompagnata con bella varietà di cornici, maschere, festoni, ed alcuna figura, che fanno ricchissimo ornamento a tutta l'opera, che merita d'essere da ognuno infinitamente lodata per la novità, e per essere stata condotta con molta diligenza ottimamente a fine"¹²⁸.

Ne risulta una composizione contraddistinta da una loggia, sostenuta da doppie colonne tortili, secondo Ridolfi "cannellate, cinte da vitalbe"¹²⁹, cioè scanalate e arricchite da inserti vegetali, la stessa tipologia, per intenderci, di quelle descritte da Paglia nella sala del Collegio dei Giudici a Brescia. La sensazione di meraviglia è giustificata dal fatto che la fuga delle colonne genera l'impressione di uno spazio più esteso di quanto fosse in realtà. L'abilità consiste nel dare slancio a una superficie piana, la cui componente illusionistica sarà, non a caso, la caratteristica più ammirata dalle fonti barocche, che sottolineano come "quella prospettiva artificiosa, che si fa in scurzo con colonne torte ne i volti, e soffitti, [...] dà ad intendere, che dette stanze siano il doppio più alte"¹³⁰. La prospettiva "in scurzo" è governata da una logica "artificiosa", descritta da Ridolfi, il quale non manca di evidenziare che

"in quel ristretto spatio puotero [i Rosa] facilmente ingannar l'occhio, e con molto ingegno mutarono più volte il punto della veduta, si che vedute in più siti fanno l'effetto dovuto"¹³¹.

Tale descrizione viene assunta a prova del fatto che i Rosa sono stati i primi ad applicare una prospettiva basata su punti di vista diversificati a seconda della posizione dello spettatore in chiesa, secondo una prassi diffusa nelle *quadrature* barocche¹³². Tutto ciò, in realtà, contraddice le parole di Vasari, secondo il quale, invece, "ha quest'opera la sua veduta nel mezzo della chiesa con bellissimi scorti", presupponendo quindi il tradizionale punto di fuga al centro, che consente allo sguardo di abbracciare in un solo colpo l'intera area prospettica, senza la necessità di muoversi in chiesa. La questione è complicata dalla mancanza di documenti visivi che ci consentano di produrre un'idea precisa di come dovesse apparire il soffitto. L'incisione presente

¹²⁸ VASARI 1568, ed. 1906, VI, pp. 509-510.

¹²⁹ RIDOLFI 1648, ed. 1914-1924, I, p. 272.

¹³⁰ VIOLA ZANINI 1629, pp. 30-41.

¹³¹ RIDOLFI 1648, ed. 1914-1924, I, p. 272.

¹³² Secondo SCHULZ (1961, pp. 90-102) e SJÖSTRÖM (1978), che riprendono l'indicazione di Ridolfi e quella, più tarda, di VIOLA ZANINI (1629)), i Rosa utilizzano un sistema polifocale costituito da molti punti ravvicinati che riducono la percezione dei contrasti prospettici. Moschini (1815, pp. 20-22) descriverà "i bei giuochi di prospettiva, che da più parti guardati formano sempre gradevole inganno all'occhio".

nel trattato dell'architetto padovano Viola Zanini, apparentemente messa in relazione ai Rosa, considerati “di questa professione in questo Illustrissimo Stato [...] i primi fondatori”¹³³ (**foto 36**), è infatti una semplice ripresa della medesima immagine già presente nelle *Osservazioni della pittura* di Cristoforo Sorte (**foto 14**).

È doveroso segnalare un'altra testimonianza figurativa, già nota agli studi, vale a dire un disegno dell'architetto tedesco Heinrich Schickhardt, da questi eseguito durante la tappa veneziana del suo viaggio in Italia, avvenuta nel marzo 1600¹³⁴ (**foto 37**). Per la presenza della scritta “Venedig” tale disegno, che per molti aspetti pare essere un abbozzo, è stato messo in relazione al soffitto della Madonna dell'Orto: secondo Wolfgang Wolters, infatti, “a quei tempi nessun'altra chiesa disponeva di una decorazione paragonabile”¹³⁵. In effetti riesce difficile ipotizzare quale altro veneziano presentasse una struttura illusionistica pari a quella percepibile nello schizzo di Schickhardt. Eppure il foglio pone non pochi problemi di interpretazione, presentando uno sfondato architettonico con colonne tortili che si innalzano a sostenere un architrave, su cui si innesta la copertura della loggia, aperta al centro da un loculo in prospettiva e, ai lati, da quattro cornici modanate, a loro volta sfondate. Rispetto alla descrizione di Vasari richiamata in precedenza mancano alcuni elementi di consonanza, tra i quali le doppie colonne, sostituite da singoli elementi decorati da festoni. Inoltre lo storiografo aretino aveva annotato come le colonne, sostenute da “certi mensoloni che sportano in fuori”, delineassero una loggia “con volte a cricera intorno”: pur ammettendo la possibilità che le volte a crociera non caratterizzassero la parte centrale del “corridore”, bensì soltanto gli sfondati “intorno”, tale elemento non risulta tuttavia presente nel disegno di Schickhardt, la cui sinteticità, frutto probabilmente di un'impressione fissata dopo una visita estemporanea alla chiesa, non può rappresentare una giustificazione esaustiva per l'assenza di verosimiglianza¹³⁶. In conclusione, quanto vediamo nel foglio appare troppo distante dalla descrizione vasariana per non mettere in dubbio la connessione con il soffitto della chiesa della Madonna dell'Orto.

¹³³ ZANINI 1629, p. 30. In questo caso l'incisione illustra il soffitto dipinto nel palazzo della padovana Accademia Delia, richiamando il grande precedente dei Rosa. La testimonianza di Viola Zanini pare essere di un certo rilievo, non soltanto perché costui aveva una buona dimestichezza con i cantieri e con le tecniche costruttive (benché fosse “un architetto senza architetture”; MAZZI 2004, p. 52), ma anche per l'attività di pittore *quadraturista* (sul quale si veda BELLINI 1981, pp. 3-16; PELISSETTI 2003).

¹³⁴ Si veda l'edizione commentata da André Bouvard dei suoi taccuini di viaggio: SCHICKARDT 2002; uno studio recente è di GABRIELLI 2012, pp. 29-48.

¹³⁵ WOLTERS 2000, ed. 2007, p. 202. Lo studioso aveva pubblicato per la prima volta questo foglio in WOLTERS 1990, p. 186. Secondo Wolters un altro schizzo nel medesimo disegno rappresenta la sezione longitudinale del soffitto e “potrebbe significare che la decorazione presentava un infittirsi degli elementi verso il centro e quindi una centralizzazione paragonabile a quella di alcuni altri soffitti della stessa epoca, ad esempio di quello quasi contemporaneo di San Sebastiano”.

¹³⁶ Wolters è consapevole di queste incongruenze, dovute a suo dire “più [a] un'imprecisione terminologica che [alla] mancanza di esattezza del disegno” (WOLTERS 2000, ed. 2007, p. 208, nota 62).

Un altro quesito di difficile soluzione riguarda la presenza di scene figurate. Ridolfi osserva la presenza di “tribune dorate, con alcune figurine, sostenute intorno da modiglioni”¹³⁷; Scannelli non può fare a meno di notare che “quivi parimente intervengono alcune figure, che formano in tutto unita inventione capricciosa bella, e di gran sapere, che apporta continuoamente alla vista straordinario inganno”¹³⁸. Su queste “figurine” si soffermerà Moschini, fornendo per la prima volta una esauriente, ma allo stesso tempo problematica descrizione, anche per quanto concerne l’iconografia:

“il soffitto di mezzo è diviso in sei grandi compartì; ed ogni comparto ha quattro medaglioni. Vuolsi avvertire essere dipinti sulla tela que’ pezzi che contengono i medaglioni; mentre il resto di architettura è tutto dipinto in sulla tavola. Nel comparto più vicino al maggiore altare v’ha ne quattro medaglioni la storia di Giuditta; e questa eroina la vi si vede 1. in atto di pregare, 2. nell’atto di presentarsi a que di Betulia, 3. seduta a cena, 4. quando taglia la testa ad Oloferne. Nel secondo comparto vi è la storia di Susanna che vi si vede 1. sorpresa al bagno, 2. accusata al giudice, 3. giudicata innocente con la pena d’É calunniatori; contorta la tela del quarto medaglione, mal può discernersi cosa rappresenti. Il terzo comparto ha quattro fatti evangelici, per quanto pare, e fra gli altri la nascita di N.S. Non ben si distinguono i quattro medaglioni del seguente comparto. Il quinto è occupato de fatti di Davide, che in un medaglione lo vi si discerne davanti a Saule, e in un altro lo vi si vede con la testa di Golia in mano. In un terzo medaglione è dipinto nell’atto che stà per recidergliela; il qual medaglione caduto si custodisce nella sagrestia, ma rovinato”¹³⁹.

Ancora una volta non è facile far coincidere queste parole (dove, peraltro, manca qualsiasi accenno al sesto “comparto”) con le testimonianze precedenti. La suddivisione della navata maggiore “in sei grandi compartì” è del tutto assente in Vasari, che, come si è visto, lascia invece intendere l’esistenza di una loggia continua sostenuta da doppie colonne tortili. Il disegno di Schickhardt sembrerebbe stavolta rappresentare meglio un singolo “comparto”, sebbene privo dei quattro medaglioni con soggetti tratti dal Vecchio e dal Nuovo Testamento visti da Moschini. É inoltre impossibile dire se le tele (perché di tele si trattava, sempre secondo Moschini) fossero assegnabili a Cristoforo e Stefano Rosa; tale ipotesi viene quantomeno sconsigliata dalla mancanza di altre opere simili, e più in generale di rappresentazioni figurate a loro attribuibili con certezza. Par di capire, in ogni caso, che l’insieme pittorico della Madonna dell’Orto fosse il risultato della articolazione tra finte architetture e scene figurate, sebbene la presenza di figure va

¹³⁷ RIDOLFI 1648, ed. 1914-1924, I, p. 272.

¹³⁸ “un corridore di colonne doppie, e ritorte con bellissimi, e ben intesi iscorzi, con maschere, cornici mensole, e festoni” (SCANNELLI 1657, p. 264).

¹³⁹ MOSCHINI 1815, pp. 20-22.

ridimensionata alla luce della scarsa – per non dire nulla – considerazione in altre fonti antiche, che avevano appuntato il loro interesse sul campionario ornamentale esibito dai Rosa, che “con bella varietà di cornici, maschere, festoni, ed alcuna figura, [...] fanno ricchissimo ornamento a tutta l’opera”. È importante sottolineare che la complessità dell’apparato decorativo pareva già allora una prerogativa della bottega dei due bresciani, sottolineata pochi anni dopo anche da Sansovino:

“tolto il punto nel mezzo della Chiesa, si vede guardandosi in alto, un’ordine [sic] di colonne co suoi cornicioni, capitelli, base, fogliami, & scartocci di chiaro, & scuro, cosi in fuori & di tanto rilievo, ch’ogni occhio ben sano s’inganna”¹⁴⁰.

Unico tra le fonti, Moschini sottolinea inoltre come la decorazione occupasse le pareti della navata centrale¹⁴¹ e per “intero il soffitto di tutte e tre le gran navi di questa chiesa”, tanto che “ne’ due soffitti laterali si osservano bei giuochi di prospettiva, che da più parti guardati formano sempre gradevole inganno all’occhio”¹⁴². Anche in questo caso manca un riscontro effettivo e l’assenza di riferimenti in proposito nelle testimonianze cinque e seicentesche induce a mantenere una certa cautela. Per giustificare tale difformità di pareri, rispecchiata da descrizioni così contrastanti, si può suggerire la possibilità che l’insieme fosse stato oggetto di vari interventi che, nel corso del tempo, hanno modificato il suo aspetto iniziale. Ciò verrebbe indirettamente confermato dai perduti affreschi del coro di Jacopo Tintoretto, il quale, secondo Raffaello Borghini, aveva “finta un’architettura bellissima a fresco con Angeli che suonano le trombe”¹⁴³.

L’esistenza, in chiesa, di altre architetture illusionistiche contribuisce ad accrescere il rammarico per la perdita dell’intero complesso¹⁴⁴. Già nel 1771 Zanetti era stato costretto a

¹⁴⁰ SANSOVINO 1581, p. 59. Boschini si limita a descrivere “tutti li soffitti e pareti della chiesa dipinti di prospettiva, chiari oscuri, cartelami, fogliami & ornamenti simili, tutti lumeggiati d’oro”; vedi BOSCHINI 1674 [sestiere di Cannaregio] p. 30.

¹⁴¹ Le pareti della navata erano decorate, a destra, da dodici *Profeti*, a sinistra da personificazioni delle *Virtù*; al di sotto, in chiaroscuro, episodi biblici inseriti in cornici. “Nell’alto del muro alla destra parte di chi guarda v’ha dodici profeti tra le finestre, sotto a ciascuna delle quali v’ha poi de’ medaglioni a chiaro-scuro con fatti tolti dalle sante scritture. Lo stesso è pure all’altra parte; se non che v’ha altrettante virtù in luogo di profeti. Bensì due grandi figure di profeti vi sono ai lati della grande finestra in faccia al maggior altare” (MOSCHINI 1815, pp. 20-22).

¹⁴² MOSCHINI 1815, pp. 20-22.

¹⁴³ BORGHINI 1584, ed. 1967, p. 555.

¹⁴⁴ “Come sarebbe importante, per valutare appieno le tele del Tintoretto, poter avere un’idea più precisa di questo spettacolare insieme!” (WOLTERS 2000, ed. 2007, p. 202). Ponendo l’accento “sulle doti di creatore e orchestratore di effetti luministici e spaziali”, WEDDIGEN (1996, p. 156) propose per Tintoretto una possibile relazione con il lavoro in chiesa dei due fratelli bresciani. Quali siano i rapporti tra i pittori è difficile da stabilire, anche perché la comunanza d’intenti si limita all’attenzione per il dato prospettico, risolta da par suo dal veneziano, che nelle portelle esterne manifesta un “senso di spazio aperto *ad infinitum*” (PALLUCCHINI, ROSSI

sottolineare che, malgrado si trattasse di “un’opera grande di architettura [...] il tempo ne smorzò quasi intieramente i bellissimi effetti”¹⁴⁵. Le condizioni conservative delle tavole lignee, soltanto pochi anni dopo la testimonianza di Moschini (1815), sembravano ormai compromesse. Nel 1824 il soffitto era “così guasto, e corroso dal tempo e dall’umidità, che poche reliquie di tanta opera possono ancora distinguersi”¹⁴⁶. Nel 1840 Paoletti concluse la sua analisi con un laconico “...ora tutto è perduto...”¹⁴⁷. Non è improbabile che uno dei fattori determinanti del degrado fosse rappresentato dalle vicissitudini che segnarono la chiesa e il monastero dopo l’abbandono da parte dei Cistercensi, che nel 1669 avevano soppiantato l’ordine dei canonici secolari di San Giorgio in Alga. Nel 1797 i francesi trafugarono alcune pale di Pordenone e Tintoretto, restituite solo nel 1815, ma non tutte ricollocate *in situ*. Durante l’Ottocento la chiesa fu chiusa più volte e utilizzata dal Comando militare quale deposito di paglia e vino.

Fu però tra il 1864 e il 1868 che alcuni restauri portarono al rifacimento del soffitto dei Rosa da parte di un gruppo di artisti dell’Accademia di Belle Arti di Venezia, guidati dall’architetto austriaco Friedrich von Schmidt¹⁴⁸. Il progetto, avviato nel 1856, non tenne conto dell’assetto cinquecentesco; nell’occasione furono realizzati *ex novo* “18 quadri del soffitto”, interamente dorati e raffiguranti i santi e la Vergine¹⁴⁹. È possibile che la forma quadrilobata di questi inserti ricalcasse le sagome antiche dei medaglioni descritti da Moschini (**foto 38**). Pare che alcune porzioni originali fossero state risparmiate, per essere dapprima ricoverate nelle sale

1982, I, p. 57), assai diverso da quello, rigoroso e misurato, che contrassegnava le architetture dei Rosa dipinte nel soffitto.

¹⁴⁵ ZANETTI 1771, III, p. 251.

¹⁴⁶ QUADRI 1824, p. 325.

¹⁴⁷ PAOLETTI 1840, III, p. 30.

¹⁴⁸ La documentazione presso l’Archivio Storico dell’Accademia di Belle Arti di Venezia (*Atti dell’Accademia: 1860-1878*, oggetti d’arte, b. 159-160) è conservata in alcune buste dal titolo *Ristauero della chiesa della Madonna dell’Orto / N.B. Trattasi della pittura decorativa del soppalco e gli altri che la trattano arrivano fino al 1862 prima epoca / Poi altri, sulla decorazione effettuata nel 1864 / E finalmente altri intorno all’organo; 1868*. Il cantiere, il cui progetto si deve a Friedrich von Schmidt, fu affidato alla direzione dell’architetto Tommaso Meduna e dell’ingegnere Carlo Veronese. Sui restauri nella chiesa veneziana, che riguardarono anche gli affreschi delle cappelle, il pavimento, l’organo e una parte della decorazione lapidea, vedi RICCATO, SPADAVECCHIA 1994. Per gli studi sull’architetto austriaco, a lungo attivo a Milano: SANDRI 1989, pp. 361-368; ID. 1991, pp. 57-66.

¹⁴⁹ Si vedano i preventivi per il lavoro in data 28 maggio 1864 (Venezia, Accademia di Belle Arti, Archivio Storico, *Atti dell’Accademia: 1860-1878*, oggetti d’arte, b. 159). I diciotto quadri più antichi furono sostituiti con altrettanti realizzati *ex novo* dai pittori Giulio Carlini, Antonio di Ermolao Paoletti e Leonardo Gavagnin (per il resto delle notizie si veda anche Venezia, Accademia di Belle Arti, Archivio Storico, *Atti dell’Accademia: 1860-1878*, oggetti d’arte, b. 160). Le tele, quadrilobate, presentavano un “fondo completamente dorato” dall’indoratore Antonio Garbato ed erano caratterizzate da “mezze figure”. In altri documenti si precisano i soggetti: a Carlini spettano i santi Pietro, Lorenzo Giustiniani, Cristoforo, l’Assunta, Bernardo, Paolo; a Paoletti spettano i santi Matteo, Gregorio, Benedetto, Giuseppe, Ambrogio, Luca; a Gavagnin spettavano i santi Marco evangelista, Agostino, Bonaventura, Giovanni Battista Girolamo, Giovanni evangelista (vedi anche Zanetti 1870, pp. 102-103). L’8 luglio 1865 viene disposta la “collocazione in opera dei 18 quadri decoranti i soffitti”; i sei maggiori (140 cm per lato), realizzati dal Carlini, erano destinati alla navata centrale, mentre quelli minori misuravano 70 cm per lato.

dell'Accademia, quindi vendute: il pensiero corre alle pitture avvistate nel 1937 e intese come “quelle antiche dei Rosa, di cui si può ammirare ora solo qualche avanzo nelle nostre Gallerie dell'Accademia”¹⁵⁰. Sembra probabile si tratti delle tele un tempo entro i medaglioni, piuttosto che le tavole con le architetture illusorie, e non v'è quindi motivo di supporre che esistano ancora frammenti attribuibili ai Rosa, peraltro mai identificati¹⁵¹. Negli anni trenta del Novecento la Soprintendenza dell'Arte Medievale e Moderna provvide a mettere in luce le capriate a vista, eliminando i dipinti ottocenteschi nel tentativo di richiamare il presunto aspetto medievale¹⁵². Dopo questa complessa stratificazione di interventi, l'assetto interno della chiesa della Madonna dell'Orto non rispecchia più in alcun modo la *facies* cinquecentesca.

Il soffitto del vestibolo della Libreria Marciana

Il 16 marzo del 1557 Cristoforo Rosa era a Brescia per concertare l'acquisto di una casa in contrada di Santa Marta¹⁵³; la sua permanenza in città si prolungò nei mesi seguenti, fino all'agosto dello stesso anno¹⁵⁴. Ciò suggerisce che Cristoforo fosse deciso a tornare in patria, considerando terminata la sua parentesi veneziana. In realtà una *scrittura* del 20 settembre 1557 attesta che “maestro Christoforo de Rosis pictor Bressano” fu incaricato di “depinger in vestibulo della libreria nova in piazza”, dando seguito all'ordine impartito dall' “illustrissimo signor reverendissimo et procurator Leze [Giovanni da Lezze]”¹⁵⁵. È un documento di grande rilevanza,

¹⁵⁰ Si veda BIGAGLIA 1937, in part. 13. “Che se noi lodiamo la R. Accademia di Belle Arti per aver recati nelle proprie sale alcuni dei medaglioni antichi del soffitto che aveano molto meno degli altri patito, avremmo ancora più fatto plauso se si avesse potuto mettere in atto il piano di ripetere e rinnovare quest'opere in parte perite sugli antichi loro disegni, serbando in questo modo, per quanto più fosse stato possibile, al tempio la sua primitiva originalità” (ZANETTI 1870, pp. 101-102).

¹⁵¹ WOLTERS (2000, ed. 2007, p. 208, nota 60) aveva già cercato i frammenti del soffitto. L'unica attestazione dei Rosa nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia è una *Sacra conversazione* (inv. 691), che negli inventari figura di “Rosa Bresciano, scolare di Tiziano” (si fa riferimento a Pietro, figlio di Cristoforo). Come sottolinea MOSCHINI MARCONI (1962, pp. 194-195) “sfugge però su quale base possa esser stata fatta quest'attribuzione al Rosa Bresciano, che se alludeva a Cristoforo non trova sufficienti elementi di confronto nelle opere decorative rimaste di tale pittore...”. Resta ancora da spiegare la frase di Bigaglia (vedi nota precedente), che potrebbe essersi confuso con i frammenti del soffitto di Domenico Campagnola dall'oratorio di Santa Maria del Parto (Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 731).

¹⁵² Per quanto riguarda l'intervento degli anni trenta del Novecento si veda INVERNIZZI 1931-32, p. 232.

¹⁵³ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 195.

¹⁵⁴ Il 26 maggio 1557 il pittore compare anche come testimone a Brescia (si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 197), mentre l'8 agosto verserà “lire sei cento e soldi cinque planette” per la casa già menzionata (si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 197).

¹⁵⁵ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 198. La critica moderna, a partire da PITTONI 1903, p. 37, continua ad avallare per il soffitto del vestibolo una datazione tra il 1559 e il 1560.

benché quasi sconosciuto, da riferire all'unica opera dei Rosa ancora conservata a Venezia: il soffitto del vestibolo della Libreria di San Marco (**foto 39**). Le indagini negli archivi, condotte in questa occasione, hanno inoltre appurato che tra il dicembre 1557 e il febbraio 1558 Cristoforo incaricò alcune persone di fiducia per effettuare, *suo nomine*, altri tre saldi relativi alla casa bresciana¹⁵⁶. In questi mesi il pittore era dunque assente dalla città natale, probabilmente perché già impegnato nel cantiere veneziano. C'è motivo di ritenere che entrambi i Rosa fossero impegnati in Libreria sin dal settembre 1557, in sostanziale continuità con l'impresa da poco conclusa alla Madonna dell'Orto. Il nome di Cristoforo sarebbe ricomparso nelle carte veneziane il 9 settembre del 1559, quando "al presente dipinge il soffitato et cornisoni del vestibolo della libreria"¹⁵⁷. La data di conclusione è fornita dalla stima effettuata da Sansovino e Tiziano il 22 aprile del 1560, di cui si dirà.

È legittimo domandarsi come mai il lavoro si protrasse per oltre due anni, un tempo decisamente lungo se paragonato a quello della decorazione della Madonna dell'Orto. Vale la pena affrontare la questione partendo da considerazioni di ordine tecnico. L'analisi della carpenteria del soffitto marciano, per ciò che mi è stato possibile appurare, ha evidenziato una struttura complessa, caratterizzata da una conformazione su vari piani che convergono verso il centro, come i gradini di una piramide capovolta¹⁵⁸ (**foto 40**). Non si tratta, pertanto, della tradizionale impostazione del soffitto *alla veneziana*, con le tele incastonate in una struttura piana¹⁵⁹. Il livello inferiore presenta finte mensole alternate a rosette scolpite nel legno, in origine probabilmente dorate (**foto 41-43**), mentre sul fronte rivolto in basso campeggiano mensoloni dipinti, inframmezzati da ornamenti vegetali e da baccellature (**foto 44**). Altre mensole, di dimensioni ridotte, sono invece dipinte nei settori disposti in verticale (si pensi sempre alla struttura di una gradinata rovesciata), che introducono alla zona centrale del soffitto, occupata da una monumentale loggia illusiva, generata da una serie di doppie colonne che si stagliano su plinti alternati a una balaustra (**foto 45-47**). La loggia sfonda l'ambiente reale immaginando uno spazio che prosegue ai lati, con finte aperture che suggeriscono ambienti non visibili (**foto 48**). Il centro è

¹⁵⁶ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 199-201.

¹⁵⁷ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 202.

¹⁵⁸ Non posso che ringraziare, per la generosa disponibilità, umana e professionale, Elisabetta Francescutti; devo a lei, oltre che alle restauratrici guidate da Lucia Bassotto, molte indicazioni preziose, scaturite durante alcune chiacchierate e visite nei cantieri. La particolare struttura era già stata notata da WOLTERS 2000, ed. 2007, p. 161: "il soffitto di questo ambiente non è piatto come si potrebbe credere, ma presenta diverse cornici aggettanti e concentriche. Si tratta di una costruzione insolita che ben si prestava a realizzare le idee dei pittori e che presumibilmente fu eseguita in base a degli schizzi degli stessi fratelli Rosa".

¹⁵⁹ Uno dei casi più interessanti è il soffitto di Paolo Veronese in San Sebastiano, dove le tele centrali sono inserite in una struttura che presenta, ai lati, una serie di tavole che fingono una balaustra in prospettiva. Sulla tipologia del *soffitto alla veneziana* vedi *Saggio introduttivo*, pp. 39-48.

delimitato da una cornice dorata e da mensole, che a loro volta inquadrano una tela di Tiziano¹⁶⁰ (**foto 49-51**). La struttura, organizzata su più livelli, non è percepibile dal basso, e men che meno dalle fotografie, dove l'insieme sembra apparire come un piano privo di variazioni. La carpenteria contribuisce ad accentuare la resa illusionistica complessiva e non c'è dubbio che un progetto siffatto, caratterizzato dalla combinazione di pittura ed elementi plastici in rilievo, quali mensole, dentelli, rosette e cornici aggettanti, fu discusso prima di essere realizzato. È probabile quindi che, dal settembre 1557, fossero occorsi diversi mesi prima di mettere mano alle pitture: si spiegherebbe perché nel settembre di due anni dopo, come attesta il documento già menzionato, i Rosa stessero ancora dipingendo¹⁶¹.

Il soffitto del vestibolo non è mai entrato appieno nell'analisi della decorazione interna della Marciana per via della scarsa conoscenza dei due pittori bresciani. Riportarlo al centro del discorso questo è un atto dovuto non solo perché è l'unica testimonianza sopravvissuta a Venezia, ma anche perché una approfondita disamina potrà fornire un apporto anche alla storia della Libreria. Qui i Rosa saldarono rapporti professionali di grande rilevanza: da una parte ritrovarono Sansovino, il cui progetto per la Loggia di Brescia era stato trasposto su "grandi tavoloni" proprio da Cristoforo nel 1554. In tale occasione Jacopo aveva potuto saggiare le doti del bresciano nella rappresentazione grafica e pittorica delle architetture (ricordo che le tavole erano anche "colorite"), traendone conferma nello sbalorditivo risultato raggiunto, tra il 1556 e il 1557, alla Madonna dell'Orto. Al contempo i due fratelli strinsero i primi contatti con Tiziano, forieri, negli anni a venire, di grandi soddisfazioni, oltre che di una parentela. Mi pare fuori discussione che gli artefici dell'incarico furono proprio Sansovino e Tiziano, il primo in qualità di responsabile dell'intera fabbrica marciana, il secondo come consulente nella scelta delle maestranze. Non c'è infatti motivo di pensare che costoro avessero rinunciato a quel ruolo decisionale che poco prima li aveva spinti a scegliere i pittori per l'adiacente salone di lettura¹⁶². La Libreria era uno dei luoghi pubblici più carichi di significato nell'assetto della "nuova" piazza San Marco, così come era stata concepita dal doge Gritti, ed è impensabile che nella scelta delle maestranze per il vestibolo non si fosse tenuto conto di un criterio selettivo¹⁶³. In via ipotetica si può immaginare

¹⁶⁰ Per la bibliografia sull'*Allegoria della Sapienza* di Tiziano, e per alcune considerazioni sul suo rapporto con il soffitto dei Rosa, rimando al *Saggio introduttivo*, pp. 15-16.

¹⁶¹ Mi limito a ricordare che per allestire i ponteggi e la carpenteria del salone della Loggia a Brescia servirono otto mesi tra il 1563 e il 1564. È probabile che non iniziarono a dipingere prima dell'estate 1558; la conclusione, sancita dalla stima dell'aprile 1560, indica che i pittori impiegarono circa un paio d'anni per realizzare l'opera.

¹⁶² Si veda PAOLUCCI 1981, pp. 287-298; poco aggiunge RUGGERI 1984, pp. 313-333.

¹⁶³ Si noti come, nell'economia complessiva degli spazi interni della biblioteca, il vestibolo costituisce il raccordo tra lo scalone e la sala di lettura, rappresentando uno spazio nodale nell'asse che percorre in senso longitudinale l'intero corpo di fabbrica. Non a caso qui venne murata l'epigrafe che attesta la fondazione della biblioteca (datata 1553 in caratteri dorati, è trascritta da SANSOVINO 1663, p. 310). Come attesta Francesco

che, come nel salone di lettura, la cui decorazione venne ultimata il 10 febbraio 1557, anche in questo caso si decise espressamente di convocare un “manipolo di pittori *nuovi*, sostanzialmente estranei alla tradizione veneziana”¹⁶⁴. I Rosa, al pari di Battista Franco, Licinio, Veronese, Schiavone, Salviati, Demio e Zelotti, rientravano in questa categoria e, se tale ragionamento reggesse, bisognerebbe comprendere di diritto il loro nome in quella “specie di manifesto del Manierismo”¹⁶⁵ messo a punto nella Libreria tra il 1556 e il 1560.

Basterebbe a provarlo, del resto, la valutazione di “tresento e diese [scudi] d’oro venetiani”¹⁶⁶ proposta per il vestibolo da Sansovino e Tiziano, cifra che da sola supera abbondantemente i sessanta scudi sborsati ad ogni autore per tre tele della sala di lettura. Vasari, secondo cui il soffitto “per opera di simili andari fu lodatissimo”, motivò la convocazione in modo perentorio: perché “questo modo piacque assai a quel serenissimo senato”¹⁶⁷. Chi, più di Sansovino, ebbe la possibilità di influenzare tale decisione? In qualità di “capo, soprastante, et regolatore di tutti l’Artefici”¹⁶⁸, l’architetto aveva facoltà di impostare l’impianto decorativo dei suoi edifici¹⁶⁹. Se la critica ha già messo in evidenza la sua influenza nella scelta delle cornici *alla romana* della sala di lettura, oltre che nell’impostazione degli stucchi dello scalone affidati ad Alessandro Vittoria¹⁷⁰, è rivelatore che, alla prova dei documenti, fu il *proto* a fornire il disegno del pavimento del vestibolo, messo in opera nel 1559, mentre i Rosa lavoravano al soffitto¹⁷¹.

Alcuni elementi del lessico sansoviniano possono aver quindi ispirato i due fratelli al momento di concepire le prospettive dipinte. Credo si possa riconoscere un precedente nel primo ordine di palazzo Corner sul Canal Grande (**foto 52**) e, soprattutto, nel salone della Scuola Grande della Misericordia, la cui navata si articola in due file di colonne binate, “un’innovazione assoluta rispetto alla tradizionale struttura dei saloni delle Scuole, tripartiti da filari di colonne singole”¹⁷². (**foto 53**). Il progetto della Misericordia venne adottato dopo numerose discussioni, sfociate in una

Sansovino in un opuscolo apparso nel 1556 con lo pseudonimo di Anselmo Guisconi (*Tutte le cose notabili e belle che sono in Venezia*, Venezia 1556) la sala ospitava la pubblica scuola di retorica.

¹⁶⁴ PAOLUCCI 1981, p. 290.

¹⁶⁵ PIGNATTI, PEDROCCO 1995, I, p. 97.

¹⁶⁶ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 203.

¹⁶⁷ VASARI 1568, ed. 1906, VI, p. 510

¹⁶⁸ BARBARO 1556, p. 7.

¹⁶⁹ WOLTERS (2000, ed. 2007, pp. 13-20) ricorda che la responsabilità degli architetti nella decorazione interna degli edifici venne asserita anche da SERLIO (1554, IV, p. 191v), secondo il quale “l’Architetto non solamente dee prendere cura de gli ornamenti circa le pietre, & circa i marmi ma dell’opera del pennello ancora, per ornare i muri: & conviene che egli ne sia l’ordinatore, come padrone di tutti coloro che nella fabbrica si adoperano”.

¹⁷⁰ É l’ipotesi di FINOCCHI GHERSI 2007, p. 76. Secondo SCHULZ (1968, pp. 77-79) Sansovino fornì i disegni per il soffitto di Tiziano nella chiesa di Santo Spirito in Isola.

¹⁷¹ L’incarico per il pavimento fu affidato allo stesso maestro Paschetto, che aveva realizzato il *salizado* della sala di lettura (per i documenti si veda ZORZI 1987, p. 162, nota 226). Il pavimento sansoviniano fu sostituito nell’Ottocento con quello che un tempo decorava il salone terreno della Scuola della Misericordia (si veda MORRESI 2000, p. 114, nota 101; FABBRI 1999, pp. 101-144).

¹⁷² MORRESI 2000, p. 105.

votazione avvenuta nel 1556, durante la quale si valutò “se [Sansovino] habia a far le due colonne come nel modello”¹⁷³. L’esito positivo della contesa era tutt’altro che scontato, dal momento che alcuni membri della confraternita non gradivano l’idea di porre le colonne binate su alti piedistalli, con la travata ritmica che le ribatte a parete. Non mi pare irrilevante segnalare che nel soffitto del vestibolo marciano si ritrova il medesimo *sensu dello spazio* presente alla Misericordia: può essere solo frutto di un caso che proprio gli elementi innovativi così aspramente contestati a Sansovino nel 1556, fossero stati recepiti dai Rosa in un cantiere la cui responsabilità ricadeva sullo stesso architetto? Se non proprio suggerita apertamente, l’idea poteva essere giunta alla loro attenzione mentre lavoravano alla volta della Madonna dell’Orto, distante solo poche decine di metri dalla Scuola Grande della Misericordia¹⁷⁴.

Lungi dal voler riferire a Sansovino il progetto delle architetture dipinte, dal momento che non si dispone di alcuna testimonianza, mi pare legittimo sospettare che il suo contributo fornì ai pittori la chiave giusta per adattare la loro finta prospettiva in un “palco simile, ma piccolo”¹⁷⁵ rispetto a quello della Madonna dell’Orto. Vasari sottolineò l’eccellente resa dei “colonnati, bassamenti e ornati, tanto bene disegnati ed intesi d’ombre e di lumi, [che] ingannano chiunque li mira”¹⁷⁶, un *topos* letterario al quale, un secolo più tardi, non riuscì a sottrarsi nemmeno Ridolfi, secondo cui il soffitto “è così ben fatto, che rende sospeso ogn’uno, se egli sia finto o naturale”¹⁷⁷. Come si è visto, l’elemento distintivo era l’illusionismo, che creava nell’osservatore una sensazione di spaesamento. Tale risultato era agevolato dagli effetti della luce e soprattutto dalla “proiezione delle ombre”, tecnica che Barbaro attribuiva proprio ai “fratelli Bressani”¹⁷⁸. Così come alla Madonna dell’Orto anche nel vestibolo “una cosa è mirabilmente destinata dall’altra” e non si può fare a meno di notare che i chiaroscuri, concepiti sulla base di un preciso rapporto con le reali aperture della sala, conferiscono monumentalità e coerenza a un ambiente pur di ridotte dimensioni (**foto 54**).

Viene in mente, a questo proposito, uno dei due *modi* trasmessi da Cristoforo Sorte per una prospettiva “che si fa in scurzo, il che avviene quando si dipinge in alto su le facciate de’ muri o sotto li soffitti”¹⁷⁹. Se il metodo tradizionale era basato su calcoli e proiezioni geometriche,

¹⁷³ Il documento è citato da MORRESI 2000, p. 105.

¹⁷⁴ Nel 1556 venne avanzata la proposta di accorpere la Scuola della Misericordia, che versava in condizioni economiche difficili, con quella Piccola di San Cristoforo dei Mercanti, ospitata proprio nella chiesa della Madonna dell’Orto dove, nello stesso anno, stavano lavorando i Rosa (si veda HOWARD 1999, pp. 34, 66).

¹⁷⁵ VASARI 1568, ed. 1906, VI, p. 510

¹⁷⁶ ZANETTI 1870, pp. 250-251

¹⁷⁷ RIDOLFI 1648, ed. 1914-1924, I, p. 272.

¹⁷⁸ BARBARO 1568, p. 177. Per quanto riguarda la proiezione delle ombre rimando al *Saggio introduttivo*, pp. 13-15.

¹⁷⁹ SORTE 1580, ed. 1960, I, pp. 271-301.

usando l'intersezione misurata dei raggi, il secondo, invece, era il risultato di ingegnosi espedienti empirici, prevedendo l'uso di uno specchio e di un modello ligneo collocato alla debita distanza per determinare le dimensioni di ciò che si intende rappresentare¹⁸⁰. La finta architettura viene tracciata sullo specchio attraverso una *graticula*, vale a dire una quadrettatura, riferimento per trasferire correttamente il disegno sul piano del palco o della volta. Il modello ligneo semplifica il lavoro, poiché restituisce in scala l'effetto della fuga prospettica delle architetture e allo stesso tempo consente, sempre secondo Sorte, di valutare la posizione dei "lumi, acciò che si possano vedere i sbattimenti delle ombre et i rilevi a suo luogo". Non siamo in grado, purtroppo, di stabilire con sicurezza quale fosse il metodo preferito dai Rosa, ma non avrei molti dubbi nel ritenere più vicino alla loro sensibilità il secondo, che rispecchia una pratica – e soprattutto una tradizione progettuale – con la quale i due avevano familiarizzato sin dagli anni bresciani, nel cantiere di piazza della Loggia¹⁸¹.

Oltre all'architettura scorciata i Rosa nutrivano una particolare predilezione per gli *ornati*, termine più volte usato da Vasari per descrivere le imprese veneziane. Nel soffitto marciano mano a mano che ci si avvicina al centro i rapporti tra mensole, balaustra, colonne binate sono scanditi dall'alternanza di ovuli e dentelli, del fregio ionico a meandri, delle baccellature, dei racemi vegetali, fino ai più complessi rocchetti prismatici (**foto 55**), un affastellamento che rischia, per dirla con Serlio, di "confondere la vista"¹⁸². Nelle parti più propriamente decorative si riscontra un

¹⁸⁰ Riporto il passo: "l'altro modo fu con un specchio, sopra il quale si tira con uno telarolo una graticula alla misura di esso specchio, e si graticula con revo o seta nera, e si divide in quanti quadretti si vuole, e poi mettesi detta graticula sopra ad esso specchio benissimo affermata; e volendo fingere dette colonne, figure o altro in scurzo in esso volto, si fa prima la cosa che vi si vuole dipingere di rilievo, cioè in modello, e si pone alta alla misura come nella distanza ci pare di fingere, però ai suoi lumi, acciò che si possano vedere i sbattimenti delle ombre et i rilevi a suo luogo, e ponesi detto specchio a basso con detta graticula sopra, al mezzo di detta stanza o luogo; e presupponendo che 'l specchio sia l'orizzonte delle due distanzie, cioè di quella che porta in su e di quella da basso, che è l'orizzonte, ma che sia accommodato esso specchio talmente, che si possa vedere dentro tutto quello che si ha da fingere, sia qual si voglia cosa. Et accommodato esso specchio, bisogna accommodarsi sopra con l'occhio fisso, e star sempre ad un segno con la sua tavoletta in mano con la carta sopra graticulata, fino che si averà contornato quello che si vederà nello specchio, battendogli le sue ombre, le mezze tinte et i lumi con li suoi riflessi a' suoi luoghi. E facendo le cose dette, si vederanno senza alcuna opposizione le cose molto riuscibili, come nel la seguente forma" (SORTE 1580, ed. 1960, I, pp. 271-301).

¹⁸¹ Per non parlare di quanto fosse frequente l'uso dei modelli lignei e di quanto sarebbe utile saperne di più, per aprire orizzonti di ricerca non solo sull'attività progettuale degli architetti, degli scultori e delle altre maestranze "da muro", ma anche sul modo di procedere dei pittori e, in generale, dei decoratori. Si tenga presente che i modelli potevano essere corredati di una decorazione minuziosa, come nel caso di quello per il monumento sepolcrale dei dogi Lorenzo e Girolamo Priuli in San Salvatore a Venezia, che contemplava figure in stucco e pitture (si veda SIMANE 1993, pp. 51, 57). Il tema dei modelli nel contesto veneziano è già stato trattato, ma pone problematiche dettate dal fatto che "sembra che non ne sia sopravvissuto neanche un esemplare o almeno un frammento" (WOLTERS 2000, ed. 2007, pp. 37-43; LEPIK 1994; CONNELL 1988).

¹⁸² Nel suo IV libro, pubblicato nel 1537, Serlio dedica un capitolo alla decorazione dei soffitti e in particolare all'uso della prospettiva, "accioche per la sua lontananza, ei venga a diminuire alquanto, et a corrisponder all'occhio da basso"; poco più avanti, però, raccomanda anche "gran discretione et gran giudizio per non collocare due fregi di una sorte l'uno a latro dell'altro [...] variando le cose per non confondere la vista" (SERLIO 1584, IV, p. 193r). Per un approfondimento si veda il *Saggio introduttivo*.

disegno che, ripetendo moduli seriali, viene eseguito direttamente sul supporto (**foto 56**). Alcuni elementi possono essere stati aggiunti in un secondo momento, esclusi dal progetto iniziale, o forse perché così imponeva la pratica interna alla bottega: è il caso, ad esempio, delle colonne d'angolo, dipinte sopra un sottostante strato pittorico, ancora visibile prima dell'ultimo restauro a metà anni ottanta¹⁸³ (**foto 57**). Colpisce soprattutto l'inusuale tipologia delle colonne, costituite da un fusto incatenato da rocchi con motivi floreali dorati, un'invenzione che, non trovando alcun riferimento, pare scaturire dalla libertà dei pittori (**foto 58**). Non è scontato risalire alle fonti figurative che informano il variegato repertorio esibito dai due bresciani, i quali mantengono sempre un'indipendenza che si evince dalle soluzioni adottate di volta in volta: le colonne isolate ai quattro snodi del loggiato (**foto 59**) sono un accorgimento atipico nell'ambito della problematica degli angoli, che forse rappresenta una spia di un certo imbarazzo di fronte a questioni che riguardavano segnatamente la sfera degli architetti¹⁸⁴.

L'ambiente interno del vestibolo venne modificato alla fine del Cinquecento da Vincenzo Scamozzi per allestire lo statuario donato dai Grimani, ma è significativo che l'opera dei Rosa fu l'unico settore a non subire manomissioni¹⁸⁵. Le pareti furono occupate anche da alcuni dipinti oggi perduti e da una decorazione non più visibile nella fascia al di sotto del soffitto, caratterizzata da specchiature marmoree¹⁸⁶. Non è possibile stabilire l'epoca di quest'ultimo intervento né la sua reale estensione sulle pareti, dal momento che durante il restauro del 1929 fu individuato soltanto un tassello, peraltro non molto significativo (**foto 60**): è probabile che i finti marmi fossero

¹⁸³ Il tema dell'angolo è centrale per Sansovino; non si possono tuttavia individuare analogie con il soffitto dei Rosa. Così come pare improbabile individuare un punto di contatto con la singola colonna dipinta da Jacopo Barozzi il Vignola su una volta di palazzo Farnese a Caprarola. Per comprendere le dinamiche della bottega dei Rosa, distinguendo i ruoli operativi dei due fratelli, sarebbe necessario mappare la posizione delle assi, delle loro committiture e dell'impalcatura che le sostiene. Allo stato attuale è difficile stabilire l'ordine di assemblaggio, per capire se vennero dipinte a terra e poi montate, oppure realizzate direttamente *in situ*. Le considerazioni sopra espresse non hanno pertanto alcuna pretesa di esaustività, casomai rappresentano alcune possibili domande a cui bisognerà rispondere in sede di indagini conoscitive e, possibilmente, di un restauro conservativo, ormai necessario. Il restauro fu condotto nel 1986 grazie al World Monuments Found (ne dà conto il volume *Restauro a Venezia* 1986, p. 283).

¹⁸⁴ Il tema dell'angolo è centrale per Sansovino; non si possono tuttavia individuare analogie con il soffitto dei Rosa. Così come pare improbabile individuare un punto di contatto con la singola colonna dipinta da Jacopo Barozzi il Vignola su una volta di palazzo Farnese a Caprarola.

¹⁸⁵ Per le vicende del vestibolo si veda ZORZI 1987, pp. 161-171. Sullo statuario si veda *Lo statuario pubblico della Serenissima* 1997, pp. 38-44.

¹⁸⁶ È emersa una traccia durante l'intervento di restauro compiuto dalla Soprintendenza alla fine degli anni Venti del Novecento (ne dà ampia notizia LORENZETTI 1943, pp. 419-470, in part. 434, secondo il quale però la decorazione deve "considerarsi solo come una prima idea abbozzata di un progettato motivo architettonico ornamentale poi del tutto abbandonato"). Per quanto riguarda l'arredo pittorico del vestibolo, in occasione del breve trasferimento dell'Accademia della Fama (o *Venetiana*), nel luglio 1560, chiusa per motivi politico-finanziari un anno più tardi, le pareti ospitarono tele coi ritratti di tre Procuratori di San Marco (si veda ROSE 1969, pp. 191-242; anche ZORZI 1987, pp. 139-161). Un documento del 28 novembre 1562 attesta l'incarico a Jacopo Tintoretto e al poco noto Domenico Molin di "doi quadri per cadauno, li quali vanno per la libreria nel vestibolo" (PALLUCCHINI 1990, I, pp. 132-133, 144, 197-198).

concepiti per entrare in rapporto con quelli dipinti dai Rosa sui basamenti delle colonne del soffitto, e la loro perdita non può che inficiare la comprensione dell'insieme¹⁸⁷. Prima della trasformazione scamozziana, in ogni caso, la decorazione era certamente più articolata di quanto non si riesca a immaginare oggi, andando “a costituire, come nell'attiguo Salone della Libreria, un complesso di viva e schietta venezianità”¹⁸⁸.

¹⁸⁷ Secondo WOLTERS (2000, ed. 2007, p. 161) “la prima decorazione parietale del vestibolo [fu] eseguita probabilmente intorno al 1556 insieme ai dipinti del soffitto dei fratelli Rosa”.

¹⁸⁸ LORENZETTI 1943, p. 451. Sempre il Lorenzetti ipotizzava l'esistenza nel vestibolo di una “decorazione architettonica” rappresentata da finti pilastri; tale idea è stata respinta (WOLTERS 2000, ed. 2007, p. 161).

3. Ritorno a Brescia

La volta del salone della Loggia e il rapporto con Tiziano

L'esperienza veneziana terminò qualche mese dopo la stima del soffitto del vestibolo della Libreria, avvenuta – lo ripeto – nell'aprile del 1560. Da un documento trascritto alla fine del Settecento si apprende che il 18 dicembre dello stesso anno Cristoforo ricevette dodici scudi d'oro dai deputati alle pubbliche fabbriche del Comune di Brescia,

“quod praeteris diebus ad requisitionem dominorum deputatorum super fabrica ex Venetiis venit Brixiam, ubi commoratus est per nonnullos dies, causa picturae faciendae in soffitta pallatii novi”¹⁸⁹.

Quasi certamente insieme al fratello Stefano, il pittore fu convocato a Brescia per attendere alla decorazione della volta del salone della Loggia, definito *nuovo* perché era stato da poco terminato, eccetto che nella sua decorazione interna. L'incarico verrà formalizzato solo il 12 maggio 1563, impegnando i Rosa per oltre un lustro sino al 1568. Pochi anni più tardi, nella notte del 18 gennaio 1575, un incendio, forse di natura dolosa, distruggerà il salone e la copertura della Loggia, causando la perdita irrimediabile di un complesso, che secondo Palladio “in tutte Europa no era altra più bell[o]”¹⁹⁰.

L'impresa, per molti aspetti l'opera-simbolo dei Rosa, sancì la loro consacrazione al fianco di Tiziano, chiamato a realizzare le tele del soffitto, rinnovando la collaborazione avviata qualche anno prima a Venezia. Nel panorama cittadino, contraddistinto da personalità di secondo piano dopo la scomparsa di Moretto (1554) e Romanino (1560), l'unico pittore considerato in grado di mantenere gli standard della stagione precedente era Lattanzio Gambara, vecchia conoscenza di Stefano. Potrebbe non essere casuale che i Rosa furono richiamati in patria a pochissima distanza da questi fatti. È un dato oggettivo che i principali incarichi pubblici degli anni sessanta e settanta sarebbero stati affidati proprio a Gambara e ai due fratelli, evidentemente percepiti come i migliori interpreti della gloriosa tradizione locale. Inoltre la loro convocazione cade in un periodo delicato per il cantiere della Loggia. Racconta Zamboni che “appena fu posto il tetto della Sala, e appena fu presa qualche deliberazione intorno agli ornamenti interni [...] nacquero varie difficoltà

¹⁸⁹ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 204.

¹⁹⁰ Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, *Lettere autografe*, b. 1139 (si veda Boselli 1950, pp. 109-120); la data della lettera va ovviamente letta *ab incarnatione*: 27 gennaio 1575.

non solamente sopra ai medesimi, ma ancora intorno alla sodezza della Fabbrica”¹⁹¹. Ebbero così inizio, a partire dal 1561, discussioni relative alla modifica delle finestre del progetto sansoviniano, operazione che comportò non poche revisioni per salvaguardare la tenuta statica dell’intero complesso. Nel 1562 fu richiesta la consulenza a “uomini intendenti d’architettura”¹⁹², che fornirono pareri su cui si tornerà¹⁹³. Viste le agitazioni in atto, c’è da credere che al suo arrivo, avvenuto non molto tempo dopo la lettera del 18 dicembre 1560, Cristoforo fosse stato assorbito a tempo pieno nell’impresa, ben prima della stipula ufficiale del contratto nel 1563. In questo periodo Stefano si occupò invece di mansioni diverse, di minor impegno, tra cui la doratura dello stemma ligneo del vescovo Bollani, da porsi nel palazzo municipale¹⁹⁴.

La cavillosità del contratto per la Loggia suggerisce che Cristoforo avesse perso tempo a discutere con i deputati i termini e le condizioni dell’incarico. Nel ruolo di capo bottega, che lo autorizzava a essere l’unico firmatario, si occupò di precisare le proprie competenze, il pagamento previsto, gli eventuali premi e i doveri cui sottostare. Il pittore “promette a far la soffitta sive la pictura, et metter li colori exceptuando l’oro, et le figure, comprendendo anche in questo l’architavo, il friso et il cornisone per precio et mercede de lire nove mille planette”¹⁹⁵. Alla somma pattuita poteva aggiungersi un premio di altre duemila lire, qualora l’opera fosse stata approvata dai deputati; fu fissato anche un acconto di duecento ducati, “acciò poscia dar ben principio”. Tra le clausole era previsto che Cristoforo “non debba levar mano né partirsi per far altra opera senza licentia delli magnifici deputati alle fabbriche, ma debba continuar detta opera fin sarà compita, sotto pena”. Gli veniva inoltre concessa una casa in affitto per tutto il periodo necessario¹⁹⁶. Una così solerte attenzione per la formula contrattuale spettava, più che al pittore, agli stessi committenti, che pochi anni prima avevano stretto un accordo in parte simile, al netto

¹⁹¹ ZAMBONI 1778, p. 69.

¹⁹² Ivi.

¹⁹³ Per quanto riguarda il completamento della fabbrica si veda PERONI 1963, pp. 841-887; PASERO 1953, pp. 49-91; ZORZI 1965, pp. 91-97, docc. 1-7; MONDINI 1995, II, pp. 203-211; PUPPI 1999, p. 347-348.

¹⁹⁴ Si trattava di un grande emblema, intagliato, secondo Zamboni, su disegno di Ludovico Beretta. La richiesta di realizzare una doratura certifica la dimestichezza del minore dei Rosa con il prezioso materiale, già dimostrata a Venezia (basti ricordare l’enorme quantitativo di dorature nel vestibolo della Libreria di San Marco). Pur di entità non rilevante, tale incarico proiettò il pittore nell’orbita dell’influente vescovo veneziano, che un decennio più tardi sarebbe divenuto l’artefice di consistenti lavori di ammodernamento delle due cattedrali, in parte affidati a Cristoforo e a Stefano. L’incarico a Stefano Rosa risale al 20 aprile 1562; il compenso era calcolato in 33 lire (si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 206). Lo stemma, su disegno di Ludovico Beretta era stato realizzato in pietra di Botticino da due scultori nel 1559: Antonio Maria Colla e Niccolò da Lugano (strumento del 5 giugno 1559; si veda ZAMBONI 1778, p. 74, nota 22; MONDINI 1995, II, p. 208 note 57-58).

¹⁹⁵ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 206 (anche per le citazioni seguenti).

¹⁹⁶ Nel contratto il termine di scadenza dell’affitto era previsto nel 1569 (si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 206).

delle differenze dei compiti, con l'architetto Beretta¹⁹⁷. Rispondeva invece a una esplicita richiesta del pittore la possibilità di godere di un certo riserbo, onde evitare occhi indiscreti, tanto è vero che “la chiave del palazzo sarà datta al detto magistro Christophoro, acciò niuno possa andar senza lui a veder essa opera”.

Nel contratto non si fa riferimento al disegno progettuale, che deve pur essere stato approntato. Non è escluso che, sotto forma di schizzi o modelli, fosse stato discusso insieme agli architetti che soggiornarono a Brescia tra il 5 e il 18 luglio del 1562¹⁹⁸. Palladio, Rusconi e Alessi, coinvolti per valutare la qualità del lavoro tecnico svolto sin lì da Beretta, fornirono infatti alcune soluzioni anche per lo spazio interno del salone delle assemblee¹⁹⁹. Relativamente alla volta, i primi due proposero un sistema di riquadri con “istorie finte di bronzo, altre di pietra et altre di oro”, in linea pertanto con la tipologia decorativa veneziana, che non disdegnava la presenza “delle prospettive, delle grottesche, dei stucchi, dell'oro et cose simili”²⁰⁰. Alessi, invece, era più orientato verso una composizione contraddistinta dall' “arte della prospettiva”, con “uno ordine di balaustri, che come da un corridore si potesse mirare dentro il salone”²⁰¹. Come ha già rilevato Passamani, le idee dell'architetto perugino, nel “ricercare l'unità dell'apparato decorativo della sala assegnando un ruolo primario all'architettura anche nella volta, delegando al solo campo centrale il compito di contenere un soggetto figurativo, unico e dominante”²⁰², sembrano trovare

¹⁹⁷ Anche quest'ultimo, per esempio, non avrebbe potuto assentarsi da Brescia senza autorizzazione (si veda BOSELLI 1957, pp. 353-365).

¹⁹⁸ Ne reca testimonianza ZAMBONI 1778, p. 70: “quelli Architetti dunque si ritrovarono insieme a Brescia nel Luglio del 1562, e dopo di aver intese le difficoltà, ed in più volte confederata la fabbrica colla possibile attenzione lasciarono il sentimento loro in due Scritture, la prima sottoscritta dal solo Alessi il dì 11, di Luglio, e l'altra dal Palladio e dal Rusconi congiuntamente sotto il dì 18 dello stesso mese; e siccome in tempo, che qui si trattennero furono del pubblico danaro splendidamente trattati, così alla partenza loro restarono generosamente remunerati”. L'ipotesi di un modello preparatorio è avanzata da PASSAMANI 1995, II, p. 220.

¹⁹⁹ L'esito di queste consultazioni, sintetizzate in due diverse *scritture* (entrambe pubblicate da ZAMBONI 1778), fu favorevole a Beretta, lodato sia da Alessi per la cautela dimostrata nella posa in opera dei piedistalli delle colonne, sia da Palladio e Rusconi per “l'ingegnosa” regolazione delle acque del fiume Garza, che correva proprio al di sotto delle fondazioni della Loggia.

²⁰⁰ “Li ornamenti di esso Cielo a noi piaceria, che fosserò tali, che in quelli ve intervenissero Istorie colorate, le quali havesser significato a piacer delle M[agnificenze] V[ostre] alcune altre Istorie finte di bronzo, altre di pietra, & altre di oro, & che vi fusse delle prospettive, delle grotesche, dei stucchi, del'oro, & cose simili, le quali essendo fatte di boni Maestri, & guditosamente, parne che riuscirebano di grandissimo ornamento a tutta l'opera” (ZAMBONI 1778, p. 139).

²⁰¹ “Desiderarei poi, che al perpendicolar de le colone, che a dua a dua reggano la cornice principale, nascessero alcuni sodi, nel maneggio di quali al perpendicolo de l'intercoloni fosse in qualche nicchio, ma riccamente ornato, incassata una Statua finta di bronzo, odi marmo, come più piacesse alle M[agnificenze] V[ostre] che l'eccellente Pittore potrà accompagnarli de si vaghi abbigliamenti, e con l'arte della Prospettiva farli a modo venir fora, che paleranno dette figure come di rilievo, & detti sodi della larghezza loro conveniente” (ZAMBONI 1778, p. 136)

²⁰² PASSAMANI 1995, II, p. 216.

corrispondenza con i soffitti dei Rosa²⁰³. Pur non essendo possibile verificare quale progetto fu accolto, “il riferimento a *l’eccellente pittore* inserito da Galeazzo Alessi [nella sua *scrittura*] autorizza a pensare che [Cristoforo Rosa] avesse sottoposto ai deputati perlomeno un’idea di massima sulla questione e che questi ne fosse stato messo al corrente”²⁰⁴.

L’avvio dell’impresa è sancito da una preziosa postilla nella quale si precisa che il pittore il “primo february [1564] coepit laborare”²⁰⁵. Il periodo di inattività, durato circa otto mesi dal maggio 1563, fu necessario “all’organizzazione del cantiere ed alla messa a punto degli strumenti per realizzare l’opera”²⁰⁶. Nel giugno 1563, infatti, i falegnami furono incaricati “de far tutta la soffitta del pallazo in buona et laudabil forma secondo el disegno fatto sul pavimento del pallazo”²⁰⁷. Il 21 luglio 1564 una lettera del nunzio bresciano avvertiva che Cristoforo al momento “dipinge in palazzo della città”²⁰⁸. Il 3 ottobre del 1564 i deputati siglarono con Tiziano l’accordo per tre tele da inserire al centro del salone, in stretto rapporto, quindi, con le architetture illusive; da qui in avanti la vicenda, in particolare il contrastato rapporto tra il celebre maestro e le autorità bresciane, avrebbe intrecciato più volte la storia personale di Cristoforo Rosa, citato nel contratto in qualità di testimone²⁰⁹. Come si è già visto Tiziano aveva conosciuto i fratelli Rosa a Venezia, apprezzandone il lavoro nella Libreria; nel novembre del 1563, inoltre, il figlio di Cristoforo, Pietro, “de anni 22 [...] va ad imparar à dipingere da messer Ticiano”²¹⁰. Niente di più facile, quindi, che proprio da tali intrecci, professionali e familiari, fosse scaturita la possibilità, per i deputati bresciani, di entrare in contatto con il Vecellio, la cui “trasferta [a Brescia] dovette avvenire [...] tra l’ultima settimana di settembre e l’inizio di ottobre del 1564”²¹¹.

Come si è anticipato, i rapporti di Tiziano con la città furono burrascosi fin da subito²¹². All’inizio si palesò l’incomprensione sui soggetti da dipingere nelle tre tele destinate alla “cuba” del soffitto, risolta soltanto nell’agosto 1565, allorché il pittore ricevette gli “avvertimenti

²⁰³ Il parere di Alessi è stato messo a confronto con quelli di Palladio e Rusconi anche da BURNS (1975, pp. 147-166), che sottolinea l’apertura nei confronti delle “cose nuove” e delle “bizzarrie”, e in tal senso mi pare che la tipologia dei Rosa fosse pertinente con l’esuberanza decorativa dell’architetto perugino.

²⁰⁴ PASSAMANI 1995, II, p. 214.

²⁰⁵ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 210.

²⁰⁶ PASSAMANI 1995, II, p. 217.

²⁰⁷ Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, b. 762, cc. 162v-163r, dove si parla anche dei “ponti fatti per metterla in opera”.

²⁰⁸ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 212.

²⁰⁹ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 213.

²¹⁰ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 208. Si tratta di Pietro Rosa, all’epoca ventiduenne, che nel decennio successivo avrebbe partecipato all’attività della bottega paterna.

²¹¹ PUPPI 2012, p. 274. Secondo PASSAMANI 1995, II, pp. 213-214 il soffitto della Marciana “cade troppo a ridosso della consulenza affidata a Cristoforo dai responsabili della Loggia per non pensare che egli stesso abbia fatto il nome del maestro cadorino come possibile partecipe alla decorazione della gran sala”.

²¹² Ripercorre con precisione le vicende IBID., pp. 211-239.

generali” per procedere²¹³. Secondo Zamboni, che per primo pubblicò molti documenti di prima mano relativi al cantiere della Loggia,

“nel Quadro di mezzo volevano effigiata Brescia sotto alla forma di Donna di venerando aspetto, e riccamente vestita, con alla destra Minerva pacifica, alla sinistra Marte, e nella più bassa parte tre Ninfe Naiadi con urne versanti acqua. Nel secondo, che doveva essere posto ad Occidente, volevano rappresentato Vulcano con almeno tre Ciclopi in atto di sudare dietro a un pezzo di arme entro ad una Fucina formata in una Caverna di dirupati sassi, oscura per sé, ma illuminata dal fuoco, ed affumicata. Nel terzo quadro finalmente da porli dalla parte di Levante volevano dipinto in luogo principale Cerere, che nella destra reggesse un manipolo di Miglio, e di Lino, e alla sinistra il Dio Bacco. Appiedi dovevano essere rappresentati due Fiumi sedenti tra giunchi, e tra erbe palustri, coll’urne versanti acque abbondanti, e con Cornucopie”²¹⁴.

All’inizio del settembre 1565 Tiziano stava dunque mettendo mano al dipinto con l’*Apoteosi di Brescia circondata da Minerva e Marte*, di cui resta memoria in una incisione di Cornelius Cort²¹⁵ (**foto 61**); per questo motivo chiese ai bresciani, ottenendo però un secco rifiuto, “una armatura imbornita [brunita] et lustra per poter fare la pictura di Marte più conforme al vero”²¹⁶. Cristoforo nell’ottobre rassicurò da Venezia i deputati sullo stato di avanzamento del lavoro, comunicando che il maestro “fin’hora ha uno dei quadri in bono termine, et un altro principiato”²¹⁷. È interessante osservare che il Rosa, almeno sino al 1563, pagò l’affitto per una casa a Venezia, evidentemente per ottemperare a questo delicato ruolo di mediatore²¹⁸. I documenti non restituiscono altre notizie sino al 15 gennaio 1566, quando il nunzio informa che “Tiziano gli aveva mostrati doi delli quadri, li quali erano in assai buon termine di essere presto finiti, se il grandissimo freddo non impedisse l’opera”²¹⁹. Sebbene nelle carte non venga mai menzionata la terza tela, questa probabilmente era in esecuzione nella primavera del 1566, allorché Vasari

²¹³ Si veda la lettera del 7 luglio 1565, nella quale il nunzio Giovanni Battista Faita riporta ai deputati bresciani la richiesta avanzata da Tiziano di “mandargli la inventione, ovvero avisarlo se egli deve continuare secondo la sua intenzione” (Brescia, Archivio di Stato, *Archivio Storico Civico*, b. 1134). La nota con gli *avvertimenti generali* spediti a Tiziano è pubblicata in appendice al testo di ZAMBONI 1778, pp. 139-142.

²¹⁴ *IBID.*, pp. 77-78. Per quanto riguarda l’analisi dei soggetti delle tre tele tizianesche si veda PASSAMANI 1995, II, pp. 211-239.

²¹⁵ Incisione, 41.4 x 39.3 cm (monogramma “MF” nell’angolo sinistro in basso; datata in basso a sinistra “EX ARCHE- / TYPO PALLATII / BRIXIENSIS / 1572”). Per la bibliografia si veda SELLINK in *Cornelius Cort* 2000, pp. 116-117.

²¹⁶ Si veda PASSAMANI 1995, II, p. 224, nota 35. La risposta del nunzio non tardò ad arrivare: il documento è trascritto anche in ZAMBONI, ms. H.III.M.2, c. 164r.

²¹⁷ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 217.

²¹⁸ Nella sua polizza d’estimo del 1563 Cristoforo dichiara che “Paga fitto de casa in Venetia à messer Cristoforo della [...]” (si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 208).

²¹⁹ ZAMBONI 1778, p. 78, note 37, 39 e *ID.*, ms. H.III.M.2, c. 164r.

ricorda, presso lo studio veneziano di Biri Grande, “tre quadri grandi, che vanno negli ornamenti del palco [...] per la sala del palazzo grande di Brescia”²²⁰.

La trattativa si arena subito: da una parte Tiziano premeva per avere maggiori denari, anche tramite l'amico giureconsulto Francesco Assonica, che per questo il 5 di ottobre seguente si raccomandò a Cristoforo Rosa, del quale più tardi diventerà committente²²¹. Dal canto loro i deputati il 30 agosto 1567 negarono i versamenti richiesti, dichiarando di voler vedere almeno un dipinto, per poterlo stimare secondo gli accordi²²². Per convincerlo a concludere nel più breve tempo possibile, proposero a Tiziano un ulteriore incarico, che avrebbe previsto l'esecuzione di ventiquattro tele destinate alle pareti del salone della Loggia²²³. Tale lavoro, mai espletato, nel 1573 sarebbe stato affidato proprio al Rosa. Il 26 giugno Tiziano dichiarò di aver “ridotto a compimento le pitture da vostre signorie ordinatemi”²²⁴. Alla missiva i bresciani risposero di aver disposto affinché il loro nunzio a Venezia concertasse le modalità della spedizione dei dipinti, che “gionti che siano qua et messi in opera, acciò se ne possa far iudicio, non mancheremo di sodisfare a quanto sarà l'obbligo et debito nostro”²²⁵. La cassa con le tele lasciò la laguna il 26 ottobre 1568, arrivando a Brescia il 15 novembre, e fu “consignata a messer Christoforo pittore suo confidente”²²⁶. In questa situazione, in cui le parti non si fidavano l'una dell'altra, Cristoforo Rosa rappresentava, per Tiziano, un “confidente”. Ciò era giustificato non solo dalla presenza di Pietro Rosa nella sua bottega, ma anche perché, nel frattempo, si erano instaurati alcuni vincoli familiari. Il 9 gennaio 1568 si era infatti consumato il matrimonio tra una figlia di Cristoforo, Valeria, e Giacomo Vecellio un lontano cugino del pittore residente a Brescia²²⁷. La funzione fu celebrata nella piccola chiesa di San Mattia, nei pressi di Santa Maria delle Grazie, a due passi

²²⁰ VASARI 1568, ed. 1906, VII, p. 457.

²²¹ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 218.

²²² Questa richiesta fu avanzata a Tiziano attraverso il “molto magnifico signor conte” (si veda PASSAMANI 1995, p. 225, nota 42). Secondo PASERO (1953, p. 59), è possibile che l'anonimo personaggio fosse Roberto Avogadro.

²²³ “et havuti questi tre quadri, si potria resolver poi di far li altri vintiquattro, che mai sono stati spediti, né datti ad alcuno, et così con questa via levargli l'openione di posserne cavar più dinari finché non si vede qua in bona parte parte della sua opera” (lettera del 30 agosto 1567: Brescia, Archivio di Stato, *Archivio Storico Civico*, b. 12, cc. 48v-49r; si veda PASSAMANI 1995, II, p. 226, nota 43).

²²⁴ Già citata da ZAMBONI 1778, p. 142; si veda anche PASSAMANI 1995, II, p. 228, nota 48.

²²⁵ Per la lettera del 5 luglio 1568 (Brescia, Archivio di Stato, *Archivio Storico Civico*, b. 12, c. 103r) si veda *IBID.*, p. 228, nota 49.

²²⁶ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 227.

²²⁷ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 219. Pare che il matrimonio fosse stato concordato tempo addietro, se è vero che Giacomo Vecellio “il 10 marzo 1565 [...] annunciava al padre Toma Tito l'imminente matrimonio” (PUPPI 2012, p. 274; *ID.* 2013, pp. 69-82). Per la parentela con Tiziano vedi GUERRINI 1915; PASERO 1953, p. 80, nota 76; PUPPI 2004, pp. 110-111; *ID.* 2012, p. 169 doc. 131 nota 2. Nella polizza d'estimo di Cristoforo Rosa del 1568 si apprende che il pittore doveva a Giacomo Vecellio 2400 lire come residuo di dote della figlia Valeria (si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 220).

dalla casa dei Rosa²²⁸. Nel 1568 il legame con Tiziano servì a Cristoforo per ottenere alcune forniture di oro necessarie al completamento del soffitto della Loggia; in precedenza il bresciano aveva tentato di contattare un non meglio precisato “maestro Gallo”, lo stesso che aveva procurato l’oro per il soffitto della Madonna dell’Orto²²⁹.

La doratura, rappresentando l’ultima operazione, dimostra che l’impresa bresciana era ormai entrata nel suo stadio conclusivo; da qui in avanti si consumerà l’ultima fase della vicenda. I deputati indicati nel contratto si impegnarono nella stima delle opere di Tiziano, concludendola il 29 gennaio 1569. Francesco Avogadro, Ercole Rozzone, Mario Trusso, “havuta lunga consideratione”, fissarono il compenso in mille scudi d’oro, ridotto dei trecentocinquanta già versati, poiché i dipinti sembravano

“in grandissima parte fatti per altri contra la openione et animo nostro et di questa città, che dovessero essere lavorati in tutto di mano del sudeto eccellentissimo messer Titiano”²³⁰.

La grave accusa rivolta al maestro, in sostanza, era di aver consegnato dipinti non completamente autografi. La vertenza si sarebbe trascinata per vari mesi e Tiziano arrivò perfino a interpellare, nel giugno del 1569, il vescovo Bollani, conosciuto anni prima a Udine; il pittore si difese con orgoglio, invocando un arbitrato e il giudizio di autorevoli figure²³¹. Non se ne fece nulla e così il Vecellio, rinunciando al suo proposito, il 4 marzo del 1570 decise di incassare la cifra stabilita, affidando al Rosa la procura per riscuotere il compenso, versato dal Comune in tre rate: duecento scudi nel marzo 1571, duecentocinquanta in maggio, duecento l’8 giugno²³². Difficilmente Cristoforo avrebbe potuto schierarsi in favore di uno dei contendenti: da una parte Brescia era il suo luogo di residenza e, soprattutto, fonte di commesse lavorative; dall’altra, come si è visto, aveva stretto con Tiziano una serie di rapporti professionali e familiari che non potevano lasciarlo indifferente. Non mi sembra lontano dal vero supporre che fu proprio la sua mediazione a consentire l’esito della contesa, destinata a concludersi con un fallimento. L’incendio del 1575

²²⁸ Le fonti locali segnalano in chiesa una pala, oggi perduta, di Pietro Rosa. Anche nella vicina Santa Maria delle Grazie si conserva una tela riferita a Pietro, raffigurante il *Martirio di Santa Barbara*; mentre sono solo documentate le ante dell’organo con “la sibilla quando dimostro ad Ottaviano Augusto La Vergine col Bambino in un raggio di Gloria. et al di dentro S. Gioachino, et S. Ana, con altre figure fatte à guazzo p[er] mano di Pietro Rosa (PAGLIA [1660-1701], ed. 1967, p. 187).

²²⁹ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, nn. 225-226. Per i documenti relativi alla fornitura di oro cfr. PASSAMANI 1995, II, p. 221, nota 20 e PASERO 1953, pp. 67, 80-81. L’oro arriverà a Brescia il 18 novembre 1568 (si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 228).

²³⁰ Per la lettera del 1 febbraio 1569 (Brescia, Archivio di Stato, *Archivio Storico Civico*, b. 12, cc. 134v-135r) si veda IBID., p. 229, nota 60; PUPPI 1999, pp. 305-306; ID. 2012, pp. 320-322 doc. 261.

²³¹ Per la lettera di Tiziano a Bollani, del 3 giugno 1569, si veda ZAMBONI, ms. H.III.M.2, cc. 143-144

²³² Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, nn. 232, 237.

provvederà in ogni caso a cancellare ogni traccia all'interno del salone della Loggia, rendendo quindi impossibile verificare la situazione effettiva, e lasciando alle carte d'archivio l'unica memoria di queste vicende.

L'assenza di testimonianze figurative anteriori all'incendio in cui "la Volta, e gl'interni ornamenti restarono preda delle voraci fiamme"²³³, obbliga a fermarsi sulle fonti utili a ricostruire, almeno sulla carta, l'assetto originario della decorazione²³⁴. Il primo a descrivere il soffitto fu Vasari, nella seconda edizione delle *Vite*:

“[Cristofano e Stefano] finalmente sono stati chiamati alla patria loro Brescia, a fare il medesimo [palco] a una magnifica sala, che già molti anni sono fu cominciata in piazza con grandissima spesa, e fatta condurre sopra un teatro di colonne grandi, sotto il quale si passeggia. É lunga questa sala da sessantadue passi andanti, larga trentacinque, ed alta similmente; nel colmo della sua maggiore altezza, braccia trentacinque; ancor ch'ella paia molto maggiore, essendo per tutti i versi isolata, e senza alcuna stanza o altro edificio intorno. Nel palco adunque di questa magnifica ed onoratissima sala si sono i detti due fratelli molto adoperati, e con loro grandissima lode; avendo a'cavagli di legname che son di pezzi con spranghe di ferri, i quali sono grandissimi e bene armati, e fatto centina al tetto che è coperto di piombo, e fatto tornare il palco con bell'artificio a uso di volta a schifo, che è opera ricca”²³⁵.

L'aretino ebbe modo di vedere la Loggia durante il suo soggiorno a Brescia intorno al 1566. A quella data, tuttavia, il soffitto non era ancora terminato (mancavano le tele di Tiziano), ed è forse per questo che lo storiografo non si soffermò più di tanto sulla resa illusionistica, come fece alla Madonna dell'Orto e nel vestibolo marciano. Tale aspetto avrebbe invece rappresentato un elemento caratterizzante, tanto che un ventennio più tardi fu sottolineato dal religioso bresciano Patrizio Spini, il quale, non senza una nota di rammarico, ricordava nel palazzo municipale il “volto, ò cielo di questa regia Sala” costituito da “trei ordini composti di pittura in prospettiva seguitando il giro, & sesto del suo cielo”:

“il primo ordine di questi trei depinti era di colonne ritorte con vaghe vidalbe & puttini, che 'a torno vi si avinchiavano; il secondo ordine era di colonne striati alla ritorta, il terzo ordine era di colonne pur come le prime ritorte, ma la striatura sua era tripartita, & in vari modi canellata & intagliata, & li membri di questi trei ordini erano di tutti finti intagliati, si che la perfettione della

²³³ ZAMBONI 1778, p. 86.

²³⁴ L'aspetto interno del salone della Loggia subirà profonde modifiche nel Settecento (si veda ROBECCHI 1995, III, pp. 78-92).

²³⁵ VASARI 1568, ed. 1906, IV, pp. 510-511.

prospetiva sua, & di ben seminati fini colori con grand'arte dispensati, rendea l'opra di tanta naturalitate che stupidi, & inganati restavano che non sapea, se fossero depinti...²³⁶

Poco oltre, nel medesimo testo, la bravura dei pittori era sottolineata ricorrendo al celebre aneddoto di Plinio della gara tra Parrasio e Zeusi²³⁷; la differenza rispetto agli antichi si esplicava, secondo Spini, in una maggior complessità dell'architettura illusiva, in grado di ingannare gli "huomini rationali" del Rinascimento.

Se da questa descrizione emerge la complessità illusionistica e prospettica delle pitture della sala, riesce tuttavia impossibile immaginare quale dovesse essere il loro effetto d'insieme. Il soffitto si presentava con una struttura a carena di nave, costituita da arconi che reggevano un'impalcatura di assi di legno. Vasari, notando una "volta a schifo", rende bene l'idea di uno spazio che, al centro, si presentava piano. Questo settore accolse dunque le tre tele di Tiziano, la cui disposizione prevedeva l'*Apoteosi di Brescia* al centro, mentre a oriente e a occidente, assecondando la lunghezza della sala, *Cerere e Bacco* e l'*Officina di Vulcano*²³⁸. Spini, inoltre, precisa che i dipinti erano ottagonali e larghi dodici braccia ciascuno, circa sei metri, "si che la pittura occupava tutto questo spatio"²³⁹. Meno certezze, invece, sussistono sulla tripartizione degli ordini entro i quali si articolavano le finte architetture, negata nella ricostruzione proposta da Zamboni nel suo volume dedicato alle *Pubbliche fabbriche di Brescia* (1778). Qui sono inserite alcune acqueforti realizzate su disegni dell'architetto Gaspare Turbini, che propone un solo ordine architettonico, entro un assetto decorativo assai diverso rispetto alla testimonianza tardo cinquecentesca²⁴⁰ (foto 62-63). È legittimo sospettare, come peraltro è già stato suggerito dalla critica, che la ricostruzione settecentesca, basata su documenti d'archivio, fosse più che altro influenzata dalla visione diretta delle opere dei Rosa sopravvissute a Venezia²⁴¹.

Nell'impossibilità di stabilire come stiano effettivamente le cose, mi pare che la descrizione del 1585 presenti qualche elemento attendibile. Pur avvistando tre ordini distinti, Spini registrava la presenza di "colonne ritorte con vaghe vidalbe & puttini, che 'a torno vi si avinchiavano", che

²³⁶ SPINI 1585, p. 331. Patrizio Spini, al tempo abate del monastero dei Canonici del Santissimo Salvatore di Candiana (Padova), nel 1585 curò un volgarizzamento a stampa dei *Chronica de rebus Brixianorum* di Elia Capriolo, corredato da un'estensione che porta il resoconto a quello stesso anno (sulle varie edizioni del testo di Spini si veda SANDAL 1987, pp. 149-164). Sullo Spini è in corso una tesi di laurea presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Brescia (relatori prof.ssa Carla Maria Monti e dr. Enrico Valseriati).

²³⁷ "ò pittori antichi voi haveti agabbato gli simplici ucelli, & questo ha gabbato gli huomini rationali" (SPINI 1585, p. 331).

²³⁸ Secondo le notizie riferite da ZAMBONI 1778, pp. 80-81

²³⁹ SPINI 1585, p. 332

²⁴⁰ Le incisioni presenti nel volume di ZAMBONI 1778 vennero eseguite da Pietro Becenni su disegno di Gaspare Turbini.

²⁴¹ PASSAMANI 1995, II, p. 219.

richiamano quelle della Sala del Collegio dei Giudici. Nel secondo ordine, invece, sono descritte “colonne striati alla ritorta”, proprio come quelle attestate dalle fonti nel soffitto della Madonna dell’Orto. La ripartizione su più livelli può forse essere interpretata, più che in senso letterale, come il tentativo di restituire a parole l’alternanza tra finte architetture e partiture decorative, in un insieme che forse richiama quello della Libreria di San Marco. L’elemento di novità, rispetto ad ogni altra opera dei Rosa, era rappresentato dal terzo ordine “di colonne pur come le prime ritorte, ma la [cui] striatura sua era tripartita, & in vari modi canellata & intagliata”, una tipologia che si ispirava forse a qualche repertorio a stampa. L’attenzione di Spini si appuntò anche sul complesso apparato decorativo, contraddistinto:

“...da varie inventioni di cartelamenti, & me(n)solati, che come l’aggietto (sic) loro secondava si bene la circonferentia del cielo suo, che pareano veramente essere posti a perpendicolo, l’un sopra l’altro rispetto della perfettione della prospettiva, & scurzo loro erano anco ottimamente, & diffusamente nelli intercolumni loro ornati di tante bizarie, & diverse inventioni di partimenti, de scartozamenti, di rotte architetture de nichiamenti, de soffitati, di sfondri, di balastrati, di gropamenti, de piramidi, di fogliami, nÉ vani loro, & partimenti solidi loro ornati, & pieni di diversi intagli de fogliami, animali, figure, historie, battaglie, camaglini, rosoni, trofei, pendenti, festoni con puttini, groteschi, rubeschi, streffori de tante sorti...”²⁴².

Emerge, ancora una volta, il ricco apparato esibito anche nel vestibolo marciano e, come nella Libreria, va segnalata l’assenza delle figure, che “segna forse la più significativa differenza con la pittura di illusionismo che si andrà sviluppando in seguito”²⁴³. A conti fatti potrebbe essere questo uno dei motivi che indussero Vasari a esprimere un giudizio non particolarmente positivo sul rapporto dei dipinti con il resto della decorazione:

“ma è ben vero che in sì gran spazio non vanno se non tre quadri di pitture a olio di braccia dieci l’uno, i quali dipinge Tiziano vecchio, dove ne sarebbero potuti andar molti più con più bello e proporzionato e ricco spartimento, che arebbono fatto molto più bella, ricca e lieta la detta sala, che è in tutte l’altre parti stata fatta con molto giudizio”²⁴⁴.

Le indicazioni dello storiografo, che non aveva potuto apprezzare in opera le tele, ma soltanto immaginare come queste, viste nello studio veneziano del pittore, si sarebbero accordate con il resto della decorazione, riflettono l’immagine di un ambiente non del tutto armonioso. Posto che è

²⁴² SPINI 1585, pp. 331-332.

²⁴³ FUSARI 2005, p. 43.

²⁴⁴ VASARI 1568, ed. 1906, IV, pp. 510-511.

difficile presupporre che le critiche fossero rivolte direttamente a Tiziano, viene da domandarsi, invece, se Vasari considerasse squilibrate le architetture dei Rosa. Dai documenti non emergono indicazioni in tal senso, al contrario il pagamento a Cristoforo di un premio di millecinquecento scudi, oltre ai novemila già percepiti, “pro merito dictae eius picturae, quam pro suo bono servitio”, certifica la soddisfazione dei committenti²⁴⁵.

Il sodalizio con Gambara e la committenza privata bresciana

Nella primavera del 1568 il soffitto della Loggia, fatta salva la doratura, doveva essere a buon punto se Cristoforo il 28 aprile 1568 firmò, insieme a Lattanzio Gambara, il contratto per la decorazione della chiesa di San Pietro Po a Cremona, gestita dai Canonici Lateranensi del Salvatore. Pur essendo stato escluso dalle committenze per la Loggia, Gambara conosceva Stefano Rosa sin dai tempi della bottega di Romanino e non è improbabile che i due si fossero incontrati anche a Venezia nel settimo decennio del Cinquecento²⁴⁶. L’avvio della collaborazione tra Cristoforo e Lattanzio è scandito dal contratto cremonese, che li vincola a

“pingere totum celum / ecclesie sancti Petri Monasterii predicti et columnas descendendo / usque ad imum seu fundum et sic etiam parietes / videlicet parietem qui est in ingressu chori et / parietem qui est ad portam ingressus”²⁴⁷.

Committente era l’abate Colombino Rapari, responsabile dell’ammodernamento artistico e architettonico della chiesa di San Pietro Po, dove si conserva anche una pala dello stesso Gambara raffigurante *Cristo depresso nel sepolcro*²⁴⁸. Il proseguo del medesimo documento è interessante perché vengono definite le mansioni dei pittori: Cristoforo si sarebbe occupato delle “figurarum

²⁴⁵ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 238. È errata la notizia riportata da PASSAMANI (1995, II, p. 221 nota 20), secondo cui Cristoforo Rosa ricevette dei pagamenti per la Loggia il 25 giugno 1569 (non attestati in ZAMBONI, ms. H.III.M.2, c. 142).

²⁴⁶ Cristoforo Rosa era a Venezia nel 1565 per fare visita a Tiziano. La data 1565 è di solito fissata per il soggiorno veneto di Lattanzio (si veda BEGNI REDONA, VEZZOLI 1978, pp. 241-242; TANZI 1991, p. 28).

²⁴⁷ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 223 (si veda anche per le citazioni seguenti).

²⁴⁸ Il dipinto (olio su tela, 330 x 240, compreso l’allargamento di Luca Cattapanè), si trova al secondo altare della navata destra; firmato “LACTATIUS.BRIX. FAC” (per la bibliografia si veda BEGNI REDONA, VEZZOLI 1978, pp. 174-181). Secondo TANZI (1991, pp. 29-30) il dipinto potrebbe avere un’esecuzione antecedente al 1566 per gli influssi che esercita sulla *Pietà* di Antonio Campi nel Duomo di Cremona, datata appunto nello stesso anno. MERLO (2007) segnala riferimenti a “un’acquaforte di analogo soggetto di Battista Franco”, senza però trarre conclusioni sulla cronologia dell’opera di Gambara.

dipartimenta et prospectivas”, a Lattanzio, invece, spettava “postea illas pingere et cum coloribus bonis aptis et ornare cornisonum appellatum vulgo il friso et li architravi delle cappelle di fora via et li triangoli che sono a dette capelle cioè dal cornisono in giù di chiaro scuro et in li triangoli fargli delle figure di chiaro scuro”. La rigorosa suddivisione dei ruoli indica che la trasferta a Cremona rispecchiava una precisa specializzazione, e per Cristoforo in particolare è la prova di una fama riscontrabile anche nella cifra accordatagli, di gran lunga superiore rispetto a quella del collega²⁴⁹. Tale differenza, però, è in parte giustificabile dal fatto che la superficie da coprire fosse più estesa, contemplando la presenza di “doi garzoni”²⁵⁰.

Non è noto il motivo che impedì di “dar il volto / over celo di detta chiesa dipinto e finito”²⁵¹. Il 5 luglio 1568 Cristoforo accolse, anche a nome del Gambara, gli altri centodieci scudi pattuiti come acconto, segno che i pittori avevano quantomeno intenzione di iniziare. Tuttavia bisogna osservare che già dalla fine di luglio il Rosa compare nei documenti relativi alla Loggia, lasciando pertanto supporre che a quella data fosse di nuovo a Brescia. Il ritorno in città, determinante per il ruolo svolto nella trattativa tra i deputati e Tiziano, rappresenta un motivo sufficientemente rilevante per provocarne l’allontanamento dal cantiere cremonese, ma è altrettanto probabile che, a sancire la rinuncia all’incarico, fosse stata la contemporanea assenza di Gambara, all’epoca già impegnato nel duomo di Parma. I documenti cremonesi tacciono fino al 3 marzo 1573, quando, una settimana dopo la morte di Lattanzio, il nuovo abate di San Pietro richiese agli eredi del pittore la somma di centocinquanta scudi d’oro versata come acconto nel 1568²⁵². Tale richiesta era dettata dalla necessità di fare cassa a seguito del crollo della volta della chiesa, che, per questo, fu soggetta a una radicale ristrutturazione²⁵³. Purtroppo non conosciamo nessuna testimonianza

²⁴⁹ L’importo di duemila quattrocento scudi d’oro è così ripartito: mille seicentocinquanta al Rosa e settecentocinquanta a Gambara (si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 223).

²⁵⁰ Non sappiamo se costoro fossero entrambi al servizio del Rosa, ma va comunque segnalato che, negli anni a venire, il pittore fu sicuramente affiancato da due aiutanti (il 19 dicembre 1572 vennero pagati “Giovanni di Giacomazzo, e Francesco di Carletti, garzoni del Pittor Cristoforo Rosa per il ben servito nella pittura della soffitta” del duomo di Brescia; si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 245)

²⁵¹ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 223.

²⁵² La trascrizione del documento è in GRASSELLI 1818, p. 99, nota 71. Sulla mancata esecuzione si veda la bibliografia citata in BELLOTTI 1985, pp. 404-408. Il documento è segnalato anche da BEGNI REDONA, VEZZOLI 1978, p. 260, che tuttavia legge la data senza tenere conto del *more veneto*, e per questo lo considera inattendibile (così anche MERLO 2007). Chiarisce la situazione la tesi di TANZI 2013, che ringrazio per avermi sottoposto il testo prima della pubblicazione (si veda TANZI 2015), dove segnala che “c’è anche la trascrizione settecentesca di un misterioso pagamento di 300 lire «a pittori bresciani a buon conto per dipingere il coro», ma non è datato e non sappiamo se va collegato al duo Rosa-Gambara, anche se il sospetto è quello” (l’informazione è tratta da *La chiesa dei santi Giorgio e Pietro* 1884, p. 19).

²⁵³ Per la volta della sagrestia Antonio Campi eseguirà il *Carro di Elia* entro una finta architettura con colonne tortili (si veda TANZI 2004, p. 24). Il 20 maggio 1575 Eusebio, abate del monastero, richiede ad Antonio Campi di “pingere totum Coelum Ecclesiae [...], videlicet Navem de medio, incipiendo ad portam majorem ingressus ditta Ecclesiae, eundo et descendendo usque ad finem Chori capiendo etiam Croseriam et totam Cupolam et hoc a Cornisono exclusive supra capiendo a dicto Cornisono supra, vulgo ut dicitur le facciate, et quae Navis de

relativa all'originario programma decorativo e non si può avvallare l'identificazione del progetto preparatorio in un foglio firmato "Lattanzio Gambara"²⁵⁴ (D. 3).

Il rapporto di collaborazione istituito, perlomeno sulla carta, a Cremona ha fatto ipotizzare la partecipazione di Cristoforo ad alcune imprese di Lattanzio a Parma, sebbene nell'affresco della controfacciata del duomo, di cui si conosce anche il disegno preparatorio (D. 4), nulla lascia presagire l'intervento del Rosa²⁵⁵ (foto 64). Non va tuttavia escluso che il "gusto prospettico e quadraturistico di raffinata eleganza"²⁵⁶ manifestato da Gambara intorno al 1570-1571, possa essere stato comunque influenzato dal collega bresciano²⁵⁷. C'è chi ha suggerito, inoltre, che Cristoforo fosse responsabile delle decorazioni della volta del salone di palazzo Lalatta, sempre a Parma, le cui scene centrali vennero realizzate da Lattanzio all'inizio degli anni Settanta²⁵⁸ (foto 65). La combinazione di architetture e figure, con la netta prevalenza di queste ultime, non corrisponde né ai precedenti veneziani né alla tipologia del salone della Loggia di Brescia. Del resto la cronologia della volta parmense è di per sé sufficiente a escludere l'ipotesi, dal momento che il Rosa fu costantemente impegnato a Brescia proprio a partire dal 1571.

Nell'ottavo decennio l'onda lunga dell'attività pubblica dei due fratelli, alimentata dall'indiscusso apprezzamento per le loro opere, conquista anche la sfera della committenza privata. Un ruolo di primo piano spetta alla famiglia Avogadro, alla quale le fonti seicentesche accostano due imprese attribuite a Cristoforo, Stefano e, in parte, anche al giovane Pietro Rosa. Tra i principali esponenti dell'illustre casato bresciano, da sempre fedele alla Serenissima e per

medio et dictus Chorus et Copola et Croseria nundum perfectae sunt" (Cremona, Archivio di Stato, Notarile, notaio Ercole Bernardi, f. 1104; si veda *La chiesa dei santi Giorgio e Pietro* 1884, pp. 16-17, dove in data 22 settembre 1575 compare il pagamento per la decorazione della sagrestia).

²⁵⁴ Si veda *Disegni di quadratura*, n. D. 3.

²⁵⁵ Per il disegno si veda *Disegni di quadratura*, n. D. 4. Per l'attribuzione a Cristoforo Rosa delle quadrature di palazzo Lalatta e degli sfondi prospettici delle *Storie di Cristo* nel Duomo di Parma si veda Bora 1980, p. 64 (commentando il disegno preparatorio nota che "l'interesse di questo progetto sta nella monumentale grandiosità dell'illusionistica costruzione architettonica, assolutamente insolita nella produzione del Gambara: per questa ragione non ritengo improbabile che l'artista si fosse valso dell'aiuto di *specialisti* in questo genere"). Altri studiosi ipotizzano invece la partecipazione del pittore Leonardo da Monchio, citato in alcuni documenti (CIRILLO, GODI 1989-1990, p. 93).

²⁵⁶ Nella controfacciata "l'artista dimostra la sua consumata abilità nello sfruttare lo spazio reale della parete in una rappresentazione di straordinario impatto visivo, giocata su di una miscela alta e personalissima dei maggiori esemplari della pittura nell'Italia settentrionale, Correggio, Giulio Romano e Veronese" (TANZI 1991, pp. 55).

²⁵⁷ Il primo pagamento utile a fissare la cronologia delle pitture della controfacciata del duomo di Parma risale al 13 settembre 1571 (CIRILLO, GODI 1989-1990, pp. 73-108). In tale occasione era stato presentato ai fabbricieri un disegno, "forse da identificare nel bel foglio conservato all'Accademia Carrara di Bergamo" (TANZI 1991, pp. 55); sugli affreschi del duomo si veda anche CHIUSA 2005, II, pp. 110-129. Non conosciamo alcun disegno da inserire nel *corpus* grafico di Cristoforo e Stefano Rosa; vale comunque la pena segnalare un foglio che di recente è stato accostato a Cristoforo, senza però alcuna certezza (si veda *Disegni di quadratura*, n. D. 2). Mi pare di maggior interesse, ai fini di questo discorso, un disegno del Louvre datato 1554, che presenta evidenti analogie con alcune soluzioni illusionistiche diffuse nel Seicento da Tommaso Sandrini, e quindi di probabile origine bresciana (si veda *Disegni di quadratura*, n. D. 1).

²⁵⁸ Su palazzo Lalatta a Parma si veda TANZI 1991; BORA 1980, p. 64.

questo detentore di un palazzo in campo Santa Maria Formosa, vi era anche il conte Francesco, distintosi nella vicenda relativa alla decorazione del salone della Loggia²⁵⁹. In qualità di deputato alle pubbliche fabbriche, Francesco aveva testimoniato al contratto stipulato dal Comune con Cristoforo Rosa, nel 1563; si può quindi dare per scontato che avesse conosciuto personalmente il pittore, seguendone l'attività in parallelo a quella di Tiziano e dimostrando una competenza tutt'altro che superficiale nelle questioni artistiche. Fu sempre lui infatti a pronunciarsi, in quel modo certamente non banale di cui già s'è detto, sull'autografia delle tele spedite dal maestro²⁶⁰.

Nel 1564 l'Avogadro acquisì in città un'ampia porzione di terreno alle pendici del colle Cidneo, appena a ridosso del castello di Brescia, su cui nel 1572 era segnalata una "casa con alcuni orticelli posseduta dal conte Avogadro"²⁶¹. Non sembra un caso, visto quanto si è appena detto, che la paternità dell'architettura dell'edificio, di impronta palladiana, possa spettare a Ludovico Beretta che ebbe, insieme allo stesso Palladio, una parte così rilevante nel riassetto della Loggia²⁶². Visitando il *casino* (così definito nelle fonti), dopo che nel XVII secolo passò alla famiglia Martinengo Colleoni di Malpaga, Paglia avvistò interventi "del Rosa, et d'altri ancora", precisando che

"in una saletta di mezzo [...] sono dipinte due bellissime Istorie, cioè quando il fanciullo Mosè fu gettato nel fiume, et dallo stesso aggitato alla riva; Capita in mano della Figliola di Faraone, che vedutolo così bello, se lo prese à fine di allevarlo come figlio. Alla cui presenza s'attrovano altre figure con tali sentimenti effeggiate, che po' dirsi un ristretto di quanto potte esprimere l'unico Pietro Rosa. Mentre sono formate alla viva imitatione di Titiano suo maestro, come da molti vengono credute. All'incontro dell'accennata istoria stassi dipinta la Regina Ester, prostrata à piedi del Re Assuero, d'alcuni nominato Arta(erse); con molte figure all'intorno degnamente toccate dal medesimo Auttore che fù figliolo di Cristoforo e nipote di Stefano Rosa fratelli i quali

²⁵⁹ Sugli Avogadro si dispone del volume "*El patron di tanta alta ventura*" 2013.

²⁶⁰ Purtroppo mancano studi mirati sui deputati pubblici di Brescia e sul loro ruolo tutt'altro che indifferente nell'ambito del rinnovamento artistico cittadino; alcune novità recentemente emerse su Ercole Rozzone, e in particolare sui suoi contatti con Ludovico Beretta, suggeriscono di indagare più a fondo la committenza pubblica, per meglio comprendere il variegato panorama bresciano del secondo Cinquecento (si veda VALSERIATI 2014; ID. [c.d.s.]; qualche ipotesi sugli interessi artistici dei deputati bresciani era stata formulata da PASERO 1953, p. 64). Ercole Rozzone nel 1557 divenne beneficiario dei beni dello scultore fiorentino Francesco Bonaiuti, attivo per la Loggia di Brescia (vedi BUGANZA, PASSONI 2006, pp. 398-431, doc. 150); nel 1562 fu nominato procuratore per il pagamento a Gambara della pala di San Lorenzo a Brescia (vedi IBID., pp. 398-431, doc. 160).

²⁶¹ Per la documentazione si veda LECHI 1974, III, pp. 113-116.

²⁶² L'architettura della palazzina è stata talvolta assegnata a Palladio: PERONI 1963, pp. 849-850, ripreso da LECHI 1974, III, pp. 111-16.

dipinsero gli ornamenti della stanza à chiaro e scuro con figure molto uaghe è frescheggianti per mano del Padre è del zio fratelli”²⁶³.

Nulla resta delle scene riferite a Pietro raffiguranti, secondo Paglia, *Il ritrovamento di Mosé* e, sulla parete opposta, *Ester davanti ad Assuero*. L’attribuzione avanzata in favore di Cristoforo e Stefano, autori degli “ornamenti della stanza à chiaro e scuro con figure molto vaghe è frescheggianti”, corrisponde invece agli affreschi del salone centrale (**foto 66-67**), dove mensoloni e fregi a girali inquadrano il *Trionfo di Bacco e Arianna* (**foto 68**), il *Trionfo di Venere trainata da due cigni* (**foto 69**), *Zefiro e Clori* (**foto 70**), *Cerere sul carro trainato da due dragoni* (**foto 71**), oltre a cortei bacchici allusivi alle stagioni e all’abbondanza (**foto 72-74**). Per quanto riguarda i mensoloni dipinti e gli altri elementi di raccordo (**foto 75**) emerge la scarsa componente illusiva dell’architettura, accennata soltanto nella balconata in scorcio del riquadro centrale (**foto 76**), per il resto sostituita da cartigli di schietto sapore manieristico (**foto 77-78**). L’abbondante quantità di lumeggiature dorate, utilizzate per profilare gli elementi ornamentali, richiama in parte il soffitto della Libreria di San Marco a Venezia (**foto 79-81**). Anche alla luce di questi confronti non si può escludere, limitatamente alle parti d’ornato, l’intervento dei fratelli Rosa, pur non potendo distinguere i singoli contributi. Soltanto come ipotesi va considerata la possibilità che qui abbia svolto un ruolo maggiore Stefano, se è vero che a Cristoforo competeva l’esecuzione di vere e proprie “perspectivas”, come indicato nel contratto per San Pietro Po a Cremona. La datazione, da fissare poco dopo la costruzione del palazzo, intorno al 1572, non stona nel percorso di Stefano, che di lì a breve intraprese il suo intervento nel presbiterio del duomo vecchio.

Il riferimento ai Rosa degli affreschi Avogadro, già avanzato alla fine del Seicento, è stato recepito dalla critica moderna in modo piuttosto dubitativo. Nel ricostruire la storia del palazzo in seguito a indagini archivistiche, Fausto Lechi li considerava, anche sulla scorta della testimonianza di Paglia, opera tarda di collaborazione tra i due fratelli, senza però cimentarsi nella distinzione delle mani²⁶⁴. In seguito Bruno Passamani nota come le decorazioni “sfuggono alla pronunciata sintassi architettonica propria di questi prospettici, affidandosi a uno stile più semplificato, basato sulla trama di grandi mensole desinenti in volute lungo gli sgusci e di eleganti cornici, che nel loro insieme ripartiscono la superficie in campi occupati da ornamenti o

²⁶³ PAGLIA [1660-1701], ed. 1967, p. 710. Il palazzo Avogadro (oggi Buffoli) seguì le sorti dell’eredità di Roberto figlio del conte Francesco Avogadro, passando all’unica figlia Emilia, che aveva sposato Gaspare Martinengo Colleoni e, in seconde nozze, Bartolomeo Martinengo Colleoni di Malpaga, proprietario di una notevole collezione di dipinti (sul collezionismo bresciano mancano a oggi studi complessivi; mi sia consentito rimandare a PIAZZA 2014, pp. 30-42).

²⁶⁴ LECHI 1974, III, pp. 110-116. la datazione va compresa tra l’anno di costruzione (1572) e la morte di Cristoforo Rosa (*ante* 1578), “da ascrivere all’ultimo decennio di attività dei fratelli Rosa” (BEGNI REDONA in *Pittura del Cinquecento* 1986, p. 244)

figurazioni, secondo uno schema che ricorre nei soffitti affrescati dal Romanino e dal Gambara²⁶⁵. In effetti l'impostazione della volta, contraddistinta da finte mensole aggettanti, rimanda alla tipologia di alcuni soffitti di Gambara, tant'è che proprio a quest'ultimo Crowe e Cavalcaselle avevano pensato di attribuire la volta del *casino* Avogadro²⁶⁶.

Bisogna a questo punto ricordare che anche Lattanzio lavorò per gli Avogadro, eseguendo nella seconda metà degli anni sessanta un memorabile ciclo di affreschi nella loro residenza dietro alla Loggia (corso Sant'Agata)²⁶⁷. Tra le fonti locali che prestarono attenzione all'apparato decorativo, Paglia per primo segnala che:

“in altra stanza dipinta da i Rose di vago chiaroscuro, evi tramezo bellissime figure da lor dipinte, come pare autenticano essere de medesimi, come si dirà à suo luogo quelle del Casino”²⁶⁸.

Il deplorable stato di abbandono del palazzo in corsetto Sant'Agata, attualmente inagibile, impedisce una ricognizione interna. Tuttavia dal parziale distacco di alcuni scialbi di intonaco stesi nel Novecento, quando l'edificio divenne sede di uffici pubblici, affiorano tracce che invitano a non archiviare la ricerca, in attesa di un auspicabile restauro (**foto 82-84**).

Dal medesimo palazzo proviene anche un soffitto ligneo attualmente collocato in Loggia (**foto 85**), dove fu trasferito nel 1902 insieme a un fregio strappato e affrescato. *Il carro di Fetonte* manifesta una sigla romaniniana che lo apparenta all'analogo soggetto dipinto nella volta della loggia del Castello del Buonconsiglio a Trento²⁶⁹. Più ardua, invece, risulta l'interpretazione dei misteriosi soggetti che corredano l'ottagono centrale, a partire dalle quattro *Sirene che allattano*

²⁶⁵ PASSAMANI 1995, II, pp. 221, 274 nota 23

²⁶⁶ “Amongst the most spirited compositions of this prolific master arte the damaged frescoes in the Castello of Brescia: Daedalus and Icarus, Pagan deities, Season, and the Triumph of Bacchus and Ariadne” (CAVALCASELLE, CROWE 1912, III, p. 328).

²⁶⁷ La datazione del ciclo Avogadro nel 1568 circa è accettata da quasi tutta la critica a partire da BEGNI REDONA, VEZZOLI 1978, p. 220; CIRILLO, GODI 1989-1990, pp. 73-108; TANZI 1991. L'unica voce contraria è quella di MERLO (2007), che anticipa l'esecuzione intorno al 1565: una data inverosimile visto che all'epoca Lattanzio era impegnato a Vimercate (si veda FOCIANI 1994, pp. 427-433; PROFUMO 2008, pp. 172-187). Per l'interpretazione dei soggetti del ciclo Avogadro si veda FILIPPINI 2003, pp. 79-88.

²⁶⁸ PAGLIA [1660-1701], ed. 1967, p. 272.

²⁶⁹ La versione bresciana, tuttavia, si differenzia per il numero di cavalli e per la presenza, in alto, di *Giove che scaglia il fulmine contro Fetonte*. La presenza, nella raffigurazione di Trento, di soli tre cavalli, che rispettava fedelmente il dettato ovidiano (*Metamorfosi*, II, 314-315) era stata notata da Pietro Andrea Mattioli, in una ottava del suo testo poetico dedicato al *Magno Palazzo del Cardinal di Trento* e pubblicato a Venezia nel 1539 (si veda LUPO 1995, pp. 67-245). La prospettiva con cui figure e animali sono scorciati può richiamare la versione di Gambara in palazzo Averoldi. Gambara replicò il medesimo soggetto anche nella volta affrescata al piano terreno del palazzetto Le Caselle a Brescia, dove la composizione è assai diversa rispetto alla Loggia, ma propone lo stesso movimento all'indietro di un cavallo.

due bimbi, poste su un fondo la cui doratura riprende forse quella originale²⁷⁰ (**foto 86-89**). Si tratta di scene che Carboni definiva “cose ideali, come vecchi, donne, puttini ecc.”²⁷¹, alle quali si aggiungono figure dipinte nelle quattro tavole ai lati e, negli otto sgusci esterni, putti tra racemi vegetali e figure alate che reggono clipei con volti femminili²⁷². Ammirando questo soffitto ancora *in situ* nella sala dell’Udienza di palazzo Avogadro, Carboni osservava inoltre che “gira intorno alla stanza un fregio tutto composto di Tritoni, Glauci, Ninfe Marine e Delfini in vari scherzi: opera a fresco della stessa mano»²⁷³. L’aderenza iconografica con la teoria di *Putti, naiadi e tritoni* che si svolge nelle dodici porzioni del fregio ora in Loggia (**foto 90-95**) conferma l’originaria unità di questo insieme, prima del suo trasferimento all’inizio del Novecento.

La critica, dopo aver oscillato tra il riferimento a Gambara e a Stefano Rosa, avanzato da Federico Nicoli Cristiani nel 1807 e ripreso anche di recente, infine a Pietro Marone, di recente mantiene una generica paternità bresciana²⁷⁴. In effetti la struttura del soffitto, assai diversa da quella registrata fino ad ora nel catalogo dei Rosa, sconsiglia di percorrere questa strada. A complicare la questione si pone poi la difficoltà di inquadrare il contributo del figlio di Cristoforo, già attestato nel *casino* Avogadro quale autore di pitture oggi perdute. Il suo tirocinio nello studio di Tiziano, in corso nel 1563, terminò certamente entro il 1568, perché, a questa data, Pietro è di nuovo documentato a Brescia. Avrebbe poi intrapreso un viaggio in Tirolo, durato qualche anno, ed è per questo che bisogna collocare le imprese assegnate dalle fonti ai tre Rosa nell’ottavo decennio. “Nell’intonazione generale del colore chiaro e brillante”²⁷⁵ le figure affrescate nel *casino* non sembrano lontane dai modi di Gambara, richiamando gli affreschi eseguiti nella propria abitazione in via Gabriele Rosa a Brescia.

Una conoscenza approfondita dell’attività di Pietro potrebbe dunque facilitare la comprensione del *modus operandi* della bottega dei Rosa, per stabilire i termini della collaborazione tra i pittori: non è da escludere che a Cristoforo, firmatario dei contratti e capo bottega, spettassero le architetture dipinte, mentre a Stefano le decorazioni (comprese le dorature)

²⁷⁰ La doratura venne stesa probabilmente all’epoca del trasferimento del soffitto in Loggia, quando fu adattato anche nelle dimensioni alla sala Giunta (vennero aggiunti ai lati due listelli dipinti).

²⁷¹ CARBONI 1760, pp. 195-196.

²⁷² Per queste ultime è stata proposta l’identificazione con le mogli e le figlie di Eolo (Selene, Perse, Eete, Circe, Pasifae, Roda, Neera, Climene); si veda GUERRINI 2013, pp. 35-53.

²⁷³ CARBONI 1760, pp. 195-196.

²⁷⁴ Riassume il discorso critico FISOGNI in *Pinacoteca Tosio Martinengo* 2014, pp. 345-348. Gli episodi mitologici sono alternati a finte armature del tutto simili a quelle raffigurate da Lattanzio Gambara sui prospetti della casa “del Gambero” in corso Palestro a Brescia (a tal proposito si veda PIAZZA in *Pinacoteca Tosio Martinengo* 2014, pp. 280-285).

²⁷⁵ BEGNI REDONA (1964, p. 584), riferendo il complesso a Stefano, annota “un veronesismo illanguidito e anemico”; più tardi muterà il proprio parere, ammettendo che “la parte di decorazione vegetale mostra invece la caratteristica eleganza, il tratto sinuoso e finemente descritto, di persistente influsso addirittura quattrocentesco, così caro ai Rosa” (ID. in *Pittura del Cinquecento* 1986, p. 244).

e a Pietro le figure. Tale suddivisione emerge almeno in un caso, vale a dire nel palazzo appartenuto alla famiglia Fisogni e passato, nella seconda metà del Seicento, ai Martinengo da Barco (sede della Pinacoteca Tosio Martinengo), dove Paglia annotava

“Istoriette composte à olio sul muro, con vivi sentimenti colorite, et un ovato sotto al volto di figure maggiori, che rappresentano altra metamorfosi d’Ovidio, con gran forza toccate da Pietro Rosa, con il chiaroscuro di Stefano è Cristoforo suoi padre e zio fratelli eccellenti nel dipingere à fresco di sotto in sù”²⁷⁶.

Stando a quanto è ancora conservato la descrizione calza con un episodio delle *Metamorfosi* di Ovidio, per la precisione con *Le arpie cacciate da Zete e Calai*²⁷⁷ (foto 96). La scena è inquadrata da uno sfondato architettonico definito da mensole e cornici che presentano i soliti dentelli e festoni di fiori e frutta a monocromo, già visti in altri casi. Se la rigorosa impostazione prospettica sembra coerente con il repertorio dei Rosa, non è in alcun modo possibile, come è già stato sottolineato dalla critica, assegnare loro gli affreschi di un altro locale situato nello stesso palazzo (foto 97). La presenza di grottesche, infatti, pur rispecchiando un gusto abbastanza diffuso a Brescia, è estranea al linguaggio dei due fratelli, e la figura di *Diana* suggerisce di orientare la ricerca verso un anonimo pittore attivo intorno al 1580²⁷⁸.

Le ultime opere pubbliche e l’intermezzo padovano di Cristoforo

Il nono decennio fu contrassegnato dal rinnovamento delle due chiese cattedrali di Brescia, che proprio in questi anni subirono trasformazioni in seguito alle visite apostoliche. Se è vero che questa azione spettava, in primo luogo, al vescovo Bollani, per il quale Stefano Rosa aveva già prestato servizio anni addietro, bisogna rilevare che, come per la Loggia, si trattava di vere e

²⁷⁶ PAGLIA [1660-1701], ed. 1967, p. 432

²⁷⁷ L’ipotesi è di LUCCHESI RAGNI, STRADIOTTI 2007, p. 24. Secondo LECHI (1976, V, pp. 90-99) le sale con le decorazioni viste da Paglia sono andate distrutte; per PASSAMANI (1995, II, pp. 221, 274 nota 23) si tratta di un soggetto “che non attaglia alla quadratura conservata nella sala di questo nome al pianterreno, anche se essa presenta caratteri tali da richiamare da vicino lo stile dei Rosa o bottega”.

²⁷⁸ Gli affreschi di questa sala spetterebbero a un “pittore bresciano della seconda metà del XVI secolo” (LUCCHESI RAGNI, STRADIOTTI 2007, p. 24). Il modello di partenza potrebbe essere il soffitto della saletta al piano superiore del palazzetto a Le Caselle, certamente opera di Gambara (cfr. BEGNI REDONA, VEZZOLI 1978, pp. 71-76, 226). A mio giudizio si possono instaurare confronti con gli affreschi di una sala di casa Giossi a Botticino Mattina (Brescia), in passato riferiti a Gambara ma opera di un suo seguace, forse Girolamo Rossi o Benedetto da Marone, tra il settimo e l’ottavo decennio (pubblicati in *Palazzi, ville, cascine* 2012, p. 19).

proprie committenze pubbliche, dal momento che le cattedrali erano sotto il diretto controllo del comune di Brescia, esercitato tramite appositi deputati.

Nell'aprile 1571 Cristoforo iniziò ad affrescare la cappella delle Santissime Croci in Santa Maria *de dom*, l'antica cattedrale "iemale" altrimenti nota come la Rotonda²⁷⁹. La cappella, situata alla sinistra del presbiterio, nell'ala nord del transetto, rappresentava uno dei luoghi più densi di significato simbolico per la città²⁸⁰. Alla metà degli anni sessanta Bollani incaricò Giovanni Maria Piantavigna, che nel frattempo aveva sostituito Beretta nel ruolo di *architectus civitatis*, di coordinare la ristrutturazione²⁸¹. L'avvio del lavoro del Rosa, in stretta relazione con queste ultime decisioni, è attestato dai pagamenti del 10 aprile e del 9 maggio²⁸². Purtroppo non è rimasta alcuna testimonianza pittorica, dal momento che, in seguito alla visita di San Carlo, l'arredo interno della cappella sarebbe stato completamente trasformato²⁸³.

Soltanto pochi mesi più tardi anche Stefano fu coinvolto nella medesima chiesa cattedrale, come opportunamente ricorda Zamboni:

²⁷⁹ "Il principio del lavoro di Cristoforo Rosa fu innanzi all'Aprile 1571 ed era terminato ai 19 Mag(gio) 1573 come si ha da due Partite a car. 174 del *Bullettario I del Duomo*, e da tre altre Partite a car(ta) 63 del *Bullettario II* dalle quali si apprende inoltre, che egli ne riportasse l(ire) 541 di pl(anette) Che egli poi lavorasse precisamente nella Cupola delle SS(ante) Croci si dimostra dalla prima Partita a car(ta) 63 del *Bullettario II* in cui sta scritto, che Cristoforo Rosa aveva ricevuto l(ire) 60 pl(anette) *ad bonum computum picturae per eum factae & fiendae ante Capellam SS. Crucium Aureae Flammae*" (ZAMBONI 1778, p. 113, nota 42). È curioso che, proprio "in loco ante altare SS.me Crucis aurae flammae", in un atto notarile del 18 gennaio 1571 venga concluso un accordo di affitto tra il prevosto Girolamo Cavalli e un certo "Christophoro de Rotis" (Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, 2067, Vincenzo Scalvini, 18 gennaio 1571); non è in ogni caso possibile identificarlo con il nostro pittore.

²⁸⁰ Custodiva il tesoro con il vessillo della *Croce del Campo* e il *Reliquiario della Santissima Croce*, ostentati in occasione del venerdì della Passione e durante la festa dell'Esaltazione della Croce, il 14 settembre (si veda PRESTINI 2001, pp. 191-272; BARBIERI 2012, pp. 25-56.).

²⁸¹ Piantavigna è nominato *architectus civitatis* nel 1571 (si veda BOSELLI 1957, pp. 353-365). Nella storiografia locale il suo nome verrà legato alla sfortunata vicenda del crollo del campanile del Duomo vecchio, avvenuto nel 1708 a causa di una porta aperta alla fine del Cinquecento. Nel 1555 l'architetto progettò il coro della chiesa di San Benedetto Po a Mantova e nel 1570 fu incaricato di disegnare parte della antica chiesa di San Faustino e Giovita a Brescia (si veda VOLTA 1999, pp. 44-46). Su Piantavigna a Brescia si parta dai documenti pubblicati da BOSELLI 1977, pp. 247-249. La sua attività per le pubbliche fabbriche bresciane è descritta da ZAMBONI 1778.

²⁸² Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, nn. 234 e 236. Gli affreschi sono ricordati anche dalle fonti: "Dipinsero nel Domo di Brescia nella Capella delle Santissime Croci, & in altri luoghi" (COZZANDO 1694, p. 127); "Furono Christoforo e Stefano fratelli, valorosi nelle prospettive e nelle cose de' soffitti, onde vennero molto adoprati nel fare ornamenti ne' Cieli de' Tempii. Lavorarono la volta del Palagio del Capitano di Brescia, e nella Crocetta dell'Orofiamma, le quali due fatiche gli diedero molto grido" (RIDOLFI 1648, ed. 1914-1924, I, p. 272); "...nella Crocetta dell'orofiamma li detti" (BOSELLI 1958, p. 154).

²⁸³ Ad opera del capomastro Giovanni Maria Gallo, dello stuccatore Andrea Colomba di Arogno e del pittore Francesco. Giugno Per le delibere comunali seguite alla visita di san Carlo si veda PRESTINI 2001, pp. 208, 258-260; VOLTA 1984, pp. 38-41; ID. 2001, p. 71). Interessanti sono le vicende che hanno coinvolto la cappella a partire dal 1605, quando il deputato agli statuti Ludovico Faita e quello alle chiese Agostino Covo dettarono il programma iconografico per i nuovi dipinti realizzati da Grazio Cossali e Antonio Gandino (si veda ROSSI 2004, pp. 72-73).

“Finalmente il Vescovo Bollani vero zelatore dell'onore della Casa di Dio diede opera, perchè si abbellisse ancora la Cappella di S(anta) Maria, ossia il Coro, col farlo dipingere da Stefano Rosa fratello di Cristoforo”²⁸⁴.

La cronologia si può determinare dai primi acconti versati al pittore il 31 ottobre e il 1 dicembre 1571²⁸⁵, che fecero seguito alla completa intonacatura, da parte delle maestranze impiegate anche nella cattedrale di San Pietro, della “cuba della chiesa di S(an)ta Maria Rotonda *de dom* con tutti li volti delli anditi, et sue pertinentie con li suoi pilastri, et muri”²⁸⁶. La modesta somma pattuita da Stefano certifica che l'intervento era limitato, ma l'aspetto interessante è che, malgrado lo stesso Zamboni alla fine del Settecento lo desse già per perduto (e così tutta la critica moderna), si è ancora parzialmente conservato, e pertanto rappresenta un'acquisizione al catalogo del pittore. Si tratta di alcuni frammenti di affreschi posizionati sui pilastri del presbiterio e sul relativo sottarco (**foto 98**), portati in evidenza da un intervento che ha levato lo scialbo antico, mettendo in luce la complessa stratigrafia sottostante²⁸⁷. La committenza è acclarata dallo stemma di Bollani, inquadrato da un cartiglio profilato d'oro e circondato da un finto basamento di pietra con baccellature, ovuli e dentelli (**foto 99-100**). È una testimonianza utile a confermare l'idea che il più giovane Rosa fosse abile nella decorazione più che nella resa delle architetture.

Le diverse mansioni svolte nell'antica cattedrale bresciana confermano l'impressione che i due fratelli, pur lavorando negli stessi cantieri, nel corso dell'ottavo decennio assunsero incarichi in proprio. Ancora impegnato nella cappella delle Santissime Croci, il 17 dicembre 1572 Cristoforo accettò infatti di “depingere la soffitta della chiesa di S(an)to Pietro de Domo acciò possa secondo la sua virtù far opera degna di quel luogo”²⁸⁸. L'invito proveniva dai deputati alle pubbliche fabbriche del duomo, i quali non mancarono di menzionare il risultato raggiunto nella “soffitta del palazzo della ragione”, la Loggia, i cui ultimi pagamenti furono eseguiti proprio nello stesso mese di dicembre²⁸⁹. La ragione di questo infittirsi di commesse, che il 5 settembre 1572 si

²⁸⁴ ZAMBONI 1778, p. 114, nota 46. Lo studioso precisa: “comunque non sia restata veruna memoria dell' idea della Pittura di Stefano Rosa nel Coro del Duomo, non lasciano luogo di dubitarne i due *Bullettari del Duomo* a car(ta) 177 del I a car(ta) 24 del II. da' quali si apprende che egli riportasse l. 300 di planeti pro completa solutione picturae per eum factae in Choro S. Mariae Rotundae”.

²⁸⁵ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, nn. 239-240.

²⁸⁶ Il documento, parzialmente pubblicato da PRESTINI 2001, p. 207, è stato trascritto da ROSSI 2004, p. 223, doc. 92. Il lavoro fu svolto dallo stesso marengone, Girolamo Franchino, impegnato poco dopo anche in San Pietro *de dom* (i pagamenti sono datati 12 gennaio, 19 febbraio e 16 maggio 1571 al foglio 173r-v e 27 luglio, 23 agosto, 27 settembre, 3 novembre 1571 al foglio 176r del *Liber boletarum Ecclesiae Maioris*, Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, F.VII.24).

²⁸⁷ Questo ciclo è stato oggetto di un restauro da parte della Soprintendenza per i beni architettonici di Brescia negli anni Ottanta; ne dà notizia TERRAROLI (1987, pp. 41-52, in part. 48), che assegna le pitture a Pietro Rosa.

²⁸⁸ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 244.

²⁸⁹ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 245.

estese anche al restauro della “razza della pallata”, il quadrante dell’orologio della torre della Pallata a Brescia, con “tutti li colori e tutto l’oro”²⁹⁰, era dovuto al fatto che la fabbrica, ormai “squallida e ruinosa”, stesse attraversando, al pari di quella di Santa Maria, un periodo di rinnovamento grazie alla spinta del vescovo Bollani²⁹¹.

La cattedrale di San Pietro alla fine del Cinquecento si presentava come un tempio paleocristiano a tre navate scandito da quattordici colonne, con due semicolonne addossate alla retrofacciata e due all’arcone presbiteriale; l’abside, squadrata, era affiancata da due cappelle con cupole²⁹². La copertura lignea era sostenuta da capriate a vista, prima di essere tamponata con i cassettoni²⁹³. Il progetto di demolizione, all’origine di un altro soggiorno bresciano di Palladio nel 1567, verrà presto accantonato per mancanza di fondi, spingendo il vescovo a ordinare che la chiesa con “il meglio che si potesse fosse racconciata”²⁹⁴. Da qui in avanti si possono seguire le varie fasi, già a buon punto nel 1572, allorquando “furono [...] alzate le colonne, sottoponendovi nuovi piedestalli [...] fu alzata la porta maggiore e rifatte le scale di essa, e della porta settentrionale” e “in luogo dei vecchi fenestroni che restarono otturati, ne furono aperti otto di nuovi”²⁹⁵. Il 5 dicembre i deputati ordinarono ai marengoni di “reinchiodare bene tutta la soffitta vecchia”, secondo il “giuditio” dell’architetto Piantavigna; il lavoro consisteva nel “levar via tutte le cantinelle di detta soffitta” per sostituirle²⁹⁶. Fu poi assegnato il mandato di “fare li ponti [...] per il bisogno di pittori che haveranno da depingere essa soffitta”²⁹⁷. L’incarico a Cristoforo Rosa sopraggiunse così il 17 dicembre, quando, alla presenza di Piantavigna, il pittore concordò di

²⁹⁰ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 241.

²⁹¹ Vedi i documenti pubblicati in MAZZOLDI 1991; secondo ZAMBONI (1778, p. 121) il vescovo Bollani “scorgendo che la Cattedrale di S. Pietro per la sua grande antichità era divenuta squallida e ruinosa, tentò di rabbellirla, e in certo modo ringiovenirla con un conveniente ristoramento. Appena aveva porta mano all’ opera, che uomini intendenti di Architettura lo refero avvertito, che il tentativo in nessun modo poteva riuscir a dovere, perciò deposto il pensier di risarcirla, quello abbracciò di fabbricarne una nuova dai fondamenti”.

²⁹² A tal proposito si veda BOSCHI 2004, pp. 105-129; PANAZZA, BOSELLI 1974; BOSELLI 1951, pp. 30-82; VOLTA 1987, p. 81.

²⁹³ Secondo ZAMBONI (1778, p. 119) “il Tempio non era voltato, ma il tetto era fatto a travatura, a cui posteriormente si aggiunse una soffitta, perché abbellita con pitture potesse rendere più decente e magnifico il Tempio”.

²⁹⁴ *IBID.*, pp. 121-122. Per quanto riguarda le ragioni storiche e le implicazioni politiche di questo mutamento di rotta, che portò al restauro dell’antica chiesa e non al suo completo rifacimento, vedi Montanari 2004, pp. 45-68. In merito alla visita di Palladio a Brescia si veda BOSELLI 1950, pp. 109-120; ZORZI 1965, pp. 91-97; PUPPI 1999, pp. 383-384.

²⁹⁵ ZAMBONI 1778, pp. 118-119.

²⁹⁶ Brescia, Archivio di Sato, Archivio Storico Civico, 764, f. 86r (documento inedito). Il termine *cantinelle* ha un uso soprattutto nel campo della scenotecnica, ma vale anche in edilizia: “verga sottile di legno dolce, di norma d’abete, a sezione rettangolare di 2-3 cm per 5-6 cm e lunga 4 m, usata specialmente per armature leggere da tetto, soffitto o camera a canna. Nella scenotecnica, serve a formare l’armatura di legno che sostiene le scene dipinte in modo che queste non si deformino; ha lo stesso nome anche la stanga di legno munita di lampadine e sistemata dietro le quinte più avanzate per illuminare quelle retrostanti” (*Dizionario Treccani*).

²⁹⁷ Brescia, Archivio di Sato, Archivio Storico Civico, 764, f. 86r (inedito); tra i fabbri murari c’era lo stesso Hieronimo Franchino che poco prima aveva svolto una analoga mansione nel Duomo vecchio (vedi qualche nota

“pingere tutta la detta soffitta fatta, e che si ha da fare insieme con tutte le pareti di muri così di dentro della nave grande di essa chiesa, come delle due navi dalle bande, et anc(or)a li volti di esse navi à chiaro, et scuro, et con oro nella soffitta secondo il disegno mostrato ad essi m(agnifi)ci Deputati”²⁹⁸.

L’esistenza di un disegno, preventivamente sottoposto a un deputato, rivela una prassi operativa del tutto ovvia anche se mai riscontrata finora per i Rosa²⁹⁹. Il lavoro avrebbe riguardato non solo “tutta la soffitta nova, et vecchia”, ma anche “tutte le pareti sino in terra”, comprese le navate laterali, per un compenso di milleduecento lire planette, senza tuttavia chiarire la tipologia delle pitture, fatto salvo che queste ultime dovessero essere “à chiaro et scuro” e con dorature³⁰⁰. È probabile che in tal modo si intendessero prospettive dipinte e dorate, come suggeriva Zamboni, secondo il quale “gli ornamenti e le opere di architettura in essa e nelle pareti rappresentate furono di mano del famoso Cristoforo Rosa”³⁰¹. Il pittore avrebbe dovuto “incominciare la detta opera quanto prima”, anche se, in realtà, il contratto non fu onorato nei tempi previsti, vale a dire “finirla alla più longa per tutto l’anno 1573”. Dalla fitta documentazione relativa alle pubbliche fabbriche, tuttavia parzialmente inedita, si comprende l’insorgere di problemi tecnici che rallentarono il pittore. Il 17 marzo 1573 fu assoldato un maestro murario per “fare di novo a sue spese il volto della nave à monte e parte alla sera di S(an)to Pietro di Domo”³⁰², cioè le due navatelle che manifestavano danni strutturali, frequenti in cattedrale già da vari decenni.

Tale lentezza operativa fu probabilmente all’origine della scelta dei deputati di indirizzare Cristoforo verso il cantiere della Loggia: il 15 maggio 1573 fu incaricato di “pingere omnes parietes interiores salae magnae superioris Pallatii”³⁰³. Si tratta della decorazione “ab architravo [...] ad pavimentum” delle pareti del salone delle assemblee, dando compimento a quel progetto che, anni addietro, era stato promesso a Tiziano ma mai avviato. Ogni parete, come si precisa nel contratto, era suddivisa in ventotto “partibus seu faciatis”, ricavate tra le colonne binate che ne scandivano il ritmo interno. L’opinione di Zamboni, secondo cui questo lavoro era necessario

precedente). In un documento si menziona il “ponte che è fatto sotto la soffitta” e si parla di un inventario dei legnami per i ponteggi, da consegnare ai deputati una volta “espedita che sia la ditta intonegatura e pittura” (Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, b. 764, cc. 94v-95r).

²⁹⁸ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 244. Non mi è chiaro se si tratti dello stesso documento pubblicato, senza collocazione, da VOLTA 1987, p. 82.

²⁹⁹ Si riscontra l’esistenza di un modello o disegno anche per la decorazione del quadrante dell’orologio della Pallata (si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 241).

³⁰⁰ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 244. In vista della decorazione delle pareti si era previsto di “infrascar et intunacar” la chiesa eccetto il “choro”, già dotato di affreschi (Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, 764, f. 86r); si trattava, evidentemente, della stesura degli arricci.

³⁰¹ ZAMBONI 1778, p. 119

³⁰² Brescia, Archivio di Stato, *Archivio Storico Civico*, b. 764, cc. 98v-99r

³⁰³ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 247.

affinché “le pareti interne della Sala avessero maggior armonia col soppalco, e colla trabeazione”³⁰⁴, non può che richiamare il severo giudizio espresso da Vasari pochi anni prima. Viene da pensare che la decisione fosse stata presa dai deputati per porre rimedio all’assetto decorativo del soffitto, che Vasari considerava non pienamente equilibrato, sebbene resta difficile capire se Cristoforo avesse davvero dipinto i ventotto campi, dal momento che nella descrizione della Loggia fornita da Spini nel 1585 non se ne fa riferimento³⁰⁵. In ogni caso, dopo aver presentato il disegno, i deputati assegnarono al pittore un acconto di centocinquanta scudi d’oro³⁰⁶.

Il 19 maggio 1573 Cristoforo ricevette altri pagamenti per gli affreschi già terminati in Santa Maria, come si ricava dal saldo del 4 novembre a conto delle “pecturae per eum factae in ecclesia et capella Sanctae Mariae Rotundae”³⁰⁷. Il 23 novembre il pittore, “che habita in Bressa”, compilò

³⁰⁴ ZAMBONI 1778, pp. 81-82.

³⁰⁵ PASSAMANI 1995, II, p. 226 ipotizza che Cristoforo “avrà dipinto negli intercolumni quelle statue e quei *partimenti* segnalati dallo Spini come realizzati in *marmore*”. Per la descrizione della sala, dove non viene menzionata alcuna pittura sulle pareti, si veda SPINI 1585, pp. 329-331: “L’ornamento di questa regia Sala era disposto in questo modo, che l’ordine primo, che sorge sopra al pavimento era ordine corintio tutto di marmore con stilobati, base, colonne, capitelli, architravi, fregio, & cornice; gli stilobati, che prima sorgea sopra al pavimento sono intorno a questa Sala 20 lunghi bracc(cia) 9 l’uno & alti dal pavimento in cima la sua cornice bracc(cia) 6 il suo agetto e bracc(cia) 2 ornatisi di cornici sottosopra, & nelle teste loro come anco sono a uno per uno fatti a gara de valenti scultori, & a uno per uno variate inventioni si che non si trova altro, che l’architettura che s’affronti dell’industriose opere fatte in loro con magnifico rilievo sculpiri de historie hebraice, & Romane delle più famose fogliami, con puttini diversi, & diversi attitudini pieni di varie sententiole poesie di ben seminati varii animali, & ucelli di Satiri Silvani, & di Neridi, di maritimi mostri, & variati pesci, di spoglie, de trofei, & di bataglie di caccie d’ogni sorte, & gropamenti de furie infernali, & di celesti fatti finti, con si mirabil arte, che paiono cose fatte da sopra humani intelletti, nasce sopra a questi stilobati nell’estremi loro due gran colonne corintie con sua base, & capitello di tutto tondo il diametro del imo scapo suo e largo bracc(cia) 2 del fusto di dette colonne e alto bracc(cia) 22 tutti di mistico marmore da summo ad imo striati da vintiquattro striature a torno a loro circonferentia, il capitello cornitio suo e di tanta magnificentia ben sculpito, che risembra proprio un vago cespuglio di vaghe frondi, ragionevolmente posti insieme l’architrave tutto intagliato il fregio ogni giramento variato di fogliami, puttini, animali, ucelli, rosoni, semencie, gionture, frutti, fiori, che era cosa dignissima, & miranda, la corona, & cornice sua tutta a pieno intagliata di vaghi intagli, nel intercolumnio, che è fra l’un pedestale e l’altro, vi si trova per ogni spatio, che fra l’una colonna e l’altra sopra al ornato pedestale, vi è concavato uno curvo, & gran nichione, che dentro vi si è collocato per ogni nichio una gran statua di marmo di tutto tondo per dottissimi mani sculpiri, che rimembra, gli più dotti, & savi reggi; & legisti del mondo sopra a esso nichio nel spatio, che avanza della sua bella proportione andando sin sotto l’architrave vi è un bellitissimo partimento nel quale vi è sculpiri di marmore varie historie e di guerre, e di pace, e di gaudio, e d’affanno tutti con nobil sugetto proportionato al sugetto del edificio sotto il soffitto delli agetti del architrave vi sono sfondrati in varii partimenti, pieni de vaghi fogliami, & variati pendenti rosoni, si lege delle gran magnificentie di edifici antichi, & delli ornamenti loro...”.

³⁰⁶ L’incendio del 1575 spazzerà via, anche in questo caso, ogni traccia e l’unica testimonianza figurativa è un altro disegno realizzato in una fase successiva al disastro, che mostra colonne binate e scanalate, forse simili a quelle che poco prima ospitavano le pitture (pubblicato da MERLO 1996, pp. 89-91, attribuito al lapicida Jacopo da Lugano, sulla base di una testimonianza di Zamboni). Nel 1575, appena dopo l’incendio, i deputati alle pubbliche fabbriche di Brescia “commisero intanto a Jacopo da Lugano scultore, e disegnatore, che stendesse in carta un doppio disegno del palazzo, nel primo de’ quali fosse rappresentato, come si trovava innanzi all’incendio, e l’altro come doveva essere rifabbricata la sala secondo l’idea di Palladio” (ZAMBONI 1778, pp. 89-90). Secondo Merlo è però da escludere “che si riferisca all’apparato decorativo del salone antecedente all’incendio del 18 gennaio 1575”.

³⁰⁷ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 248.

la propria polizza d'estimo: questa data segna il *post quem* per fissare l'inizio del suo breve, ma significativo, viaggio a Padova³⁰⁸. La notizia, sfuggita alla critica, si ricava a partire da una lettera inviata a Venezia in data 15 gennaio 1574 (secondo il *more veneto*), in cui il nunzio Celso Ducco lo invitava a rientrare a Brescia, “acciò [avesse] à continuar l'opera nella soffitta”³⁰⁹ di San Pietro. Nella lettera di risposta, inviata il giorno dopo dal nunzio al deputato Mario Trusso, si scopre che:

“M(esser) Cristophoro Rosa è a Padova ove fa alcuni lavori al ecc(ellentissi)mo Ass(oni)ca. Le ho scritto quanto la Magnificenza Vostra mi avisa in nome delli magnifici deputati alla fabrica del domo et le ho fatto intender apunto tutto quello che ella mi scrive nelle sue lettere”³¹⁰.

Si tratta del giureconsulto di origine bergamasca Francesco Assonica, che nel proprio palazzo padovano aveva radunato una cospicua quadreria, caratterizzata soprattutto da dipinti veneti, tra cui un suo ritratto di mano di Tiziano, con il quale aveva stretto un rapporto di amicizia³¹¹. Non è indifferente, a questo punto, sottolineare che l' “eccellentissimo” Assonica aveva già in passato prestato servizio per il Comune di Brescia nelle cause contro la Serenissima, entrando in contatto con il Rosa, al quale aveva scritto nel 1566 per sollecitare i pagamenti a Tiziano durante la spinosa questione delle tele per la Loggia³¹². Da una lettera inedita del 23 gennaio seguente arriva la conferma che Cristoforo era effettivamente impegnato nella residenza padovana del giureconsulto, per realizzare un'opera che doveva restare segreta ai deputati bresciani:

“Il ser Sonica mi ha detto che io avisi li mei S(ignor)i Dep(utat)i alla fabrica del Dommo, qual(men)te m(esse)r Cristoph(or)o Rosa adesso si trova in Padova occupato in certo suo lavoro et che fra 15 o 20 giorni alla più longa sarà spedito [...] quando io scrissi à Padova à un amico che presentasse le mie lettere ad esso Rosa, lo commisi a che mostrasse di non sapere che egli lavorasse in casa del ecc(ellentissi)mo Assonica...”³¹³.

Nel palazzo, oggi distrutto ma un tempo affacciato in “contrada di San Leonino”, a due passi dalla basilica di Santa Giustina, le fonti ricordano, oltre a un apparato di grottesche attribuite a Giovanni da Udine, un soffitto “composto da 195 scomparti incassati nelle travi, recanti immagini

³⁰⁸ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 251.

³⁰⁹ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 253. Erroneamente PASSAMANI (1995, II, pp. 211-239, in part. 221 nota 21) ritiene che la convocazione a Brescia di Cristoforo fosse legata al completamento della cappella delle Sante Croci in Santa Maria *de dom*.

³¹⁰ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 254.

³¹¹ Come ricorda Vasari, “in casa di messer Francesco Sonica avvocato e compare di Tiziano, è il ritratto di esso messer Francesco di mano dell'istesso” (sulla collezione Assonica vedi MANCINI 1995; ID. 2005, pp. 109-117).

³¹² Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 218.

³¹³ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 255.

a chiaroscuro di figure per lo più femminili”³¹⁴. In via del tutto ipotetica non si può escludere che l’attività del Rosa avesse contemplato proprio questo soffitto, messo in opera da due carpentieri bergamaschi citati in un documento del 1566. Tuttavia non è lecito spingersi oltre, anche perché l’opera, contraddistinta a quanto sembra da una struttura a tavolette, non si addice alla tipologia decorativa del pittore bresciano, fermo restando che, proprio grazie a questa acquisizione, si può aggiungere un nuovo tassello alla ricostruzione dell’ultimo periodo della sua attività.

Rientrato a Brescia “15 o 20 giorni alla più longa” dopo la lettera del 23 gennaio, Cristoforo dovette fare i conti con i soliti problemi strutturali relativi alla soffitta del Duomo. Un documento redatto dai deputati alla fabbrica informa sulla situazione che stava addirittura compromettendo il lavoro svolto sin lì:

“havendo vista, et diligentemente considerata la soffitta vecchia della chiesa di S(an)to Piero di Domo datta à m(esse)ro Hieronimo Franchino et m(esse)ro Ioseph Corte marengoni da reinchiodar, et commodar le fessure delle assi che erano sotto le cantinelle, et la pittura di essa soffitta datta, et fatta in parte, per messer Christophoro Rosa non possa riuscire bella, ne onorevole, ma essere brutta et vergognosa in quel luogo rispetto della molta inequalità di essa soffitta la quale in molti luoghi è ireguale per meggio braccio, et un braccio, et le assi che fanno fessure in molti luoghi large doi dita”³¹⁵.

La scelta del vescovo di riparare l’antica soffitta, invece di costruirne una *ex novo*, si rivelò inappropriata e a nulla servirono gli interventi ordinati nel dicembre 1572, tant’è che il “rimedio fattogli dell’imboceadara de calcina non leva, ne supplisse a questo difetto, anzi la fa più deforme per il cascar di detta calcina rispetto dell’alteratione che fanno le assi secondo li tempi”. Si tratta, dunque, di problemi di conservazione del legno, in particolare delle *cantinelle*, che essendo “chi sottili chi grosse”, subivano continue deformazioni, non garantendo la necessaria stabilità alla struttura. La conclusione non lascia spazio a dubbi: bisognava rifare “tutta la detta soffitta di detta chiesa in buona, et laudabile forma secondo il disegno portato per messer Christophoro Rosa in mano de mi Cancelliere infrascritto”. I falegnami avrebbero dovuto

“desfar la detta soffitta vecchia con rimettere tutte le filarole giuste, et eguali tutte a livello à torno a torno [...] levar via il fornese che è curto, et torto, qual ha sotto una saietta, et remettere uno lungo et dritto senza saiette [...] mettere tutte le filarole buone, et dritte che saranno necessarie per far, et sostentar la detta soffitta dritta [...] mettere del suo tutte le assi che vi bisogneranno oltra le

³¹⁴ La citazione è tratta da MANCINI 2005, p. 115, a cui rimando anche per le precisazioni bibliografiche. Mancini avanza un’ipotesi d’attribuzione per il soffitto perduto in favore di Federico Zuccari.

³¹⁵ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 257 (anche per le citazioni seguenti).

vecchie che siano buone, et belle; et tutte piconarle et egualarle che si commettano giuste, et ben incolarle insieme à parte à parte [...] renovare tutti li mesoli che vanno intorno [...] mettere ogni sorte di ferramenti et legnami per far tutta la detta soffitta giusta, eguale et in laudabile forma”³¹⁶.

Proprio in seguito a questi interventi, il cui termine è fissato il settembre del 1574, il 13 maggio i deputati Giovanni Antonio Zanetto, Onorio Stella, Giovanni Battista Coccaglio, prendendo atto che “va persa, et gettata via tutta l’opera, et fatica fatta, in detta soffitta”, liquidarono il Rosa con centocinquanta lire, specificando che quest’ultimo “si è contentato, et permette di acquietarsi, ne dimandar altro per causa predetta”. C’è da pensare che, vedendo distrutto il proprio lavoro, il pittore avesse avanzato pretese economiche, e non è escluso che il suo soggiorno a Padova fosse stato motivato proprio dalla situazione incerta determinatasi a Brescia.

Avendo a disposizione documenti oggi irreperibili, Zamboni segnalava “i pagamenti di l(ire) 1030 di planetti fatti a Cristoforo per il suo lavoro” nel 1576, stesso periodo in cui “a suoi giovani lavoranti furono sborsate l(ire) 33 di pl(anetti) di mancia sotto al dì di 9 Giug(no) e 11 Lugl(io) di detto anno”³¹⁷, segno che il pittore aveva ripreso il suo impegno bresciano, come lascia intendere un altro versamento in suo favore avvenuto il 17 giugno 1577³¹⁸. Questa data fornisce il termine *post quem* per la sua morte, avvenuta certamente entro l’ultimo giorno di gennaio del 1578, quando la moglie Isabetta Scavini, in qualità di usufruttuaria dei suoi beni, e la figlia Valeria intentarono, alla presenza del notaio Ippolito Cocciani, una causa nei confronti della fabbrica del duomo, “vertente occasione picturae ecclesiae S(anc)ti Petri *de dom*”³¹⁹. Il lavoro non fu saldato probabilmente perché era rimasto incompleto. Il 22 maggio 1581 l’opera era realizzata solo per la parte de “l’architrave, cornice e fregio, col friso compreso tra i modioni, e i trofei, coi legamenti, somministrato l’oro dalla città”³²⁰. Nello stesso anno due pittori bresciani, Pietro Marone e Tommaso Bona, furono incaricati di realizzare sette tele da inserire nel soffitto, di cui se

³¹⁶ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 257.

³¹⁷ ZAMBONI 1778, p. 119 nota 71. Questi pagamenti erano conservati nel registro intitolato *Bulattario II della Fabbrica del Duomo* (oggi perduto).

³¹⁸ *IBID.*, p. 119 nota 71.

³¹⁹ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 263. La figlia di Cristoforo, Valeria, risulta sposata con un certo “Camillo de Comalibus” (Canali); evidentemente era deceduto il primo marito Giacomo Vecellio, cugino di Tiziano con il quale si era sposata nel 1568 (si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 219). Si veda anche quanto riporta PASERO (1953, p. 80, nota 76): “Valeria aveva sposato nel 1568 con dote di 2400 lire pagabili in cinque anni, Giacomo di Tomaso Tito Vecellio, cugino alla lontana di Tiziano e di origine bresciana per nonna paterna; ne ebbe un figlio, Vincenzo, che andò frate in S. Domenico di Brescia; e si risposò poi, nel 1578 circa, con Camillo q. Faustino Canali (e non Cornali) di Orzinuovi, in mano del quale finirono i modesti beni di Cristoforo”. È già stato riscontrato il fatto anomalo della mancanza del figlio-pittore Pietro tra gli eredi. Cristoforo, nel gennaio 1578 definito *celeberrimo*, verrà dichiarato defunto anche il 22 agosto seguente (si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 264).

³²⁰ Si veda FRISONI 2007, pp. 194-199.

ne conservano quattro presso la Pinacoteca Tosio Martinengo³²¹. Purtroppo è impossibile avere un'idea di come si presentava l'insieme alla fine del Cinquecento, dal momento che San Pietro fu demolita per lasciare spazio alla nuova cattedrale, avviata su progetto di Giovanni Battista Lantana³²². Il 15 febbraio 1604 si decise di smantellare, forse nel tentativo di recuperarlo, il “solame”, termine che potrebbe indicare il cassettonato dipinto pochi decenni prima da Cristoforo Rosa³²³.

L'uscita di scena di Cristoforo e Stefano. Le opere perdute

La data di morte di Cristoforo Rosa, da collocarsi verosimilmente nelle ultime settimane del 1577, coincide con i riferimenti forniti dalle fonti antiche, anche se a partire da Rossi la sua scomparsa venne messa in reazione a quella del figlio Pietro:

“morirono ambidue i Rosi di veneno [veleno], mentre sperava la patria di riconoscer in essi un segnalato nome della loro segnalata virtù”³²⁴.

Questa tradizione fu seguita da gran parte della storiografia locale, mentre Ridolfi suggerì l'ipotesi che Pietro morì in seguito alla pestilenza che imperversò a Brescia tra il 1576 e il 1577³²⁵. L'assenza di notizie sulla attività di quest'ultimo non chiarisce la questione; è certo, tuttavia, che Pietro non compaia nominato tra gli eredi che, nel gennaio 1578, rivendicarono alcuni crediti di Cristoforo³²⁶. Allo stesso tempo non è dato sapere nulla in merito alla sorte di Stefano, che nel dicembre 1572 acquistò una casa a Brescia insieme ai fratelli Cristoforo e Agostino³²⁷. La comproprietà venne dichiarata anche nella successiva polizza d'estimo del 26 novembre 1573, ultima data che attesta il pittore in vita³²⁸. Il fatto che, dopo il 1573, scompaia dai radar in modo

³²¹ Rimando a FUSARI in *Pinacoteca Tosio Martinengo* 2014, pp. 296-300.

³²² Per seguire l'evoluzione del cantiere del duomo non resta che rimandare al solito ZAMBONI 1778; VOLTA 1987, pp. 103-125; ID. 1987, pp. 81-100. Per una sintesi bibliografica si veda BOSCHI 2004, pp. 105-129.

³²³ VOLTA 1987, p. 82; ID. 1987, p. 104.

³²⁴ ROSSI 1620, p. 511

³²⁵ RIDOLFI 1648, ed. 1914-1924, I, pp. 272-273. Sulla peste si veda MAZZOLDI 1964.

³²⁶ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 263. L'ipotesi è stata avanzata da Gaetano Panazza e Camillo Boselli (si veda qualche nota precedente).

³²⁷ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 243.

³²⁸ Si veda *Documenti. Cristoforo e Stefano Rosa*, n. 252.

definitivo mi pare sufficiente per ipotizzare che la sua scomparsa avvenne in anticipo rispetto a quella del fratello maggiore.

Le fonti ottocentesche ricordano alcune opere di Stefano non più conservate, la cui conoscenza avrebbe agevolato la ricostruzione del suo catalogo. Secondo Fenaroli “di Stefano Rosa, oltre le opere già accennate parlando di suo fratello Cristoforo, ch’egli eseguì con lui in Venezia, noi non sapremmo indicarne altre in Brescia ora che è distrutta la chiesa della Pietà, ove egli avea lavorato, e che scomparvero anche gli affreschi eseguiti negli appartamenti che già furono del Capitano di Brescia nell’attuale palazzo di Broletto”³²⁹. Gli affreschi del Broletto, segnalati a partire da Ridolfi sulla “volta del Palagio del Capitano di Brescia”³³⁰, furono descritti precisamente da Cozzando, secondo il quale i due fratelli dipinsero

“il volto della Sala dell’Eccellentiss(imo) Sig(nor) Podestà, lavorato a bellissimo chiaro scuro, come anco quanto si vede attorno detta Sala, in varie maniere, e forme vagamente, e dottamente espresso, come pure nell’appartamento del Cap(itano) Grande vedesi un vago, e nobile soffitto compartito di vaghe figurette, allumate d’oro, e molto ben intese; e mirasi nella prima Sala all’entrare”³³¹.

Si trattava di due ambienti distinti, la cui descrizione è fornita anche da Paglia:

“Dindi s’en passeremo al saloto dell’Ecc(e)ll(entissi)mo Sig(no)re Podestà Dipinto tutto di bell(issi)mo chiaro è scuro di vari modi con figure del Gandin vecchio. Di sotto al volto evvi med(esimamen)te bell(issi)ma architettura de i Rosa”³³².

E poi ancora:

“[Nell’appartamento dell’ecc(el)l(entiss)mo S(igno)R(everendo) Cap(intan)o grande] Alla destra dell’entrata due comparti si vedono, di maniera soda, e bona d’un tal Troiano et tralasciando alcuni altri comparti del Amigoni et del Gandin Bernard(in)o alziamo l’occhi e diamo un sguardo al Nobilissimo, e vago soffitato compartito da vaghe figurette lumate d’Oro ben intese di mano de i Rosi”³³³.

³²⁹ FENAROLI 1877, pp. 220-221.

³³⁰ RIDOLFI 1648, ed. 1914-1924, I, p. 272.

³³¹ COZZANDO 1694, p. 113. Successivamente anche MACCARINELLI [1747-1751], ed. 1960, pp. 45-46; Boselli 1958, p. 154; ZAMBONI 1778, p. 15; BROGNOLI 1826, p. 47.

³³² PAGLIA [1660-1701], ed. 1967, p. 86.

³³³ IBID., p. 88.

Risulta impossibile determinare l'originaria disposizione delle pitture negli appartamenti del capitano e del podestà in Broletto, dopo le distruzioni inferte dall'esercito napoleonico e dai bombardamenti alleati nel luglio 1544³³⁴, sebbene la critica abbia tentato di identificare le finte architetture della cosiddetta Sala dell'Anagrafe, nell'ala del Podestà, con quelle menzionate *ab antico* dalla letteratura. L'attribuzione dubitativa a Stefano Rosa, avanzata in passato sulla base di presunte analogie con gli affreschi di un palazzo privato, è stata tuttavia smentita dalla datazione della sala, che non può arretrare oltre il 1593³³⁵.

Per Carboni nella distrutta chiesa delle Orfane della Pietà “fra i chiariscuri dei Fratelli Rose” si conservavano scene della *Vita della Vergine*, “dipinte a sotto in su nella volta della Chiesa” da Pietro Marone³³⁶. Il coinvolgimento di quest'ultimo è segno che doveva trattarsi di lavori eseguiti alla fine dell'ottavo decennio. Tra le altre opere bresciane segnalate *ab antico* e oggi perdute vanno menzionate le “stanze dipinte à chiaroscuro de i Rose”, viste da Paglia “in casa de Sig.ri Pelizzari”³³⁷, così come, secondo lo stesso storiografo, nella chiesa di Ognissanti, ancora esistente in via delle Barricate ma priva dell'arredo in seguito alle spoliazioni napoleoniche, “gli ornamenti della stanza à chiaro e scuro con figure molto vaghe è frescheggianti” vennero eseguiti “per mano [dei] fratelli”³³⁸. Altre attestazioni della letteratura riguardano la chiesa della Misericordia, attuale San Gerolamo Emiliani (via dei Mille 21), nella quale Paglia ricordava “pitture del Gandino et de i Rosa”³³⁹, da intendersi però come pale d'altare eseguite dal figlio di Cristoforo, visto che già Faino alla metà del Seicento segnalava nella stessa chiesa la presenza di due quadri, oggi perduti, di Pietro Rosa, raffiguranti *Abramo con tre angeli* e la *Natività*³⁴⁰. Un discorso analogo può valere

³³⁴ Ne dà testimonianza BROGNOLI (1826, p. 47): “prima dell'ultima rivoluzione adornavano questo palazzo magnifici appartamenti e grandiose sale, gli uni e le altre ricche di pitture di Tommaso Sandrini, del Vecchio Gandini, di Cristoforo padre, e Pietro e Stefano Rosa figli [sic] con alcuni quadri del Romanino istoriati”.

³³⁵ Secondo BEGNI REDONA (1964, p. 584) le *quadrature* della Sala dell'Anagrafe sono confrontabili con quelle di palazzo Maghini in corso Mameli 49 a Brescia, queste ultime “da attribuire senz'altro a Cristoforo Rosa” (si veda anche le considerazioni del *Saggio introduttivo*). Sempre secondo lo studioso le figure di questi due cicli pertengono alla stessa mano (ma non ai Rosa). Per la datazione della sala dell'Anagrafe si veda VOLTA 1986, p. 72; ID. 1987a, p. 22; STRADIOTTI 1992; VOLTA 1993, pp. 139-154.

³³⁶ “La Tavola dell'Altare maggiore, il cui soggetto è l'Adorazione de' Re Magi, fu studio di Pietro Marone, il quale lavorò ancora il Cristo disteso sopra il Monumento, che vedesi sopra la Porta maggiore; e parimente l'Annunziazione di Maria; la Nascita di Gesù, e l'Assunzione della B.V. al Cielo, dipinte a sotto in su nella volta della Chiesa fra i chiariscuri dei Fratelli Rose” (CARBONI 1760, pp. 84-85). Sono concordi anche BROGNOLI (1826, p. 129), SALA (1834, p. 84) e FÉ D'OSTIANI (1895, II, p. 30).

³³⁷ PAGLIA [1660-1701], ed. 1967, p. 712.

³³⁸ *IBID.*, p. 661. Un “Cristo incontrato da S(an)ta Veronica” faceva parte dei “quadri trasportati fino dall'anno 1800 da una stanza del Palazzo episcopale e depositati in altra terranea di ragione della Pubblica Biblioteca” (BOSELLI 1961, p. 297, n. 22).

³³⁹ PAGLIA [1660-1701] ed. 1967, p. 704.

³⁴⁰ FAINO [1630-1669], ed. 1961, p. 137.

per i “due Confaloni portabili di mano de i Rose, assai belli”³⁴¹, avvistati nel Seicento nella chiesa di San Domenico, anch’essa distrutta.

³⁴¹ PAGLIA [1660-1701], ed. 1967, p. 368.

Capitolo II

Tommaso Sandrini

con la fincion, fa veder cose vere

1. Esordi bresciani

Il soffitto e le pareti del refettorio dell'abbazia di Rodengo Saiano

In merito alla famiglia di Tommaso Sandrini non si hanno molte notizie a disposizione. La prima in ordine cronologico riguarda il padre, nel 1588 residente a Brescia in “contrada de santo cristoforo” nella parrocchia dei Santi Faustino e Giovita¹. Oltre alla moglie Marta, “di età de anni 30”, nel nucleo di “Albertus q(uondam) Thomae de Sandrinis” erano ricordati quattro figli tra cui Tommaso, che in quanto maggiore prese il nome del nonno. All’epoca il giovane aveva nove anni, un’età che consente di fissarne la nascita tra il 1579 e il 1580, come si deduce da un altro documento che nel 1591 lo indica di “anni undici in circa”². Per trovare ulteriori informazioni sul nucleo dei Sandrini bisogna andare al 1627, tre anni prima della morte di Tommaso³. Nella polizza d’estimo redatta quell’anno il pittore dichiarava quarantacinque anni: come spesso accade la precisione anagrafica si perde con il procedere del tempo. Il documento è comunque importante perché fa luce sui componenti della famiglia: si scopre che Sandrini, ormai affermato maestro, godeva di una buona condizione economica, che gli permetteva di mantenere molte persone. Oltre alla moglie Francesca, quarantenne, nella sua casa in contrada del Cavalletto a Brescia erano presenti la madre Marta, di settant’anni, la sorella Camilla “nubile”, il fratello Pietro, anch’egli pittore, di ventisette anni, e i tre figli piccoli Alberto, Desiderio e Marta. La medesima carta d’archivio precisa l’esistenza di altri fratelli: Francesco, attestato sin dal 1588 e documentato in qualità di collaboratore di Tommaso nel cantiere di San Domenico⁴; la sorella Floria era *vedova*⁵.

Dagli estimi bresciani si ricava la professione del padre Alberto, *massetto*, termine che nel gergo bresciano identifica il sensale, vale a dire l’intermediario e il mediatore in affari⁶. In realtà un altro documento, di poco successivo e datato 1595, lo identifica come *lustrator*⁷, un’indicazione forse più utile a comprendere i motivi dell’ingresso del figlio nella bottega

¹ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 1.

² Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 2.

³ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 48.

⁴ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, nn. 1, 34 e 48. Pur non avendo notizie sulla sua attività, è certo che nel 1627 visse in una casa diversa, come del resto certifica la sua polizza d’estimo (Brescia, Archivio di Stato, *Polizze d’estimo*, 237B). Francesco risiedeva all’epoca nella seconda quadra della parrocchia di Sant’Alessandro e risultava nominato tra i “miserabiles”; aveva 35 anni, era sposato e aveva una figlia.

⁵ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 48.

⁶ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 1. Tra i debiti riscontrati nella polizza d’estimo di Alberto Sandrini (1588) non emerge una situazione economica particolarmente negativa: “debbo aver da diversi circha lire 30 / Debbo dar a diversi circha lire 30”.

⁷ ASBS, ASC, *Estimi registri*, b. 458, f. 31r (il documento è inedito).

dell'intagliatore Giuseppe Bulgarini⁸. Di questa importante tappa, unica testimonianza relativa alla formazioni di Sandrini resta, per fortuna, il contratto stipulato nel 1591 da Alberto, che impegnava

“suo figlio [Tommaso] di anni undici in circa a star per garzone con m(es)s(er) Josepho di Bulgari intagliator et m(agist)ro de lignami in Brescia sul borgo di Santo Nazaro per sei anni continui prossimi hanno a venir, a servirlo in detta sua botega o dove parerà a detto m(agist)ro joseph et ad imparar l'arte sua dell'intagliator con obbligo di detto m(esse)r Alberto d'alimentarlo per li primi tre anni solamente di some due di bono et bello formento ogni anno et zerle cinque di bono et sano vino similmente ogni anno per detti primi trei anni et d'anno in anno per detto tempo, et poi per l'anni trei susseguenti anni detto m(es)s(er) Joseph promette e si obliga a tenerlo a sue spese fino al compimento di detti trei anni ultimi, con questo per patto che detto m(esse)ro Joseph, si per l'imparar come per il servir in detta bottega di quanto farà bisogno”⁹.

Le spese per il mantenimento di Tommaso, nell'arco dei sei anni previsti, erano equamente spartite tra il padre e il Bulgarini. Quest'ultimo, inoltre, si impegnava “di non mancar a insegnarlo, et d'haverne buona cura et custodia acciò [...] impari et non butti via il tempo”¹⁰; da parte sua Alberto Sandrini “s'obliga per detto suo figlio verso detto m(es)s(er) Joseph ch'el sarà obediante, accostante, et ch'el attenderà et sarà continuo al servirlo, et per imparar l'arte per detto tempo, et aciò obliga tutti li suoi beni in caso detto figlio mancasse di far quanto fosse obligato”¹¹. Firmatari del contratto, in qualità di testimoni, erano due scultori, Andrea Basilischi e Tommaso Moretto, un nome, quest'ultimo, che incrocerà ancora quello di Sandrini negli anni a venire¹². Che

⁸ “Joseph de Bolgarinis Intaliator lignamini q(uondam) Io(vanni) Ant(on)i”, nel 1588 era residente a Brescia nella “quarta Ioannis” (ASBS, ASC, *Estimi registri*, b. 458, f. 79v). Malgrado le scarse notizie a disposizione, di Giuseppe Bulgarini, nato presumibilmente intorno al 1565, conosciamo parte della sua attività, documentata a partire dal pagamento, nel 1602, di “trei pezzi de intaglii fatti quali vanno alla ancona di detta scola” del Santissimo Rosario nella parrocchiale di Rovato (considerato dalle fonti il suo borgo natale), sino al contratto stipulato nel 1620 per l'ancona della chiesa di Vione in Vallecamonica; l'intagliatore è documentato sino al 1623, e le fonti gli riferiscono l'esecuzione del perduto tabernacolo dei Filippini, nel 1525. Entro questi estremi si collocano opere di notevole rilevanza, come la cornice dell'organo del santuario di Tirano in Valtellina (1608-1617), sulla quale si avrà modo di tornare più avanti proprio in relazione all'attività pittorica di Sandrini (vedi LANGÉ 1994, pp. 115-116, 194). Sul Bulgarini un contributo ricco di apporti documentari è VOLTA 1990, pp. 243-248. Un primo riepilogo è offerto da VEZZOLI 1964, III, pp. 483-484; BOSELLI 1973, pp. 101-102. Per l'attività camuna rimando a VEZZOLI, BEGNI REDONA 1981, pp. 25-26, 149-153, 181-182 e ZALLOT 2013, pp. 140-143; TOGNALI 1998, pp. 49-52. Per aggiunte e precisazioni sull'attività a Chiari e a Sale Marasino, vedi FUSARI 2010b; ID. 2013, pp. 145-152.

⁹ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 2.

¹⁰ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 2.

¹¹ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 2.

¹² Nulla, ad oggi, si conosce dell'attività di Tommaso Moretto (sul quale mancano anche notizie bibliografiche): per questo mi pare utile fornire una serie di indicazioni archivistiche inedite relative all'intagliatore. Nelle filze dei notai presenti nell'Archivio di Stato a Brescia ho infatti rintracciato la presenza di Moretto a partire dal 1600 sino al 1621 (si vedano, nel fondo *Notarile*, queste filze: 3716, Vincenzo Piazza, 29 novembre 1600, 1 aprile

costoro fossero definiti “amici comuni” è una riprova, a mio parere, del fatto che la professione di Alberto, nonché i suoi rapporti personali, influirono sul percorso intrapreso dal figlio. In qualità di *lustrator*, cioè di colui che ha una buona conoscenza delle superfici lignee, aveva stretto relazioni tutt’altro che episodiche con il mondo degli scultori, come testimonia un documento che lo riguarda del 1595, in cui stringe una società con un mercante, alla presenza di “Zanetto fabro lignario”¹³.

Il tirocinio avrebbe avuto ripercussioni sulla successiva attività di *quadraturista*¹⁴. Proprio in tale ambito, infatti, Tommaso apprese ad utilizzare il vastissimo repertorio decorativo che trasferì, in certi casi fedelmente, negli affreschi. Sempre in questo contesto è probabile che il giovane fosse venuto a conoscenza di qualche nozione d’architettura. Difficile, tuttavia, è determinare quale fu il suo primo maestro nel campo della pittura, ma è verosimile che strinse presto amicizia con Francesco Giugno, con il quale avrebbe collaborato in modo continuativo sino al 1621¹⁵. Li troviamo per la prima volta documentati insieme in un atto notarile stipulato il 4 gennaio 1608, relativo a un “accordo [...] tra li molto reverendi padri d(omino) Lucca da Rovigo abbate et d(omino) Carlo Bresciano cell(ari)o”¹⁶ per la decorazione del refettorio dell’abbazia olivetana di Rodengo Saiano, poco distante da Brescia (**foto 1**). Il documento in questione cita i pittori Francesco Giugno, Giovanni Battista suo fratello e Tommaso Sandrini, e riguarda una controversia scaturita alla fine del lavoro, nel 1610. Sembra che Giugno e Sandrini non avessero rispettato i patti e perciò i monaci, “visto le opere fatte per essi pittori differente dal detto

1602, 27 novembre 1602; 3717, Vincenzo Piazza, 13 febbraio 1603, 17 gennaio 1604, 13 febbraio 1604, 12 luglio 1604, 24 luglio 1604, maggio 1605, 13 maggio 1605, 11 luglio 1606, 14 maggio 1607, 12 ottobre 1607; 3718, Vincenzo Piazza, 3 luglio 1608, 8 novembre 1608, 26 novembre 1610, 1 maggio 1612, 5 giugno 1612; 3719, Vincenzo Piazza, 29 agosto 1613, 18 febbraio 1614, 1 marzo 1614, 27 aprile 1615, 4 gennaio 1616, 7 febbraio 1616, 19 febbraio 1616, 24 febbraio 1616, 1 marzo 1616, 12 dicembre 1616, 18 febbraio 1617, 31 marzo 1617, 8 aprile 1617, 14-17 aprile 1617; 3720, Vincenzo Piazza, 29 maggio 1618, 31 maggio 1618, 18 settembre 1618, 27 ottobre 1618, 5 febbraio 1619, 8 novembre 1619, 22 gennaio 1621.). Il suo ultimo testamento reca la data 28 aprile 1620, segno che lo scultore dovette morire a breve distanza (Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, 3720, Vincenzo Piazza, 28 aprile 1620). Oltre a questi documenti, su Moretto si veda anche Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, 2602, Antonio Piazza, 5 maggio 1601, luglio 1602, 21 novembre 1603, 8 dicembre 1603.

¹³ Si tratta del documento citato poc’anzi: Brescia, Archivio Storico Civico, *Estimi registri*, b. 458, f. 31r.

¹⁴ Oltre alle considerazioni espresse di seguito si veda anche il *Saggio introduttivo*.

¹⁵ Mi limito a segnalare parte della consistente bibliografia a disposizione su Francesco Giugno: LODA 2010, pp. 89-92; MARUBBI 2009, pp. 156-159; FISOGNI 2007, pp. 339-343; LODA in *Bovegno nell’arte* 2006, pp.56-57; GUZZO 2006, pp. 226-230; SABATTI 2003, pp. 431-433; TANZI in *Barocco nella bassa* 1999, p. 78; LODA 1996, pp. 9-16; BEGNI REDONA in *La pittura del ‘600* 1994, p. 36; GUZZO 1992, pp. 88-90; TERRAROLI 1989, II, pp. 768-769; STRADIOTTI in *Pittura del Cinquecento* 1986, pp. 255-256; OLIVARI 1984, pp. 167; BOSELLI 1969, pp. 223-226.

¹⁶ Come si avrà modo di spiegare, il documento del 1608 è perduto, ma la sua esistenza è chiarita da un’altra carta, datata 1610 (si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 4). Secondo ANELLI 1981a, p. 90 il committente fu l’abate Pio Nassino; in realtà nel 1610 si fa esplicitamente riferimento all’abate Luca da Rovigo (per l’elenco degli abati vedi FÈ D’OSTIANI 1886).

accordo”¹⁷, si appellarono al pittore bergamasco Giovan Paolo Cavagna, affinché fornisse una perizia sull’operato svolto nel refettorio. Difficile, se non impossibile, stabilire quale fosse l’oggetto della controversia, vale a dire in che termini disattesero le indicazioni impartite dai monaci. Il giudizio di Cavagna, in ogni caso, fu decisamente favorevole ai colleghi:

“audite le ragioni di una parte et l’altra, et fatta diligente consideratione sopra detta conventione et opera fatta per essi pittori, [Cavagna] ha sentenziato et terminato che le opere fatte per essi pittori nel Refettorio di essi Reverendi Monaci siano di un istesso valore...”¹⁸.

Si tratta, dunque, dell’opera d’esordio di Sandrini, ampiamente celebrata dalle fonti. Tra gli storiografi, il primo a descrivere le pitture di Rodengo fu Ridolfi nella *Vita di Francesco Giugno*:

“Nel Refettorio de’ monaci di Rodengo [Francesco Giugno] ha dipinto a’ fresco in tre partimenti varii soggetti adeguati alla religione, e nelle loggie, e nei corridori, fattivi intorno dal Sandrino, fece molti ritratti, & in capo un Cenacolo parimenti a’ fresco”¹⁹.

Alla fine del XVII secolo anche Cozzando²⁰ e Paglia si soffermarono brevemente sull’assetto decorativo interno:

“E nel refettorio evvi dipinto à fresco in tre partimenti alcuni oggetti della religione fatti dal Zugno col chiaroscuro di Tommaso Sandrini”²¹.

Ignorando Giovanni Battista Giugno, sin dal XVII secolo gli storiografi concordano sui nomi dei responsabili: Francesco Giugno e Tommaso Sandrini. Tuttavia, sino a tempi recenti, gli affreschi hanno goduto di differenti, talvolta contrastanti attribuzioni, originate dalla testimonianza manoscritta dell’olivetano Angelo Maria Camassei, che tra il 1732 e il 1735 si dedicò al riordino dell’archivio di Rodengo, traendo molte notizie di prima mano²². Relativamente al refettorio il religioso aggiunge alla partita il nome di un altro pittore, complicando la questione attributiva:

¹⁷ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 4.

¹⁸ Si veda *Ivi*.

¹⁹ RIDOLFI 1648, ed. 1914-1924, II, p. 254.

²⁰ “Lavorò [...] a Rodengo nel Refettorio de PP. Monaci Olivetani” (COZZANDO 1694, p. 128).

²¹ BOSELLI 1958, p. 103.

²² Sull’abate, di origine romana, si veda IARIA 2009, pp. XIII-LXXX.

“Nell’anno 1608 il mede(si)mo refettorio fu fatto dipingere dalli pittori Gratio Cossali, Francesco Giugno e Tomaso Sandrino, per mercede a questi s’esborsarono scudi duecentocinquanta [...]”²³.

Nel proseguo del testo il Camassei chiarisce anche alcune questioni relative ai due dipinti presenti nel refettorio:

“Il quadro della *Cena di Cana* è opera di Gratio Cossali, il quadro rappresentante il *Pasto d’Assuero* re è fatica di Francesco Zugno: per cotesto quadro nacquero delle dissensioni e litigi tra il monastero ed il Zugno, a causa che l’accordo era fusse quello a guazzo e non ad olio; doppo molti contrasti ed atti giudiciarii fatti sì in Brescia come in Venezia, si venne ad una composizione, mediante cui il munistero gli contò lire 154”²⁴.

Queste indicazioni offrono vari spunti di riflessione. Innanzitutto segnalano che Giugno, oltre alla vertenza che lo vide coinvolto insieme a Sandrini, fu implicato in altre discussioni con il monastero, relative al dipinto raffigurante il *Banchetto di Assuero*, oggi presso la Pinacoteca Tosio Martinengo²⁵. In secondo luogo bisogna osservare che Grazio Cossali, autore anch’egli di una tela ora conservata nella chiesa abbaziale, compare nel già citato documento del 1610, benché sul suo nome sia stata tracciata una netta cancellatura. E’ probabile che, in questo specifico caso, Cossali fu inserito per una svista del notaio, non al corrente del fatto che il pittore, pur avendo eseguito un dipinto, non prese parte agli affreschi del refettorio. Su indicazione degli interessati, il compilatore deve aver immediatamente rettificato l’errore. Il mistero, tuttavia, ha ingenerato un equivoco negli studi moderni, che, ignorando le descrizioni delle fonti seicentesche, hanno a lungo dibattuto sulla paternità della decorazione di Rodengo, assegnandola in molti casi al duo Cossali-Sandrini²⁶. A determinare l’incertezza ha concorso anche il mediocre stato di conservazione in cui versano gli intonaci, che un restauro degli anni Settanta non sembra aver

²³ CAMASSEI, ed. 2009, p. 85. Che il Camassei avesse la documentazione originale è confermato anche dal fatto che era a conoscenza della controversia sorta tra i monaci e Francesco Giugno, limitatamente alla tela raffigurante *Il banchetto di Assuero* (si veda BEGNI REDONA 2002, p. 279, nota 83).

²⁴ CAMASSEI, ed. 2009, p. 85.

²⁵ Le due tele si trovavano sopra la porta d’ingresso del refettorio e in fondo alla sala. Per le *Nozze di Cana* di Cossali si veda ANELLI 1978, p. 181; per il *Banchetto di Assuero* di Giugno, oggi presso la Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia, si veda D’ADDA in *Pinacoteca Tosio Martinengo* 2011, pp. 26-27.

²⁶ Ripercorre la vicenda critica ANELLI 1978, pp. 201-203 (che collega le scene sul soffitto alla mano dello stesso autore delle figure a monocromo sulle pareti, ma lo identifica ancora con Cossali); BEGNI REDONA 2002, p. 279 nota 83 (con la corretta attribuzione a Giugno). Aggiungerei un altro testo, di grande utilità per lo studio dei *quadraturisti*, poco consultato in ambito locale: FEINBLATT 1992, p. 41 (che ribadisce l’errata attribuzione per Cossali)

risolto²⁷. Oggi la maggioranza della critica si trova concorde nell'assegnare a Giugno le figure e a Sandrini l'apparato illusionistico, anche se tale suddivisione non prende in esame le differenze di stile e gli sbalzi qualitativi imputabili a mani diverse²⁸.

La parte centrale della volta è scandita da cinque scene figurate, tre delle quali disposte in successione con soggetti che rimandano alle “allegorie virtuose”²⁹, tese a esaltare il ruolo della Chiesa negli anni in cui si avvertiva ancora la tensione seguita all'interdetto, che aveva coinvolto anche il monastero³⁰ (**foto 2**). Con funzione di raccordo sono collocati cinque monocromi di tonalità bruno-rossastra, alternati a quattro cartigli con gli *Evangelisti* (**foto 3-7**). Questo settore è iscritto in un rettangolo sostenuto da mensole, che si allarga a formare una croce nella zona mediana della volta, in corrispondenza delle allegorie della *Concordia* e del *Silenzio*³¹. Le zone lasciate libere sono colmate da girali di colore verde, privi di dorature³² (**foto 8**). Tutt'intorno si sviluppa un finto loggiato di indubbia complessità prospettica, caratterizzato da una serie di colonne e pilastri con capitelli d'ordine composito, collocati su alti basamenti e intervallati da una balaustra (**foto 9-10**). Le logge laterali sfondano prospetticamente la parete creando spazi voltati e soffittati entro i quali prendono posto molte figure, “con effetti di grande profana piacevolezza”³³

²⁷ ANELLI (1975, p. 54), che segnala il restauro di G.B. Simoni nel 1974, a intervento “quasi ultimato” denuncia “una ridipintura moderna che travisa in buona parte le caratteristiche dell'originale”. La situazione di degrado era già stata segnalata alla fine dell'Ottocento, quando si lamentava il fatto “che quel magnifico refettorio serva ora di fienile o magazzino, ed il calore del fieno, che si essica, abbia fatto perdere molte pitture” (FÈ D'OSTIANI 1886, p. 79)

²⁸ Pur accogliendo l'attribuzione a Giugno, VOLTA (2002, p. 195) non si sente di escludere la partecipazione “di Cossali alle decorazioni parietali”.

²⁹ BEGNI REDONA 2002, p. 244. Non mi risulta che la critica abbia tentato una precisa indagine sui soggetti. Al centro campeggia l'allegoria della *Religione*, circondata da due putti coronati di rose che presentano i testi sacri e le tavole della legge, mentre altri putti recano la croce processionale, la tiara, il pastorale, il cappello cardinalizio, la mitra vescovile e, ancor più in basso, dalle allegorie della *Teologia* e della *Fortezza*. Negli altri specchi disposti sull'asse centrale si individuano, da una parte le allegorie della *Fede*, la *Speranza* e la *Carità*, e, sull'altro lato, dell'*Agricoltura* e della *Sapienza*. Ai lati del riquadro centrale ci sono le allegorie della *Concordia* e del *Silenzio*.

³⁰ I monaci olivetani rientrarono a Rodengo solo nel 1607 in seguito all'interdetto (si veda CAPRETTI 1934). E' possibile che l'iniziativa di decorare il refettorio, celebrando la Chiesa di Roma, fosse seguita a questo avvenimento.

³¹ Se ne era già accorta la FEINBLATT (1992, p. 41): “a cornice running around the large central field describes a “rounded” cruciform in the middle”.

³² “The central cartouche of the Rodengo ceiling is attached to smaller grisaille cartouches which are in turn connected to *chevron* shaped fields terminating in smaller end designs” (FEINBLATT 1992, p. 41). La parte centrale della volta, a differenza del resto, non sfonda lo spazio: “...this work ranks as one of Sandrini's best. The quadratura is structurally the most interesting among his decorations, free of the overabundance of detailings as found in the churches of the Carmine and of SS. Faustino e Giovita, respectively, and having more depth and variety than his other works with the exception of the nave ceiling of S. Giovanni Evangelista in Reggio” (IBIDEM, p. 41).

³³ BEGNI REDONA 2002, p. 246. “Le gallerie laterali [sono] popolate di figure vivacemente colte nell'atto di affacciarsi dalle balaustre e conversare fra loro (motivo questo veronesiano ma di antica derivazione bresciana, dal Romanino)” (GUAZZONI 1989, I, p. 112).

(foto 11-18). La fascia immediatamente sopra il cornicione ospita i *Profeti* in monocromo color ocra (foto 19-23).

La decorazione si estende anche alle pareti del refettorio, tramite l'alternanza di lesene scanalate, finestre reali e dipinte, e nicchie scorciate in prospettiva che ospitano monumentali figure allegoriche in finto bronzo (foto 24-30). Intorno ad ogni nicchia, i cui archi sono impreziositi dalla presenza di due putti, si dispongono piccole scene di difficile interpretazione, mentre in alto e in basso entro cartigli compaiono simbologie con motti latini, che la critica ha ricondotto agli *Emblemata* di Andrea Alciati e all'*Iconologia* di Cesare Ripa, fonti che ispirarono, a quanto sembra, anche i soggetti della volta³⁴. Tra una nicchia e l'altra campeggiano otto fasce a monocromo, della medesima tonalità bruno-rossastra vista in precedenza, raffiguranti scene bibliche³⁵ (foto 31-38).

Entro questa complessa articolazione risulta tutt'altro che scontato individuare con precisione i responsabili degli affreschi. Non vedo, in ogni caso, alcun margine di dubbio nel riferire le parti figurative della volta e delle pareti alla mano di Francesco Giugno: soltanto per fare qualche esempio si ritrovano, ripetute in modo seriale, le tipologie dei volti, mai particolarmente caratterizzati se si eccettua un personaggio che, per la sua espressività, è stato in passato considerato l'autoritratto del pittore (foto 39). Nessuna incertezza sulla paternità delle scene principali della volta, da confrontare con la vastissima produzione da cavalletto del pittore. E' invece decisamente più intricata la questione che riguarda l'apparato decorativo, che contempla la partecipazione di mani diverse che spesso replicano i medesimi modelli. Si prenda il caso emblematico dei *Mascheroni*, presenti in gran quantità nel refettorio: quelli che circondano le finte nicchie alle pareti sono stilisticamente coerenti ai modi di Giugno³⁶ (foto 40-51), mentre gli altri, sulle mensole che reggono la loggia illusoria, pur essendo derivati dai primi manifestano un'accuratezza inferiore (foto 52-55) e, in taluni casi, una notevole semplificazione (foto 56-60). La presenza di vari livelli qualitativi è una spia del fatto che il lavoro, per procedere in modo costante, contemplò l'intervento di varie maestranze. Giugno predispose quindi i cartoni, affidando parte della realizzazione alla bottega: in tal senso credo vada contestualizzata l'attività del fratello Giovanni Battista, menzionato nel documento del 1610. La totale assenza di notizie sulla sua attività suggerisce che costui collaborasse col fratello in modo subordinato, probabilmente come semplice aiutante di bottega. Allo stesso vanno riferite anche altre parti che

³⁴ Sui quali si veda BEGNI REDONA 2002, p. 251.

³⁵ Mi limito a elencarle: *Gli apostoli distribuiscono il pane moltiplicato da Gesù, Il convito in casa di Simone il fariseo, La cena in Emmaus, Il convito di Assuero, Giacobbe porge il cibo al padre e riceve la primogenitura, L'ultima cena, Le nozze di Caana.*

³⁶ Le stesse tipologie torneranno nelle volte del corridoio del Broletto, dipinte da Giugno insieme a Sandrini tra il 1610 e il 1612 (si veda più avanti).

pure denunciano un livello qualitativo inferiore, come per esempio le finte statue a coronamento degli archi dipinti sulla volta (**foto 61-63**).

Stando alle fonti a Sandrini spetta la totale responsabilità del “chiaroscuro”, vale a dire delle prospettive. Alcuni particolari tradiscono nel disegno l’influenza delle botteghe di scultori e intagliatori bresciani di primo Seicento, a conferma di quanto avesse inciso la formazione presso il Bulgarini³⁷. Dobbiamo credere, visti anche gli esiti delle successive sperimentazioni nel campo della *quadratura*, che spettasse a Tommaso la progettazione dell’apparato illusionistico, e probabilmente anche la sua esecuzione. Si tratta della tipologia del “doppio loggiato”, che prevede due ambienti contrapposti e sostenuti da colonne, a creare spazi fittizi ai lati della grande volta a botte. Malgrado un’esecuzione che talvolta denuncia qualche incertezza, soprattutto per quanto riguarda la precisione del segno grafico, Sandrini dà prova di aver messo a punto un sistema convincente, basato su punti di vista ravvicinati che scongiurano una eccessiva distorsione prospettica. Uno degli aspetti più intriganti è rappresentato dal fatto che i lati della volta presentino un quoziente illusionistico decisamente maggiore rispetto al centro, contraddistinto dalla presenza di cartigli e di decorazioni floreali che annullano ogni tentativo di sfondamento prospettico. E’ come se Sandrini avesse preventivamente immaginato con Giugno di spartirsi i settori da dipingere: nel caso della parte centrale, infatti, le scene allegoriche suggeriscono quella profondità che invece manca nelle decorazioni circostanti.

A Rodengo, rispetto ad altri casi presi in considerazione, non disponiamo del progetto preparatorio, che avrebbe aiutato a circoscrivere le responsabilità del pittore di figura e del *quadraturista*; è però probabile che Tommaso avesse realizzato le sue architetture prima che Francesco iniziasse le scene narrative, secondo una procedura che si rivelerà consueta nell’ambito della loro attività. Basta osservare, a tal proposito, i personaggi che si affacciano dal finto loggiato, rifiniti a tempera e quindi evidentemente aggiunti in un secondo tempo, come mostra l’attuale stato di conservazione (**foto 64**). Il fatto che Giugno prendesse parte all’esecuzione in prima persona di alcuni dettagli decorativi è una spia del fatto che l’insieme fosse stato concertato insieme³⁸.

³⁷ Si veda il *Saggio introduttivo*, pp. 26-28.

³⁸ Il problema della collaborazione tra Sandrini e Giugno è stato riproposto dalla critica in un’altra sala dell’abbazia di Rodengo (detta “Camerone del fuoco”), le cui figure evidenziano il tipico linguaggio giugnesco. Il Camassei (ed. 2009, p. 78), riferendo correttamente l’attribuzione al pittore, riferiva la data 1604, in anticipo di qualche anno rispetto all’intervento nel refettorio. Mi pare tuttavia insostenibile l’attribuzione a Sandrini delle parti decorative, come ipotizza BEGNI REDONA (2002, p. 255); Camassei avverte che l’ambiente fu “fatto dipingere di nuovo nell’anno 1690 in circa”.

Gli affreschi dello scalone e del corridoio del Broletto

L'incarico successivo, relativo alla decorazione dello scalone e dell'andito principale di accesso al Broletto di Brescia, fornì a pittori, ormai attivi in *tandem*, l'occasione di mostrare in pubblico i risultati che potevano raggiungere.

Il palazzo del Broletto, edificato in epoca comunale e rimaneggiato più volte, dal 1596 ospitava, in appositi appartamenti, le corti al seguito dei due rettori veneziani della città³⁹. Nel 1610 il podestà Giovanni da Lezze promosse un considerevole intervento edilizio, che portò alla costruzione del nuovo scalone d'accesso⁴⁰ (**foto 65**). Le fonti sei e settecentesche sono concordi nel riferire gli affreschi al binomio Sandrini-Giugno⁴¹. Da una lettera indirizzata allo stesso da Lezze, databile intorno al 1613, sappiamo inoltre che i soggetti vennero dettati dall'erudito bresciano Ottavio Rossi, i cui rapporti con Giugno sono attestati anche per un'altra impresa, relativa alla facciata di palazzo Lana a Brescia⁴². Non è da escludere che la commessa del Broletto sia stata assegnata al pittore proprio per i suoi rapporti con il Rossi, a quel tempo assai influente nel consiglio cittadino e specializzato nel dettare programmi iconografici⁴³. Del resto, le

³⁹ Si veda, con ampia documentazione, ZAMBONI 1778, p. 22, e *La Loggia di Brescia e la sua piazza*. 1995, III, p. 23. Sull'avvicendamento delle maestranze in Broletto si veda VOLTA 1987a.

⁴⁰ La data dell'intervento è testimoniata da una cronaca contemporanea, nota come i *Diari dei Bianchi*: "Nel principio di quest'anno [1610] si fabbrica la Scala del Broletto, riformandola e riducendola a forma e stato nobile, ed alla grande, facendogli le porte verso mattino, ov'era prima la muraglia ed fosse, e tutto ciò per opera dell'ill.mo Sig(nor) Giovanni da Lezza podestà facendosi la spesa con le condanne de rei" (BIANCHI [1630], ed. 1930, p. 78).

⁴¹ "Nel Palagio detto il Broletto fece molte prospettive nella Sala, e nel corridore, & in una delle stanze" (RIDOLFI 1648, ed. 1914-1924, II, p. 251; COZZANDO 1694, p. 128); "Rivoltiamosi intanto p(er) salire la nobil(issi)ma Scala, tutta dipinta di bell(issi)me figure in vari modi, colorite in finte nicchie con standardi guerrieri, e militari insegne, con veghe imprese e lampeggianti trofei con motti perspicaci simboleggianti, interposti di chiaroscuro di riquadrimenti capricciosi e ben intese maniere [...] Fama risuoni del Giugno, et del Sandrini le nobill'opre che qui andiam vedendo" (PAGLIA [1660-1701], ed. 1967, pp. 79-81); "La volta dello Scalone, e il corridore superiore, in cui mette capo, sono dipinti dal Sandrino con le figure di Francesco Giugno" (CARBONI 1760, p. 10); ORETTI [1775], ed. 1957, pp. 133-180, p. 154; "Non mi è noto qual ne sia stato l'Architetto, ma noti bensì mi sono quelli Autori, che col'industria del pennello loro si distinsèro nel dipingere a fresco la Scala, e il Corritioio, ove essa va a mettere. Il famoso Tommaso Sandrini dunque vi dipinse l'Architettura, e le figure furono del celebre Francefco Giugno, i quali insieme lavorarono ancora l'ultima Sala del Pretorio, quelli con figure, e il primo con chiaroscuro" (ZAMBONI 1778, p. 15); BROGNOLI 1826, p. 47; FÈ D'OSTIANI 1899, VII, p. 32.

⁴² Si riporta di seguito il testo della lettera di Rossi, priva di datazione, pubblicata in una raccolta epistolare del 1621: "Se ben nella partenza di vostra eccellenza illustrissima dal regimento di questa città io non hebbi tempo di renderle presentialmente quella riverenza ch'io le devo acciò ch'ella havesse potuto conoscere con quanto isviscerato affetto l'haveva servita nelle inventioni delle pitture del broletto, tuttavia non dispero che vostra eccellenza illustrissima m'habbia deposto dalla sua amorevolissima gratia" (ROSSI 1621). L'epistola, secondo SIGNAROLI (2008, pp. 287-329) da "collocare con buona approssimazione all'autunno del 1613", è riportata anche da ZAMBONI 1778, pp. 15, 127-28.

⁴³ Sul ruolo istituzionale di Rossi si veda SIGNAROLI 2008, pp. 287-329. Nel 1614 verrà chiamato a Verona per ideare un altro ciclo destinato al podestà di quella città, con "quadrature alle pareti con armi e figure allegoriche" (GUZZO 1991, pp. 43-51) realizzate dal pittore bresciano Antonio Gandino, più tardi anch'egli impegnato,

ambizioni culturali di Francesco, manifestate con la fondazione dell'Accademia dei Sollevati, la cui sede era fissata nella sua abitazione, si apparentavano con quelle di Ottavio, membro dell'Accademia degli Occulti nonché appassionato collezionista d'arte⁴⁴.

Ponendo l'accento sugli effetti del buon governo, i soggetti dipinti nel Broletto rispondevano perfettamente alla funzione pubblica cui era destinato l'edificio⁴⁵. Nella parte mediana della volta dello scalone si trova l'*Abbondanza*, che regge nella mano destra un papavero, mentre a terra si distinguono varie armature e uno scudo con lo stemma di Brescia (**foto 66-67**). L'*Abbondanza* è incorniciata da vari riquadri in monocromo rosso, dipinti da Giugno con allegorie identificabili sulla base dei motti latini: la *Quiete*, la *Concordia*, la *Sicurezza* e la *Pietà*⁴⁶ (**foto 68-71**). Il gruppo centrale è completato, secondo Paglia, da “sfoggiati cortelami e capricciosi rebeschi”, due cartigli che in origine raffiguravano *Vittorie bresciane*, e da girali vegetali simili a quelli impiegati a Rodengo, ma di colore diverso, “che rendono un concerto di tinte molto vago”⁴⁷ (**foto 72-74**). Alle estremità della volta si aprono due medaglioni entro i quali coppie di amorini recano un bacile ricolmo di monete (**foto 75-77**) e una cornucopia (**foto 78-79**), simboli di abbondanza e prosperità per la città.

Il restauro compiuto alla fine degli anni Ottanta ha inoltre accertato l'esistenza di alcuni affreschi anche alle pareti, oggi ridotti a pochi lacerti. Dei soggetti diede testimonianza il Paglia, mettendo in guardia già allora sul degrado degli intonaci (“benché il tempo poco a poco ne vada distruggendo le sue preziose pitture”⁴⁸):

“da i lati seguono ornamenti di chiaroscuro, con altri motti vivaci, et parimente altre bell(issi)me figure femenili che descrivono *Pudicitiae*, *Generosae invicti*. L'altra con parole, *Permanens gloria*. Un'altra figura che sona l'arpa, col motto, *Pastorem vere Felicitas* et altre con trofei p(er) dinotar le vittorie bresciane. Repete una di queste nella [mano] destra tiene l'Arma della Città di color celeste in campo bianco che è il Leone rampante come più nobile fra gli animali, et in conseguenza più dottato d'elevati sentimenti all'incontro altra figura che con tromba quasi risonante col motto, fama indefessa”⁴⁹.

insieme allo stesso Sandrini, nella decorazione delle volte delle chiese di Santa Maria del Carmine e dei Santi Faustino e Giovita a Brescia.

⁴⁴ Per il profilo biografico di Rossi: COZZANDO 1694a, pp. 181-82; PERONI 1823, III, pp. 165-70; PASSAMANI 1979, pp. 25-33; SELMI, VOLPI 2004, pp. 267-280. Sul suo contributo al collezionismo bresciano si veda PIAZZA 2014, pp. 30-42 (con bibliografia).

⁴⁵ Si veda PANAZZA 1970, p. 214 e STRADIOTTI 1988-1990, p. 137. Sull'analisi iconografica degli affreschi, oltre ai due testi appena citati, interviene, in modo fuorviante e impreciso, anche VOLTA 1993, pp. 139-155.

⁴⁶ Mi pare improbabile individuare, in queste raffigurazioni, la *Pudicizia*, la *Felicità*, la *Gloria* e la *Fama*, come vorrebbe PANAZZA 1970, p. 214.

⁴⁷ PAGLIA [1660-1701], ed. 1967, pp. 80-86.

⁴⁸ IBIDEM, p. 771 (redazione a stampa 1708-1713).

⁴⁹ PAGLIA [1660-1701], ed. 1967, pp. 80-86.

Sulla parete ovest dello scalone le figure erano “in varie tinte colorite, e saggiamente disposte entro finte Nicchie con guerrieri, stendardi, spoglie, insegne, imprese spiritose, motti eruditi, trofei di chiaro-scuro, con riquadramenti capricciosi e cent’altre bizzarie del pennello”⁵⁰. Da notare che le finte finestre dipinte a ovest servivano probabilmente a bilanciare le aperture reali sull’altro lato, contribuendo così a restituire all’ambiente una certa simmetria, come nel refettorio di Rodengo.

La decorazione prosegue nel corridoio alla sommità dello scalone, che un tempo introduceva agli appartamenti del Podestà e del Capitano. In questo caso il restauro non ha approfondito l’indagine in corrispondenza delle pareti, che si trovano tuttora scialbate⁵¹ (**foto 80**). L’aspetto della volta, in ogni caso, collima con la descrizione delle fonti:

“hor che siamo giunte alla sommità vediamo questo corridore dipinto col medesimo ordine, e con la med(esim)a maniera del Giugno et del Sandrino. Ecco altre bellissime figure pur à fresco colorite con termini d’isquisitezza tale e con sentimenti così eruditi che (h)anno del sublime, tanto sono aggiustati all’altezza del sito che considerandole gl’occhi restano stupefatti. Quindi ammirasi religamenti d’inusitati cartelloni intersiati di vari fogliami; bizzarie dettate da quel ingegno, che non sapeva satiar la sagacità del suo spirito. O’ gran Sandrino in cui restringeasi un lume che diè splendore all’Arte, honor di questa Città, alla quale non fù mai scarso il Clima benigno di produrre ingegni elevati”⁵².

Celebrata l’abilità di Sandrini nel realizzare “religamenti d’inusitati cartelloni intersiati di vari fogliami”, Paglia passava in rassegna i soggetti, divisi in “tre ripartimenti campeggiati di nobilissime figure, ben colorite, vaghe”, fornendo utili ragguagli sulla loro interpretazione:

“in mezzo siede La Giustizia, tra il Tempo e Pallade che tenendo l’Asta col Caduceo appoggiata sopra il mondo, v`a dinotando, che la bona Giustizia mantiene longo tempo la Pace, et inconseguenza di tutti il riposo. Sendo che il Caduceo come fiserò i poeti, al suo apparire faceva cadere tutte le discordie. L’altro sforo aderente al sud(det)to, vien circondato da quatro Figure biggie che dinotano quatro pianeti, in mezo delle quali siede bellissima Figura sopra nuvole al vivo colorita, che con un Fascio di Verghe et scure legata insieme, con un Vasetto a piedi ardente, all’uso de Romani per inferire che non si deve andar pricipitosamente castigando, ma dar tempo à

⁵⁰ IBIDEM, p. 772 (redazione a stampa 1708-1713).

⁵¹ Secondo le antiche attestazioni, sulle pareti vi erano elementi architettonici con le figure di Nettuno, della Vittoria, della Fortuna della Repubblica, di Ercole col corno ducale e la clava, di un Delfino a simboleggiare il genio della Repubblica. Inoltre, sopra la porta che dava nella cappella erano figure che indicavano il fuoco acceso e, nelle sovrapporte, il simbolo dell’Abbondanza, armi e imprese varie; inoltre vi erano ritratti di senatori a mezza figura e a chiaroscuro.

⁵² PAGLIA [1660-1701], ed. 1967, pp. 81-82.

maturare il Giudicio nel sciorre delle Verghe si come per la fiamma si mostra che la mente del Giudice deve sempre esser drizzata verso il Cielo. Il terzo vien adornato similmente dagli altri Pianeti figurati di colore biggio: per li Pianeti in mezzo delle quali siede sopra nuvole nobilissima figura per il Premio, il quale è Virtù che chiude gli Occhi ne demeriti altrui effetto di bona Giustizia, per non serrar il passo alla propria benignità”⁵³.

Questa precisa annotazione consente di individuare, nella parte centrale della volta, le raffigurazioni eseguite da Giugno: la *Giustizia con il Tempo e Pallade che impugna il caduceo appoggiato sopra il Mondo* (**foto 81**); nei riquadri laterali sono collocati i *Quattro Pianeti che circondano Giustizia* (**foto 82**) e il *Premio attorniato dai Pianeti* (**foto 83**). Sul lato est è intuibile una scena entro un cartiglio, da riferire anch’essa al pittore (**foto 84**), così come alcuni busti all’antica (**foto 85-86**), telamoni (**foto 87-88**) e putti (**foto 89-90**). Paglia collega questi affreschi all’ “impresa de Rosini”, intendendo forse il periodo in cui Domenico Ruzzini ricoprì la carica di podestà di Brescia, nel 1627-28⁵⁴. Tuttavia tale datazione è insostenibile alla luce della data di morte di Giugno, avvenuta nel 1621; la sua partecipazione, del resto, è fuori discussione, come dimostra il confronto tra i “due groppi di Puttini molto capricciosi, che con loro gambe, et mani formano un giglio”⁵⁵ (**foto 91-93**) e i mascheroni dipinti a Rodengo (**foto 46**). Mi sembra pertanto difficile immaginare una “variazione alla decorazione del corridoio dovuta ad altra mano”⁵⁶, anche perché la cronologia si può avvalere di due testimonianze coeve. Nel *Catastico* redatto dal medesimo podestà Da Lezze nel 1610 già si parla di “pitture” in relazione allo scalone del Broletto:

“l’illustrissimo signor Zuanne da Leze podestà [...] ha fatto fabricare una scalla [...] fatta in volto altissimo et con pitture, in tutto conforme alla bellezza della fabrica, la quale è de scalini n° 54”⁵⁷.

Nel comporre l’elogio di Giugno, Ottavio Rossi annotò che “le pitture che sono in Broletto nella nova scala, e nel portico che serve alle due sale del Podestà, e del Capitano, sono quasi le sue prime pitture pubbliche nella calce”⁵⁸, un’indicazione che, data l’attendibilità dello suo assertore

⁵³ PAGLIA [1660-1701], ed. 1967, pp. 82-83.

⁵⁴ Si veda STRADIOTTI 1988/1990, pp. 139-140.

⁵⁵ PAGLIA [1660-1701], ed. 1967, p. 83.

⁵⁶ STRADIOTTI 1988-1990, pp. 139-140. Mi pare che l’identificazione con il Ruzzini sia da respingere per un altro motivo: negli appartamenti del podestà in Broletto Paglia segnala il *Ritratto di un Rosini*, un dipinto da lui stesso eseguito. Se così fosse dovrebbe trattarsi di un personaggio vissuto nella seconda metà del Seicento, quando il pittore era in attività, quindi difficilmente identificabile con Domenico Ruzzini, podestà di Brescia nel 1627.

⁵⁷ *Il catastico bresciano* 1969, p. 187.

⁵⁸ ROSSI 1621, c. 329.

(inventore del programma iconografico), lascia ben poco margine di dubbio sulla collocazione degli affreschi nel percorso giovanile del pittore bresciano. Per la conclusione dell'opera, invece, si può individuare il termine *ante quem* del 23 novembre 1612, data in cui Sandrini ricevette il primo pagamento dai fabbricieri della basilica della Ghiara a Reggio Emilia, di cui si dirà tra poco⁵⁹.

Sono state riscontrate alcune differenze tra l'impaginazione illusionistica delle volte dello scalone e del corridoio del Broletto⁶⁰. Nel primo caso si tratta di una struttura organizzata attorno a un settore centrale contraddistinto, come a Rodengo, da monocromi alternati a cartigli e a girali; la differenza, però, consiste nella comparsa di due aperture alle estremità che accentuano l'impatto prospettico. Rispetto all'esordio, quindi, Sandrini dimostra di aver affinato le proprie capacità nel campo architettonico, adattandosi agli spazi preesistenti, una caratteristica che si rivelerà fondamentale nel prosieguo della sua esperienza. Quest'ultimo aspetto si può osservare, pur con qualche distinguo, anche nella volta del corridoio, di cui ora conosciamo anche il disegno preparatorio, conservato presso il Département des Arts graphiques del Louvre⁶¹ (D.6). Nell'inedito foglio, così come nell'opera finale, si riscontra una nuova modalità di organizzare lo spazio, assai più allungato rispetto allo scalone. E' la tipologia della "galleria", pensata per ovviare a deformazioni prospettiche dovute ad ambienti di dimensioni sproporzionate (in questo caso assai accentuato in lunghezza). La volta del lungo corridoio viene così organizzata non più attraverso il doppio loggiato, bensì con una serie di finti ambienti le cui prospettive riconducono tutte a un unico centro. Così facendo l'osservatore subisce molteplici illusioni offerte dai vari scorci, senza però percepire una sostanziale rottura dell'unità complessiva. La soluzione sarà vincente e non a caso verrà riproposta dal pittore anche su grande scala nella volta a botte della chiesa bresciana di Santa Maria del Carmine, nel corso del terzo decennio del Seicento.

Il disegno del Louvre, inoltre, rappresenta un significativo esempio dell'attitudine di Sandrini a elaborare anche le finiture e i dettagli ornamentali, in parte ancora visibili negli affreschi, sebbene conservati in stato precario. Pur mancando le scene di figura, è interessante osservare che alcune parti decorative del foglio, eseguite negli affreschi da Giugno, fossero state impostate dal *quadraturista*, a indicare il tenore della loro collaborazione, che prevedeva una comune fase progettuale.

⁵⁹ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 5.

⁶⁰ A questo proposito si vedano le interessanti precisazioni di STRADIOTTI 1988-1990, pp. 139-140.

⁶¹ Si veda *Disegni di quadratura*, D.6.

2. In Emilia tra Ferrara, Gualtieri e Reggio (1612-1615)

Il primo soggiorno reggiano e il rapporto con i Bentivoglio

L'attività di Sandrini in Emilia rappresenta un capitolo problematico. Innanzitutto perché, a fronte di una documentazione che consente di precisare le date di alcuni lavori reggiani, tra cui le decorazioni della volta della chiesa di San Giovannino e della cupola del santuario della Beata vergine della Ghiara, continuano a mancare tasselli decisivi per far luce su altre tappe svolte dal pittore tra Ferrara e Gualtieri, oggi impossibili da identificare con precisione. In secondo luogo, uno dei punti più oscuri è l'assenza di notizie sulle motivazioni che spinsero Tommaso a lasciare la propria città, dove peraltro stava cominciando a riscuotere un certo successo, per intraprendere un'esperienza in una località dove assai meno conosciuto. E' probabile che questa parentesi, che lo vedrà assente da Brescia, pur in modo non continuativo, per circa tre anni dal 1612 al 1615, sia da spiegare in seguito ad alcuni rapporti istituiti con personaggi in gran parte ancora da individuare.

Da poco concluso l'impegno nel Broletto bresciano, tra il novembre e il dicembre del 1612 Sandrini un po' inaspettatamente compare nei documenti relativi al santuario della Beata Vergine della Ghiara a Reggio Emilia. E' dunque questo il suo primo tempo emiliano, attestato dai pagamenti del 23 novembre e del 7 dicembre dello stesso anno, entrambi relativi alla "pittura fatta nel toresino"⁶², da identificare con la lanterna della grande cupola centrale. Questa notizia, già nota agli studi, è tornata d'attualità dopo che un intervento di restauro ha messo in luce l'esistenza degli affreschi, sempre considerati perduti e invece soltanto coperti dalle pitture eseguite, non molti anni dopo, da Leonello Spada⁶³. Alcune fotografie, tuttora inedite, mostrano un giro di mensoloni alternati a rosette (**foto 94-96**). L'entità limitata della decorazione, confermata dalle somme indicate nei pagamenti, di lire ottanta ciascuno, che corrispondono a un acconto ("a buon conto"⁶⁴) e al saldo ("per il retzo di sua mercede"⁶⁵), suggerisce si tratti di un lavoro di prova, affidato a Sandrini per testare le sue capacità.

Rimandando per ora le vicende relative all'edificazione della chiesa dei Servi di Maria, terminata, per quanto attiene la *facies* architettonica, intorno al 1610, va sottolineato che il

⁶² Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, nn. 6-7.

⁶³ Il primo a dare la notizia è MAZZA 2015, p. 121, nota 9. Il restauro fu condotto nel 1999 da Giancarlo Prampolini, che ringrazio per la disponibilità insieme al dott. Angelo Mazza. I risultati del restauro confluirono in una pubblicazione: *La basilica della Ghiara*, 1997. Per i restauri si veda *Ricerche di storia e arte* 1983.

⁶⁴ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 6.

⁶⁵ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 7.

bresciano fu tra i primi pittori ad essere convocati nel cantiere. Data l'importanza del santuario per la devozione e il pellegrinaggio, bisogna ricercare i canali che favorirono l'attività di un *forestiero* in un luogo così significativo per l'identità locale⁶⁶. E' stato ipotizzato che a introdurlo nel contesto reggiano fu il duca di Parma Ranuccio I Farnese⁶⁷; costui, "molto attento a costruire la propria immagine di difensore della Chiesa di Roma"⁶⁸, il 6 giugno 1597 presenziò alla cerimonia della posa della prima pietra del nuovo tempio, "forse con un ruolo da co-protagonista"⁶⁹ che gli valse la dedica della prima edizione della *Relatione* d'Alfonso Isachi⁷⁰. Lo stesso Ranuccio, negli anni in cui Sandrini era a Reggio, tra il 1613 e il 1614 inviò alla Ghiara, per consulenze non precisate, due maestri, tra cui il Malosso⁷¹. Vista l'attività bresciana di quest'ultimo si è pensato, in modo un po' forzato, che in qualche modo avesse un rapporto con la presenza di Sandrini a Reggio⁷².

Una pista di ricerca forse più verosimile presuppone di indagare il rapporto con Giulio Cesare Procaccini, pittore di origine bolognese residente a Milano, fratello di Camillo noto a Reggio per aver affrescato l'abside e la volta del presbiterio di San Prospero⁷³. Cerchiamo di ricapitolare i fatti a partire dalla fine del 1612. Poco tempo dopo aver terminato la pittura del "toresino", il 7 dicembre Sandrini ricevette un nuovo incarico in Ghiara, relativo alla "prospettiva da fare nel choro della chiesa nova di questa miracolosa Vergine"⁷⁴: il documento si riferisce all'accettazione, da parte dei fabbricieri, del "disegno fatto da messer Thomaso pittore bresciano". Benché l'opera non ebbe immediato seguito (gli affreschi del coro verranno realizzati da Alessandro Tiarini nel 1624-1625), si ha conferma del favore riscosso dal pittore nel campo della

⁶⁶ Fino ad oggi, infatti, "non è stato ancora possibile trovare una ragione per una attività tanto condensata nel Reggiano in un quadraturista di Brescia" (ARTIOLI, MONDUCCI 1978, p. 64).

⁶⁷ A tal proposito si veda VOLTA 1999, p. 62 e ID. 1997, pp. 45-52.

⁶⁸ DALLASTA 2015, p. 296.

⁶⁹ IBIDEM, p. 297, nota 187.

⁷⁰ ISACHI 1597. Presente alla cerimonia c'era, ovviamente, anche il duca Alfonso II d'Este con la duchessa Margherita Gonzaga e la sua corte, oltre al vescovo di Reggio Claudio Rangone (si veda ARTIOLI, MONDUCCI 1970, p. 19).

⁷¹ L'invio sarebbe avvenuto per supplire "alla magra provvista di validi professionisti che si verificò alla corte estense dopo la devoluzione di Ferrara" (DALLASTA 2015, p. 297, nota 190). Secondo MAZZA 1996, p. 109 "non è escluso che i disegni ricordati da Giovan Battista Trotti detto il Malosso [...] in una lettera del 1613 indirizzata alla Fabbriceria riguardassero proprio il progetto decorativo della cupola". BALDI (1896, pp. 28-30) riporta alcuni documenti utili a fissare il contributo del cremonese, che, prima di andare a Reggio, tra l'agosto e il settembre realizzò un modello di legno per un lavoro non specificato (sull'argomento si veda anche ADORNI 2006, pp. 271-278).

⁷² L'idea, in sé affascinante, resta del tutto priva di conferme e non può che perdere consistenza alla luce del mancato rapporto (comunque mai documentato) tra Malosso e Sandrini a Salò (si rimanda al *Saggio introduttivo*, pp. 28-31). E' altrettanto vero che Tommaso potrebbe essere comunque venuto in contatto con il cremonese a Brescia, quando questi era alle prese con i progetti del duomo nuovo nel 1603, nello stesso periodo in cui era coinvolto anche Giuseppe Bulgarini, primo maestro del nostro. Anche in questo caso, tuttavia, il filo rosso è troppo sottile e avrebbe bisogno di conferme.

⁷³ MEZZETTI 1974, pp. 138-143; NEILSON 1979, pp. 61-62; ARTIOLI, MONDUCCI 1986; MAZZA 1999, pp. 33-49.

⁷⁴ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 8 (anche per la citazione seguente).

quadratura (nel documento si parla di “prospettiva”). L’incarico, inoltre, implica un legame di fiducia tra il pittore e i reggiani, confermato dal fatto che gli affidarono una missione di indubbia delicatezza.

Una lettera del 5 febbraio 1613 indirizzata dallo stesso Sandrini al “molto reverendo padre” priore dei Servi di Maria, informa che il pittore avrebbe dovuto raggiungere Giulio Cesare Procaccini a Milano “per trattare del’opera”⁷⁵. A quale opera si riferisse non è specificato, ma viene chiarito da altri documenti: si tratta della decorazione della cupola della Ghiara, per la quale, nel 1611, i fabbricieri avevano già contattato Ludovico Carracci, senza però arrivare a un accordo⁷⁶. Non è dato sapere se tra le intenzioni vi fosse anche quella di affidare a Procaccini la decorazione del coro, le cui *quadrature*, come si è detto, erano state assegnate a Tommaso. Di qui, in ogni caso, l’idea di inviarlo a Milano nel tentativo di convincere il reticente Giulio Cesare ad accettare il lavoro. Procaccini, “che non si volse all’hora risolvere”⁷⁷, prese tempo per decidere, riferendo al bresciano che gli “havrebbe dato risposta quanto prima”⁷⁸, purché quest’ultimo mettesse al corrente i reggiani, nel tentativo, forse, di far lievitare il compenso. E’ verosimile che i fabbricieri, pur avendo ricevuto gli aggiornamenti, resosi conto delle difficoltà cercassero di procedere con cautela, non senza suscitare qualche perplessità nello stesso Tommaso, meravigliato dall’assenza di una risposta tempestiva: “ma perché non mi trovo lettere d’alcuno dubito detta mia lettera si sia smarrita”⁷⁹. Dopo il sopralluogo di Procaccini a Reggio, testimoniato dal pagamento “per suoi viaggi”⁸⁰ nel luglio 1613, gli estenuanti negoziati proseguirono fino al marzo dell’anno seguente, per poi arenarsi in un’incomprensione che alla fine avrebbe favorito proprio Sandrini: come si avrà modo di spiegare più avanti, nel 1615 la decorazione della cupola verrà assegnata proprio a lui.

A questo punto non resta che domandarsi come mai i padri e i fabbricieri della Ghiara si rivolsero a un artista tutto sommato poco conosciuto. Si è già detto della fiducia che Sandrini si era conquistato nei mesi precedenti, ma non credo che ciò basti a fornire una spiegazione esaustiva. Agli occhi dei reggiani la sua presenza doveva essere giustificata dalla convinzione che, grazie alla sua attività di mediatore, avrebbero convinto il Procaccini. Se ciò fosse vero bisogna ragionare sul possibile rapporto instaurato tra i due prima di questa vicenda, e forse può risultare rivelatrice una fonte bresciana seicentesca, che segnala nella cappella “dedicata à S(an)to Latino Veschovo” nella chiesa di Sant’Afra a Brescia

⁷⁵ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 9.

⁷⁶ Sull’argomento rimando alla bibliografia relativa alla Ghiara.

⁷⁷ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 9.

⁷⁸ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 9.

⁷⁹ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 9.

⁸⁰ Il documento è pubblicato da ARTIOLI, MONDUCCI 1970, p. 165.

“le pitture à fresco [...] del Sandrino et Giugno [e] la pala no(n) m(ol)to grandi di Giulio Cesare Prochacino pittor Bolognese, et Cittadino di Milano”⁸¹.

Purtroppo la chiesa di Sant’Afra, oggi nota col titolo di Sant’Angela Merici, è stata gravemente danneggiata dai bombardamenti e per questo fu ricostruita quasi integralmente nel dopoguerra, seguendo le forme preesistenti⁸². Ciò che resta dell’originario apparato decorativo della cappella è la pala di Procaccini, che raffigura una *Madonna col Bambino tra i santi Carlo Borromeo e Latino*, oggi appesa alla parete della navata destra⁸³. Il fatto che i entrambi i pittori (più il solito Giugno) avessero partecipato alla decorazione della medesima cappella mi pare un indizio per ipotizzare che ciò avvenne prima del febbraio 1613, epoca in cui – come si è visto – Sandrini ricevette il mandato di raggiungere Procaccini a Milano “per trattare del’opera” di Reggio. Senza voler spingere troppo in là questo ragionamento, si può ipotizzare che i reggiani avessero puntato su di lui proprio perché speravano nella sua capacità di convincere Giulio Cesare, in tal senso si spiegherebbero gli incarichi accordatigli sin dal suo arrivo a Reggio Emilia nell’autunno del 1612. Certo è che Tommaso curò le trattative da Brescia, da dove inviò la già citata lettera del 5 febbraio 1613. Il suo intento era però di tornare in Ghiara entro breve tempo, come emerge da un sintetico comunicato dei reggiani l’8 marzo, con l’invito ad aspettare “a venire sino fatto la festa di Pasqua”⁸⁴, che quell’anno cadde il 7 aprile. Non sappiamo quando effettivamente il pittore si portò a Reggio, in ogni caso il 29 marzo fu pagato sessanta lire “per eser andato a Milano dal Procaccino per servizio della Congregatione”⁸⁵.

Il documento successivo che ne attesta la presenza in Emilia risale al 14 ottobre del 1613, allorché “Tomaso Sandrini Pittore” appose la propria firma in calce a una lettera indirizzata a Enzo Bentivoglio, esponente del ramo ferrarese di una tra le più influenti famiglie del ducato

⁸¹ FAINO [1630-1669], ed. 1961, p. 54, 57. Alla fine del secolo Paglia si limiterà a riscontare che “la capella med(esim)a e tutta dipinta à fresco dal Giugno, et dal Sandrino” (PAGLIA [1660-1701], ed. 1967, p. 448), mentre Carboni riporterà l’attenzione sulla pala di Procaccini: “4. Altare, che fa fronte alla nave meridionale. La Tavola è di Giulio Cesare Procaccino, e rappresenta S. Latino Vescovo di Brescia, la B.V. e S. Carlo. Questa Cappella è dipinta a fresco dal Giugno Figurista, e dal Sandrino” (CARBONI 1760, p. 110).

⁸² Sulla chiesa scarseggia la bibliografia, che si limita a pubblicazioni divulgative, per esempio PANZERI, MILANI DONATI 1997.

⁸³ Per quanto riguarda la dibattuta cronologia dell’opera di Procaccini, le posizioni principali sono queste: è fissata intorno al 1610-1613 da PEVSNER (1929, pp. 321-354), CANNON-BROOKES (1980, pp. 127-146), NELSON (1981, pp. 151-155), BRIGSTOCKE (1976, pp. 84-133) e da ROSCI (1993, pp. 86-87); è invece considerata più tarda, intorno al 1618, da WITTEGNS (1933, pp. 35-64), VALSECCHI (1970, 243, pp. 12-35), BRIGSTOCKE (1989, pp. 45-60), che rivede le sua posizione precedente. Di recente MORANDOTTI (n *La peinture en Lombardie* 2014, pp. 106-109) pensa a un periodo tra il 1615 e il 1620.

⁸⁴ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 10.

⁸⁵ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 11.

estense⁸⁶. La lettera, tutt'altro che nota⁸⁷, consente di proiettare Sandrini in un contesto culturale di indubbio spessore. Il pittore, scrivendo da Ferrara, si rivolge a Enzo, *suo signore e patrono*, informandolo che presto si sarebbe trasferito a Gualtieri, “ha dar gumpimento spedito” a un'opera non specificata⁸⁸. Sembra che stesse chiedendo un permesso, perché “senza l'ordine di sua Signoria Ilustra non darò rispista ha sua eccellenza”: se si interpreta correttamente, *sua eccellenza* dovrebbe riferirsi al marchese Ippolito Bentivoglio, fratello di Enzo e proprietario di un monumentale palazzo a Gualtieri. Collocando Sandrini a Ferrara nell'ottobre 1613, si può ipotizzare che, fallite le trattative con il Procaccini per la decorazione della Ghiara, il bresciano avesse temporaneamente perso credito nei confronti dei fabbricieri, approfittando della situazione per cercare nuove prospettive. Anche in questo caso, purtroppo, non sappiamo attraverso quali canali entrò in contatto con i Bentivoglio; se è vero che Enzo nel 1602 aveva sposato la bergamasca Caterina Martinengo Colleoni, celebrando le nozze nel castello di Malpaga, non distante da Brescia, è però legittimo sospettare che tali rapporti siano venuti delineandosi a Reggio, ancora una volta attorno al cantiere della Ghiara, alla cui devozione nel 1609 si appellarono gli stessi Bentivoglio per scongiurare un'inondazione del Po⁸⁹.

Giusto per complicare la questione, va verificata un'altra informazione fornita da una lettera inviata il primo di ottobre 1613 da Quintiliano Polangeli al marchese Bentivoglio (non è chiaro se Enzo o Ippolito). Qui si parla dell'attività a Gualtieri di Sisto Badalocchio e si fa riferimento a un anonimo pittore “che andò a Ferrara”⁹⁰. L'ipotesi che quest'ultimo possa essere Sandrini, già adombrata in passato⁹¹, acquista consistenza se si considera che la data anticipa di pochi giorni quella della lettera del 14 ottobre, nella quale c'è la prova che Tommaso, in quel periodo, fosse effettivamente a Ferrara⁹². Sono rapporti che, pur in parte da precisare, avevano un filo conduttore nell'azione di mecenatismo dei Bentivoglio, i quali detenevano un palazzo anche a Ferrara. Si può quindi giustificare l'affermazione di Ridolfi, secondo il quale “in Ferrara nel Palagio del Marchese Entio Bentivoglio [Sandrini] hà lavorato due bellissimoi soffitti”⁹³. E' però impossibile,

⁸⁶ Sulla famiglia Bentivoglio e sulle vicende che interessarono il ramo ferrarese, dopo la cacciata da Bologna nel 1506, e quello modenese, dopo la devoluzione di Ferrara nel 1598, si veda *infra*, p. 160, nota 95.

⁸⁷ Non è menzionata, per esempio, nel pur esaustivo volume di FABRIS 1999.

⁸⁸ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 14 (anche per la citazione seguente).

⁸⁹ A tal proposito si veda DALLASTA 2015, pp. 305, 339.

⁹⁰ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 13.

⁹¹ In particolare da CAMPORI 1866, pp. 83-84, doc. XCI.

⁹² Ha un'importanza relativa stabilire se il marchese Bentivoglio, a cui si fa riferimento, fosse Ippolito o Enzo; in ogni caso è più facile si tratti di quest'ultimo. Del resto Enzo fiancheggiò il fratello Cornelio nelle decisioni spettanti la decorazione del palazzo di Gualtieri, tanto che “deve considerarsi il principale ideatore dell'intero apparato decorativo” (ROSA 2001, p. 47).

⁹³ RIDOLFI [1648], ed. 1914-1924, I, pp. 256-257. L'attività ferrarese verrà riportata anche da altre fonti, sulla scorta di Ridolfi: si veda COZZANDO 1694, pp. 127-128; ORLANDI 1704, p. 357; MELCHIORI [1790], ms. It. IV. 167 (5110), c. 94.

allo stato attuale, individuare tracce di tale intervento nel palazzo: i soffitti che ancora si conservano in due sale del piano nobile manifestano caratteri ispirati “al rivestimento dei saloni d’onore o delle sale più auliche dei palazzi ferraresi del secondo Cinquecento”⁹⁴, lontani quindi dai modi del *quadraturista* bresciano⁹⁵.

Parimenti stratificata è la situazione che si riscontra nel palazzo Bentivoglio di Gualtieri, del quale è bene riassumere le principali fasi edilizie e decorative. Sorto dopo l’ infeudazione di Cornelio Bentivoglio, nel 1567, l’ edificio assunse le forme grandiose che in parte ancora conserva grazie all’ intervento del figlio Ippolito, tra il 1594 e il 1600, periodo entro cui, secondo la testimonianza dell’ architetto Giovanni Battista Aleotti, venne riedificato “l’ antico castello di Gualtieri”⁹⁶. A quanto pare la partecipazione dell’ Argenta si limitò “a livello di consigli riguardo ai legnami da usarsi per il solaio e il tetto”, mentre la costruzione venne “ideata e realizzata da Ippolito”, che ne curò l’ allestimento insieme al fratello Enzo⁹⁷. Quest’ ultimo gestì l’ immenso “traffico” di capolavori d’ arte tra l’ Emilia e Roma dopo la devoluzione di Ferrara nel 1598, provocando di fatto il depauperamento delle collezioni estensi a favore dei cardinali Pietro Aldobrandini e Scipione Borghese, tanto da essere considerato “ingratissimo cittadino della sua patria”⁹⁸. Enzo, però, fu anche promotore di ingenti commissioni artistiche, ricorrendo spesso ai *quadraturisti* per realizzare apparati effimeri e illusionistici⁹⁹. L’ attenzione che riservava all’ elaborazione di complesse scenografie era destinata prevalentemente ai teatri (il Farnese, il teatro degli Intrepidi a Ferrara e il teatro nel palazzo di Gualtieri), ma trovava un corrispettivo anche nelle commissioni private, da lui presiedute con l’ intento di esaltare il prestigio della casata. Ciò è confermato dalle similitudini, messe in luce dalla critica, tra l’ impostazione decorativa del Teatro Farnese e l’ impresa nel “salone dei giganti” di Gualtieri, affidata a Pier Francesco Battistelli che, insieme ai suoi collaboratori, avviò gli affreschi nel 1617¹⁰⁰.

Già prima di diventare marchese nel 1619 il Bentivoglio si era occupato del palazzo di famiglia, per questo lo si “deve considerare il principale ideatore dell’ intero apparato

⁹⁴ ALUNNI 2006, p. 41.

⁹⁵ La ricerca era già stata tentata da FEINBLATT (1975, p. 349, nota 22): “It has been difficult as yet to find any trace of Sandrini in Ferrara”. Non ho potuto prendere visione dei due soffitti tardo cinquecenteschi né entrare nel palazzo, oggi smembrato in varie proprietà. Per la bibliografia si veda MARCOLIN, MARCON 1987; LAZZARI 1953; BENTINI 1985, pp. 119-121; ALUNNI 2006, pp. 36-59. Per l’ attribuzione della facciata vedi PAMPOLINI 2003, pp. 145-154.

⁹⁶ ALEOTTI, ms. Coll. A.0.3.1, c. 116r.

⁹⁷ Le citazioni si riferiscono a CORNIA, GANDELLI, MACCAGNANI 1990, pp. 237, 238-239.

⁹⁸ SPACCINI, ed. 1993, p. 249.

⁹⁹ Tra i primi a rilevare il ruolo di Enzo quale collezionista e mercante fu HASKELL 1966, pp. 60 ss. Sul depauperamento estense dopo la devoluzione di Ferrara si veda *La corte estense* 2012; BENTINI 1993, pp. 218-254; FABRIS 1983, pp. 41-44. Offre una buona panoramica ALUNNI 2006, pp. 37-59; ID. 2006a, pp. 17-26.

¹⁰⁰ Si veda CATALANO 2003, pp. 383-397; FIORAVANTI BARALDI 1983, pp. 161-168.

decorativo”¹⁰¹, che prese il via con la convocazione, nel 1607, di Bartolomeo Schedoni e, cinque anni più tardi, dello stesso Battistelli¹⁰². Di poco successiva è la presenza di Sisto Badalocchio, cui è attribuita la *Fama* nel soffitto di una stanza al piano terreno, unico brano superstite di un ciclo ricordato da Bellori e realizzato entro la primavera del 1613, dal momento che dal mese di maggio il pittore parmense stava già realizzando l’affresco nella cupola della chiesa di San Giovannino a Reggio¹⁰³. Il fatto che, nell’agosto seguente, fosse pagato il “signor Tomaso [Sandrini] pittore, a conto del signor Sisto”¹⁰⁴, per incarichi intrapresi nella medesima chiesa reggiana, appare una notizia utile a individuare l’esistenza di un rapporto professionale tra i due, probabilmente avviato a Gualtieri. Mi pare quindi corretto ritenere che il bresciano fosse convocato a Gualtieri per “dar gumpimento spedito”¹⁰⁵ all’opera di Sisto, che sappiamo abbandonare il cantiere dopo le difficoltà insorte nel riscuotere i compensi¹⁰⁶. Purtroppo nell’attuale edificio non sono sopravvissute tracce dell’intervento di Sandrini, forse perdute a causa della demolizione che nel 1751 asportò buona parte del settore prospiciente l’antico giardino¹⁰⁷. Mi pare comunque significativo che il *quadraturista* avesse suscitato l’attenzione di un raffinato conoscitore d’arte come Enzo Bentivoglio, alla luce soprattutto degli interessi che quest’ultimo riponeva nella pittura quale strumento in grado di determinare una monumentalità scenografica ormai barocca. Il marchese si accorse per tempo delle potenzialità che l’artista poteva esprimere nel campo dell’illusionismo prospettico.

¹⁰¹ ROSA 2001, p. 47.

¹⁰² Si veda: NEGRO 1994, pp. 237, 246; DALLASTA, CECCHINELLI 1999, p. 78; NEGRO, ROIO 2000, pp. 12-13, 15, 44, 77; DALLASTA 2003.

¹⁰³ Si veda PIRONDINI 1994, pp. 93-94; ID. 2004, pp. 43-44; BERTI in PIRONDINI 2004, pp. 124-125 (con bibliografia).

¹⁰⁴ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 12.

¹⁰⁵ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 14.

¹⁰⁶ L’ipotesi è già stata ventilata da CESCHI LAVAGETTO 1999, p. 85; secondo ROSA (2001, pp. 48-49), “Badalocchio, che risulta operante in loco almeno dall’aprile del medesimo anno, non portò a compimento il lavoro, poi ultimato dal pittore bresciano Tommaso Sandrini, già suo collaboratore negli impegnativi affreschi per la chiesa di San Giovanni Evangelista a Reggio Emilia, sempre nel 1613”.

¹⁰⁷ È però da respingere l’attribuzione a Sandrini delle “quattro cartelle a monocromo rosso, iscritte negli sfondati a trapezio, raffiguranti le *Storie di Ercole*”, nel soffitto della sala di Giove (si veda ROSA 2001, p. 59).

La volta di San Giovanni Evangelista a Reggio

Documenti alla mano, è possibile riprendere a seguire l'attività di Sandrini in Emilia nella chiesa reggiana di San Giovanni Evangelista (altrimenti nota come San Giovannino). In San Giovannino avrebbe proposto lo schema del “doppio loggiato”, già sperimentato nel refettorio di Rodengo, aggiornandolo alla luce di un repertorio affinato negli anni. Non c'è dubbio, infatti, che a Reggio il pittore fosse venuto a contatto con un clima artistico decisamente più vitale rispetto a quello bresciano: fin dalla fine del Cinquecento, infatti, la città aveva visto una profonda trasformazione grazie ai cantieri del duomo e di San Prospero, in sostanziale antitesi con quanto avveniva a Modena, che pur essendo la capitale del ducato, era meno aggiornata sul piano artistico¹⁰⁸.

È necessario riassumere le vicende decorative di San Giovannino, ultimata negli anni sessanta del Cinquecento e poco alla volta impreziosita da dipinti di maestri locali e forestieri, tra cui quello all'altar maggiore di Jacopo Palma il Giovane¹⁰⁹. Nel gennaio 1612 la vicinia elesse una terna di deputati per “trovare un pittore che dipinga detta tribuna et choro”¹¹⁰. I lavori iniziarono in ritardo nell'aprile dell'anno seguente, allorché il lucchese Paolo Guidotti dipinse la *Resurrezione di Cristo* nel catino absidale¹¹¹. Il 29 settembre Sisto Badalocchio terminò gli affreschi nella cupola del presbiterio¹¹². Stando ai pagamenti, è lo stesso periodo in cui, nell'agosto 1613, Sandrini fu pagato per alcuni incarichi gestiti “a conto del signor Sisto”¹¹³, probabilmente per coadiuvarlo nella realizzazione dei cartigli ancora visibili nei sottarchi della cupola (**foto 97**). Entro le tipiche cartelle ricciolute del bresciano si ritrovano alcune *Figurine*

¹⁰⁸ Sulla situazione artistica reggiana tra Cinque e Seicento, oltre alle pubblicazioni già ricordate, si veda BENATI 1999, pp. 131-158; MAZZA 2002, pp. 34-57.

¹⁰⁹ Per l'attività di Palma il Giovane a Reggio si veda GHIDIGLIA QUINTAVALLE 1957, pp. 129-142; MASON RINALDI 1984, p. 180. Per la presenza degli artisti veneti negli Stati Estensi si veda MASON RINALDI 1996, pp. 135-161. Per la storia edilizia della chiesa si veda ARTIOLI, MONDUCCI 1978; CESCHI LAVAGETTO 1999, p. 83-85.

¹¹⁰ Vedi ARTIOLI, MONDUCCI 1978, doc. I pag. 85. Si trattava di Francesco Vezzani, Annibale Castelli e il notaio Stefano Ghidoni: i primi due sottoscriveranno il contratto con Sandrini per la volta della navata, mentre il terzo si occuperà di redigere il documento.

¹¹¹ La data di inizio si ricava da vari documenti, a partire da quello del 19 aprile del 1613 che precisa l'acquisto di setole “da fare penelli per il cavaliere Borghesi” (ARTIOLI, MONDUCCI 1978, doc. 134). Il 26 aprile alcune maestranze furono pagate per aver steso gli intonaci; l'opera del Guidotti è firmata “Equitis Burgensis” e datata 1613 (sul pittore si veda TANI 2011, pp. 3-60; PAPI 1998, pp. 107-112). Ancora misteriose sono le circostanze della convocazione a Reggio del Guidotti, sebbene va ricordato che il suo nome fosse presente nelle carte del cardinale Domenico Toschi, committente di una cappella in duomo (sulla quale si dispone di ampia letteratura).

¹¹² Gli affreschi vennero descritti da Bellori, secondo il quale Badalocchio “riportò sopra la cupoletta dell'altar maggiore l'invenzione del Correggio della cupola del San Giovanni di Parma e ne' peducci vi colorò quattro virtù di sua invenzione”. Nella cupola è raffigurata la *Visione di San Giovanni Evangelista*, mentre i pennacchi ospitano le figure allegoriche della *Giustizia*, della *Temperanza*, della *Fortezza* e della *Prudenza*; si veda la scheda di BERTI in PIRONDINI 2004, pp. 128-129 (con bibliografia). Sull'attività reggiana del Badalocchio si veda anche VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN 1980, pp. 180-186.

¹¹³ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 12

riferite alla mano del parmense, a cui spettano, con ogni probabilità, anche i *Cherubini* a monocromo, indebitamente attribuiti al nostro.

Rileggendo in serie questi dati e facendo un doveroso passo indietro, pare che Tommaso, concluso in settembre il suo primo impegno in San Giovannino a fianco del Badalocchio, ne avesse immediatamente approfittato per spostarsi a Gualtieri: non è un caso, quindi, che l'avvio della corrispondenza con i Bentivoglio, di cui s'è già parlato, cada intorno alla metà di ottobre. Date le incomprensioni di natura economica tra lo stesso Sisto e questi ultimi committenti, che per il suo rifiuto di tornare a Gualtieri lo definirono “canaglia così fatta”¹¹⁴, Tommaso avrebbe deciso di rispondere alla loro convocazione per sostituire il parmense, che probabilmente era migrato a Roma. Non sappiamo per quanto tempo Sandrini rimase a Gualtieri, in ogni caso la certezza del suo ritorno a Reggio per il prestigioso incarico della volta di San Giovannino è fornita dal contratto del 12 aprile 1614¹¹⁵ (**foto 99**).

Il pittore era tenuto a presentare “il disegno che vuol porre in opera” per sottoporlo al giudizio di tre deputati, i quali in cambio gli avrebbero garantito, oltre che a “una camera con un letto fornito”, un compenso di 160 ducaton, “dando autorità di riportar il detto oro in altra parte della pittura, ove sarà più di bisogno”. Non si forniva alcuna indicazione sui soggetti, dal momento che l'accordo prevedeva soltanto “che Vostra Signoria [Sandrini] venghi e dia risposta subito, perché volendo venire si farà provigione di far fare i ponti”; in tale occasione si approntò probabilmente una *scrittura* dettagliata, che avrebbe chiarito i soggetti da raffigurare sulla volta della navata. A differenza del precedente intervento in chiesa a fianco del Badalocchio, stavolta il ruolo principale era saldamente nelle mani di Sandrini, come conferma la sua firma in controfacciata¹¹⁶:

PROSPECTUS ARGO HANC PICTV(RA)E
FACIEM MODVLARI CONATVS
THOMAS SANDRINVS BRIX(IENSI)S.
MDCXI

¹¹⁴ L'epiteto si trova nella lettera del 1 ottobre 1613, inviata da Polangeli al marchese Bentivoglio (si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 13).

¹¹⁵ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 15 (si veda anche per le citazioni seguenti).

¹¹⁶ Mi attengo alla lettura proposta da ARTIOLI, MONDUCCI 1978, p. 70 nota 11: “Tommaso Sandrini, bresciano, nel 1614 ha cercato di comporre questa architettura dipinta per ottenere un effetto prospettico”. Da segnalare che VOLTA (1997, p. 50) si confonde ritenendo che questa scritta faccia riferimento agli affreschi di Sandrini nel santuario della Ghiara.

La committenza gli affiancò, quale pittore specializzato nelle figure, Lorenzo Franchi, un maestro inserito nel sistema artistico locale¹¹⁷. Come mostra un disegno preparatorio conservato presso lo Stuttgart Museum¹¹⁸, al Franchi si devono riferire le tre scene al centro della volta, raffiguranti episodi dell'Apocalisse¹¹⁹: l'*Annuncio a San Giovanni* (**foto 100**), la *Visione dei sette angeli* (**foto 101**) e l'*Angelo vince Satana* (**foto 102**). Sul piano stilistico non è difficile individuare rimandi a Camillo Procaccini e al Badalocchio, per “un tentativo di assuefarsi a vocaboli di linguaggio parmense”, declinato dal Franchi secondo un “gusto correggesco”¹²⁰.

Come a Rodengo e in gran parte delle imprese di Sandrini, l'elemento illusionistico è confinato nei settori laterali della volta a botte, laddove il centro ospita scene narrative “without seeking to create overhead depth”¹²¹. Nei cartigli che includono queste ultime, per la prima volta emergono le qualità delle dorature, che raggiungono effetti di una certa grandiosità (**foto 103-105**). L'abbondante stesura dell'oro, già preventivata nel contratto, coinvolge anche particolari quali le maschere femminili, il cui prototipo derivava dai portali del Broletto di Brescia¹²². La parte centrale è separata da una cornice sulla quale sono giustapposti elementi ornamentali in finto rilievo (**foto 106-107**). Tutt'intorno mensole alternate a rosette decretano l'inizio dell'architettura illusiva costituita da due loggiati contrapposti, puntellati da doppie colonne ioniche che si innalzano su alti basamenti, separate da una balaustra con dadi al centro (**foto 108-110**). Ogni loggiato è scandito da tre archi, il cui effetto di sfondamento è amplificato da volte a botte con lacunari ed elementi pendenti (**foto 111-113**). Da sottolineare che, come per i cartigli al centro della volta, molti di questi dettagli, ripetuti un po' ovunque, presentano dorature anche sui capitelli e sulle foglie d'acanto dei monumentali mensoloni che reggono le colonne aggettanti, a

¹¹⁷ Bolognese di origine, secondo Malvasia formatosi nella bottega di Camillo Procaccini negli anni del suo primo impegno reggiano in San Prospero (1585-7), il Franchi, dopo un breve ritorno in patria, scelse proprio la città estense quale sede privilegiata della sua attività, che si sostanzia a partire dalla *Madonna del Rosario* di Castelnuovo Sotto (1601 circa) e trova un punto d'avvio sicuro nella data 1603 iscritta sulla *Madonna in trono col Bambino e san Giovannino* del Museo Civico. Nel primo decennio del secolo si scalano la *Natività della Vergine* in San Francesco (1602-1605) e soprattutto la decorazione del lanternino della cappella Toschi in duomo nel 1607 (si veda MONDUCCI, NIRONI 1984, pp. 169-176). Intorno al 1610 cade l'intervento in Ghiara, con i disegni per gli stucchi delle volte dei bracci e delle cupole laterali. La sua attività durerà a lungo, caratterizzandosi per una chiusura alle novità veicolate a Reggio dai pittori della nuova generazione convocati in Ghiara (si veda PIRONDINI in *Mostra di Lorenzo Franchi* 1976; Id. 1986, pp. 215-216; COCCIOLI MASTROVITI 1998; BENATI 1999a, pp. 177-184).

¹¹⁸ Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, inv. C1287 (358 x 212 mm). Si tratta di un disegno già noto agli studi ma mai pubblicato in fotografia: ARTIOLI, MONDUCCI 1978, p. 68.

¹¹⁹ In una relazione del 1729 si riferivano a Sandrini le figure (vedi SACCANI 1896, pp. 18-19). Gli studi su questa decorazione sono di ARTIOLI, MONDUCCI 1978, pp. 63-72 e CESCHI LAVAGETTO 1999, pp. 83-99.

¹²⁰ PIRONDINI in *Mostra di Lorenzo Franchi* 1976, p. 30.

¹²¹ FEINBLATT 1992, p. 42, secondo la quale “the conjunction of the mannerist type cartouches of the summit with the comparatively geometric severity of the strictly architectural supporting arcade, provides an intentional incongruity, an expression of the Brescian taste of the times, differing from contemporary Bolognese decoration”.

¹²² Si veda il *Saggio introduttivo*, p. 26.

testimoniare quindi l'alto livello dell'opera (**foto 114-116**). Al di sopra di ogni arco, dove si intravedono i segni della battitura del filo usato per impostare le architetture, sono presenti finte statue, realizzate con una tecnica mista, probabilmente a tempera (**foto 117-125**). Difficile accertare la loro paternità, alla luce del fatto che nei disegni progettuali di Sandrini, per esempio quello riferito alla chiesa di San Domenico a Brescia (**D.5**), questi settori venivano eseguiti da Giugno, quindi da un pittore di figura.

La modulazione della luce sulla volta contribuisce a serrare il rapporto tra gli elementi dipinti e lo spazio reale, che trova nella serliana aperta in controfacciata un riferimento da cui proiettare le ombre delle colonne¹²³ (**foto 126**). Non a caso proprio la serliana era stata menzionata nel contratto, tra le rare indicazioni fornite al pittore: “intorno al finestrone grande ch'è nella facciata, nel suo vacuo, Vostra Signoria vi dipingerà quello sarà bene”¹²⁴. In San Giovannino si percepisce lo sforzo di conferire all'insieme un aspetto unitario, grazie anche alla presenza di una vera trabeazione, che collega le cappelle alla volta (**foto 127**). Le linee ideali della prospettiva del colonnato non si incontrano sulla mediana (**foto 128**): è un accorgimento già utilizzato a Rodengo e giustificato dalla consapevolezza che un solo centro avrebbe causato una eccessiva distorsione, rendendo pertanto vano l'effetto illusionistico (si tratta del “system of multiple travelling points”¹²⁵). Allo stesso tempo le fine mensole della volta sono generate anch'esse da una prospettiva caratterizzata da più fuochi non convergenti in un punto (**foto 129**). Così come nelle parti esterne, anche nel centro sono visibili i segni della battitura del filo durante la fase di preparazione, la cui mappatura potrà essere effettuata in occasione di un auspicabile, quanto necessario, intervento di restauro¹²⁶.

¹²³ E' stato notato che la scansione delle finte colonne non corrisponde alla suddivisione delle cappelle della chiesa (FEINBLATT 1992, p. 41). Tuttavia “l'illuminazione artificiale si combina con quella reale e le lumeggiature dorate, giocando con la luce reale, sottolineano questi giochi di verità, definendo i particolari della macchina e precisando i suoi diversi livelli di profondità” (PIGOZZI 2007, p. 20). “La luce s'immagina provenire dalla serliana di facciata e gioca sugli elementi architettonici come se fossero reali: una forte luce tardo pomeridiana, il cui fuoco si sposta verso l'abside per togliere alle ombre una possibile stucchevolezza scolastica” (ARTIOLI, MONDUCCI 1978, p. 67).

¹²⁴ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 15

¹²⁵ FEINBLATT 1992, pp. 42-43.

¹²⁶ Per quanto riguarda il precario stato di conservazione rimando ad ARTIOLI, MONDUCCI 1978, pp. 71-72: “trattasi di affresco debole per quanto riguarda le architetture, e di affresco finito a tempera per i medaglioni. Infiltrazioni d'acqua penetrano in più parti da lungo tempo. Hanno perciò provocato la disgregazione del legante sia degli intonaci che della pellicola pittorica. Di conseguenza il tonachino in alcune parti si stacca dall'arriccio e presenta paurosi rigonfiamenti; in altre, reso friabilissimo, si sgretola in continuazione. Lo strato pittorico tende a sfaldarsi in piccole scaglie. Si notano svelature generali, vaste ridipinture, specialmente nelle tinte piatte. Notevoli sono le alterazioni provocate da umidità ristagnante e le efflorescenze biancastre di colonie di solfobatteri”.

Ritorno in Ghiara: la decorazione della cupola

Degli affreschi di San Giovannino, “da assumersi a punto di riferimento per il progressivo e rapido allargamento d’orizzonti della cultura artistica locale”¹²⁷, non è accertata la data di conclusione, anche se alcuni documenti coevi aiutano a fare chiarezza. Il 17 ottobre 1614, infatti, la fabbriceria della Ghiara acquistò dall’altra chiesa reggiana i legni dei ponteggi, segno inequivocabile che il lavoro di Sandrini in quest’ultima chiesa era terminato¹²⁸. Ne è conferma il fatto che, soltanto una settimana dopo, il 24 ottobre, fu dato pagamento “al messo che andò a Brescia per il pittore”¹²⁹, richiamandolo nella città emiliana. A questo punto è difficile immaginare che in San Giovannino il bresciano “completò [...] il lavoro prima dell’estate”¹³⁰: è più probabile, casomai, che avesse terminato la volta nel corso dei mesi estivi, facendo un rapido ritorno a Brescia entro il 7 novembre, visto che, a quella data, ricevette il rimborso “pel viaggio da Brescia a Reggio”¹³¹.

Comunque sia, l’attività di Sandrini alla Ghiara seguì con evidente continuità quella in San Giovannino, sostanziandosi nel contratto per la decorazione della cupola, sottoscritto il 18 novembre¹³². Era questa un’avvisaglia della nuova stagione artistica reggiana, che avrebbe trovato, nel santuario reggiano, un centro catalizzatore grazie alla presenza di pittori aggiornati sulla più alta tradizione emiliana¹³³. Del resto, che la Ghiara rappresentasse un episodio d’indubbia rilevanza nel panorama locale è connaturato alle ragioni stesse della sua costruzione, avvenuta dopo che, nella notte del 28 aprile 1596, davanti a un’immagine della *Madonna col Bambino* dipinta sul muro di cinta del convento dei Servi di Maria, si era compiuto il miracolo del giovane sordomuto Marchino¹³⁴. Grazie al cospicuo afflusso di donazioni, nel volgere di poco più di un decennio dalla posa della prima pietra (6 giugno 1597) si arrivò al risultato architettonico di una pianta a croce greca, tipica degli edifici mariani sull’esempio della Steccata di Parma e della Madonna di Campagna a Piacenza, al centro della quale si innalza una grande cupola¹³⁵. Nel 1610

¹²⁷ PIRONDINI 1986, p. 35.

¹²⁸ ARTIOLI, MONDUCCI 1978, p. 89, doc. 145.

¹²⁹ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 16.

¹³⁰ ARTIOLI, MONDUCCI 1978, p. 64.

¹³¹ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 17.

¹³² Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 18.

¹³³ Non a caso si è parlato di “cultura della Ghiara” o di “fenomeno della Ghiara” (si veda PIRONDINI 1986, pp. 35-40; NOBILI 1993, II, pp. 382-401; *Il Santuario della Madonna* 1996; CESCHI LAVAGETTO 1999, pp. 111-129; di recente si vedano i vari contributi in *I Servi di Maria a Reggio Emilia* 2015).

¹³⁴ Per la storia del santuario (oltre alla bibliografia citata alla nota precedente) si parta dalle relazioni di ISACHI 1619; RANZANI 1666. Si veda anche *Un santuario e una città* 1974.

¹³⁵ Il progetto, ideato dal ferrarese Alessandro Balbo, fu eseguito dal reggiano Francesco Pacchioni; la cupola venne progettata dal senese Cosimo Pugliani (si veda MONDUCCI, ROSSI 1997, pp. 19-28; MUSSINI 1996, pp. 13-

la basilica era pronta a ricevere l'apparato ornamentale, pale d'altare, affreschi e stucchi. Sandrini, come già si è detto, fu protagonista di queste vicende con indubbia tempestività, essendo già stato convocato nel lontano 1612 per decorare il lanternino della cupola.

Visti i risultati ottenuti a San Giovannino, dove “la soluzione quadraturistica del Sandrini è la prima che a Reggio sviluppi l'idea di uno sfondato prospettico”¹³⁶, non deve stupire che il bresciano fu richiamato in Ghiara per decorare uno dei settori più importanti: l'intera cupola e la tribuna sottostante¹³⁷ (**foto 130**). L'incarico, tuttavia, gli fu affidato soltanto dopo il fallimento delle trattative intavolate, come si è già visto, con Giulio Cesare Procaccini¹³⁸. Il contratto prevedeva che “l'opera [fosse] compita per tutto il mese d'aprile 1615, lodevole a giudizio delli intelligenti, con le figure di mano di maestro approvato da noi”¹³⁹. L'autore delle *istorie* venne quindi indicato espressamente dai padri serviti, ma il bresciano sarebbe sempre rimasto appaltatore dell'impresa¹⁴⁰. La scelta ricadde sul bolognese Leonello Spada: è assai probabile, come la critica ha osservato, che tale candidatura fosse stata proposta in virtù del fatto che Spada rappresentava la miglior corrente della scuola carraccesca, essendosi formato all'Accademia degli Incamminati, per poi abbandonarla – come dirà Malvasia – “risoluto a darsi al fresco e alla quadratura”¹⁴¹. Il pittore, reduce da un prolungato soggiorno a Roma, aveva al suo attivo una buona esperienza di lavoro d'*equipe* e in tal senso era idoneo ad affiancare un *quadraturista* in un ruolo di subordinato rispetto a quest'ultimo, come prevedeva il contratto¹⁴². Inoltre Leonello dovette far breccia nelle aspettative dei reggiani soprattutto per la sua capacità di eseguire “figure che mirate dal basso riescano naturali”; una richiesta simile dovettero rivolgergli i fabbricieri che

39 con bibliografia precedente alle note 7-9). Per quanto riguarda le strutture a pianta centrale si veda CONFORTI 1989, pp. 41-55.

¹³⁶ NOBILI 1993, II, p. 385.

¹³⁷ Si è sempre sottolineata la stretta dipendenza tra le maestranze presenti in San Giovanni e quelle coinvolte in Ghiara: “Il discorso pittorico della Ghiara ... fu preparato, e in un certo senso, compiuto in altre chiese reggiane” (ARTIOLI, MONDUCCI 1978, p. 11).

¹³⁸ Bisogna ricordare anche l'autocandidatura del pittore Giacomo Borbone, attivo per i Gonzaga a Mantova (su di lui vedi MAZZA 1996, p. 110, nota 21).

¹³⁹ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 18.

¹⁴⁰ Basta a confermarlo la nota dell'8 settembre 1616, redatta dai fabbricieri della Ghiara quando Sandrini era rientrato a Brescia, che ricorda “cento ducaton” corrisposti a Spada dal *quadraturista*, nel suo ruolo di appaltatore dei lavori (si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 29).

¹⁴¹ MALVASIA 1678, ed. 1841, p. 74. Pur non disponendo delle opere, oggi in gran parte perdute, che chiariscano il ruolo ricoperto nelle botteghe dei decoratori attivi a Bologna tra Cinque e Seicento, quali Cesare Baglione e, soprattutto, Girolamo Curti il Dentone, per Spada “l'attività di quadraturista fu comunque feconda, se si scorre il cospicuo elenco di ornati e affreschi citati dal Malvasia in case, portici e chiese bolognesi” (FRISONI 1975, p. 55). Su Spada si veda FRISONI in *L'arte degli Estensi* 1986, p. 163; ID. 1975; MONDUCCI 2002. Altri contributi recenti: ROIO 2013, pp. 48-65; PIRONDINI 2012, pp. 77-107; MAZZA 2011, pp. 289-340; CRISPO 2010, pp. 153-168.

¹⁴² È possibile che i deputati reggiani avessero affidato l'appalto della cupola a Sandrini per evitare di incorrere in eventuali problemi lo Spada, dato il suo carattere “altero e sfarzoso” registrato da tutte le fonti (sull'attività di quest'ultimo in Ghiara, compreso un presunto attentato ai suoi danni, riferito da Malvasia, si veda MAZZA 1996, pp. 107-116).

il 5 novembre 1615 commissionarono gli affreschi dei quattro pennacchi della cupola, ultimati nell'aprile dell'anno seguente¹⁴³.

“I due pittori cominciarono contemporaneamente o quasi, l'uno le prospettive in alto, l'altro le figure nei pennacchi”¹⁴⁴, e la committenza calcolò le tempistiche del loro avvicendamento: nella primavera del 1615 Leonello cominciò a dipingere le figure nella cupola, nel frattempo completata, per la parte decorativa, da Tommaso. Nel contratto era specificato che Sandrini cominciasse “al principio dell'anno seguente”¹⁴⁵; i mesi di novembre e dicembre del 1614 servirono probabilmente a “fare ponti sicuri et dandoli persona che a suoi tempi sia pronta a darle la calce”. Il pittore, inoltre, era tenuto a non sospendere per alcun motivo la sua attività, a meno che non “fosse dannoso all'opera il non farlo”. La sua costante presenza nel cantiere è confermata dai primi acconti del 19 e 22 novembre, quando ricevette cinquanta lire e quattrocento scudi¹⁴⁶. I successivi pagamenti arrivarono tra il mese di marzo dell'anno seguente sino a maggio, allorché ritornò a Brescia per assumersi un nuovo incarico nella chiesa di San Domenico.

Prima di affrontare la descrizione degli affreschi, è necessario richiamare alcune notizie sul programma iconografico del santuario reggiano, di cui la cupola rappresenta il fulcro simbolico. Se inizialmente, forse prima del 1610, era stato preventivato un percorso narrativo volto a celebrare i principali fatti biografici della Vergine, qualche anno più tardi tale progetto verrà disatteso¹⁴⁷. Il cambiamento d'intenti, frutto di un lungo dibattito tra i padri serviti e i fabbricieri laici che amministravano il patrimonio della basilica, avvenne gradualmente e, per quanto riguarda la cupola, si può seguire a partire dall'estate 1613, quando Procaccini ricevette dai fabbricieri lo schizzo esemplificativo con “l'istoria dell'Assunta della Madonna con gli apostoli e chori d'angeli nella cupola, la corona sotto, cioè i piedistalli, quali saranno copiosi d'angeli e d'altri ornamenti”¹⁴⁸. Qualora attuata, si sarebbe configurata come un'immagine di sicuro effetto per la presenza di molte figure libere di svolazzare nel cielo, secondo un modello che richiamava quello correghesco di Parma¹⁴⁹. Le indicazioni iconografiche fornite al Procaccini, forse le

¹⁴³ La decorazione fu avviata immediatamente, dal momento che Spada ricevette un acconto il 6 di novembre. I quattro pennacchi della Ghiara, che ricalcano quelli di Sisto Badalocchio nella chiesa di San Giovannino a Reggio (se ne sono accorti già ARTIOLI, MONDUCCI 1978, p. 56), raffigurano le allegorie della *Religione* (identificata dal cartiglio “Custodienda nimis”), della *Orazione* (“Aurum emit ignitum”), della *Carità* (Nunquam excidit”) e della *Elemosina* (“Foeneratur Domino”).

¹⁴⁴ BALDI 1896, pp. 23-24.

¹⁴⁵ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 18 (si veda anche per citazioni seguenti).

¹⁴⁶ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, nn. 19-20.

¹⁴⁷ Secondo BENATI (1996, p. 88) il programma iconografico “alla data 19 giugno 1610 [...] era dunque già superato. E' quindi probabile che la sua stesura fosse contemporanea ai primi contatti avviati per la decorazione, risalenti almeno al 1609”. Per quanto riguarda l'iniziale coinvolgimento del Mascagni, supportato dal duca Cesare I d'Este, si veda BERTAZZONI, ROSSI 1988, pp. 36-37.

¹⁴⁸ ARTIOLI, MONDUCCI 1970, p. 165, doc. VIII.

¹⁴⁹ Si veda MAZZA 1996, p. 109.

medesime concepite, un paio d'anni prima, da Ludovico Carracci, il primo a essere stato interpellato per gli affreschi della cupola, attestano che nella primavera del 1613 si voleva rispettare il programma originario, contraddistinto da un'ineccepibile chiarezza espositiva. Soltanto dopo il fallimento delle trattative con Giulio Cesare, e alla luce dell'incedere di Tommaso sulla scena reggiana, "cominciava ad affacciarsi l'ipotesi di un ampio ricorso alla quadratura e con essa quella di un impianto più allegorico che narrativo"¹⁵⁰. Non è un caso che nel febbraio 1615 si concepì una nuova soluzione, incentrata sul rapporto tra Antico e Nuovo Testamento, che illustrasse, con "una completezza teologico-dottrina che non ha termini di confronto in altri templi mariani"¹⁵¹, il progetto di salvezza dell'umanità. Questa impostazione, relativa ai "quattro bracci della chiesa", dovette riflettersi anche sulla cupola, che infatti, nella sua veste definitiva, presenta un'articolazione iconografica più complessa rispetto a quella inizialmente prevista, con gli otto *Profeti* dipinti da Spada "come statue in stucco"¹⁵², collocati su finti piedistalli simili in tutto a quelli di San Giovannino (**foto 131-133**). A questi si alternano, entro cartigli dal disegno più sommario (forse anche in ragione dell'altezza, **foto 134-135**), otto *Angeli musicanti*, inizialmente previsti a monocromo¹⁵³ (**foto 136-142**). L'alternanza di finte statue verrà riproposta, dal solo Spada, nel tamburo sottostante, dove, in corrispondenza delle finestre, compaiono otto *Santi* appartenenti all'ordine servita, separati da cartelle che incorniciano busti monocromi maschili e femminili (**foto 143**). Il numero complessivo dei personaggi rispetta così le indicazioni specificate nel contratto: "le figure grandi devono essere ventiquattro, cioè otto al confin dei campi, otto nelle cartelle alte et otto nelle basse et nella sommità seraffini a guisa di gloria coloriti et le figure grandi di chiaro e scuro, però differenti"¹⁵⁴.

Rispetto ai pennacchi e al tamburo, occupati quasi interamente dalle figure, nella parte alta della cupola il ruolo del *quadraturista* diviene preponderante: la calotta è divisa "into segments by mens of eight whorling ribs out from an enframed oculus, and bound together by a connecting balustrade"¹⁵⁵ (**foto 144**). Ogni spicchio, presentando coppie di *Angioletti* che si librano in cielo (**foto 145-146**), è collegato a una cornice centrale più piccola, contraddistinta nella zona d'imposta della lanterna da una corona di mensole alternate a rosette pendenti (**foto 147**). L'effetto così raggiunto fornisce l'impressione di un moto verticale che trova soluzione

¹⁵⁰ BENATI 1996, p. 91.

¹⁵¹ IBIDEM, p. 96, dove sono anche riassunte le principali ipotesi sulla paternità del secondo programma iconografico. Sull'esegesi iconografica della basilica della Ghiara si veda BOCCONI 1919; Gobbo 1983, pp. 24-33

¹⁵² MAZZA in *Alessandro Tiarini* 2002, pp. 45-46.

¹⁵³ Ricavo questa notizia da MAZZA 1996, p. 113.

¹⁵⁴ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 18.

¹⁵⁵ FEINBLATT 1992, p. 42.

nell'*Ascensione* realizzata da Spada sulla volta del cupolino (**foto 148**). Fu proprio questo intervento, saldato al bolognese il 5 settembre 1616, a occultare la precedente decorazione di Sandrini nel "toresino".

Alla Ghiara Tommaso si avvalse delle qualità di Leonello nell'assecondare il dinamismo della macchina illusoria, grazie ai vertiginosi sotto in sù delle sue figure, che paiono "statue frananti di soffice cartapesta"¹⁵⁶. Tuttavia è stato ipotizzato che la finta architettura, "relatively simple"¹⁵⁷ rispetto all'impianto delle volte analizzate in precedenza (soprattutto se paragonata a quella di San Giovannino), non sia stata completamente apprezzata dai fabbricieri della basilica, i quali non corrisposero al pittore alcun premio aggiuntivo, oltre ai "ducatoni trecentocinquanta da lire otto di moneta di Reggio per ciascuno ducato"¹⁵⁸. Mi pare da escludere che i committenti fossero rimasti sorpresi in negativo del risultato, dal momento che ne avevano discusso in tempo ogni dettaglio, potendo anche controllare in corso d'opera il lavoro¹⁵⁹. E' pur vero, però, che in questo caso Sandrini modificò radicalmente il proprio approccio alla gestione dello spazio. Per sua stessa caratteristica, del resto, una cupola era meno adatta di una volta a botte a orchestrare una netta divisione tra i lati e il settore centrale, quest'ultimo contraddistinto di solito dall'assenza di sfondamento prospettico e da un maggior numero di figure. Non è un caso che alla Ghiara il pittore invertì proprio quest'ordine: i cartigli con le figure compaiono in basso, mentre la struttura illusionistica inizia appena al di sopra. Si è detto che questa impostazione era condizionata, in primo luogo, dalla presenza del lanternino, verso il quale dovevano convergere tutti gli elementi prospettici. Ne risulta una certa forzatura tra le parti decorativo-architettoniche e le figure, che faticano ad assecondare tale struttura, contraddistinta da una certa staticità¹⁶⁰. Ciò in parte è imputabile all'organizzazione del cantiere: abbiamo detto che le *quadraure* della cupola vennero ultimate prima che Leonello Spada cominciasse a realizzare le sue figure. Il pittore bolognese si

¹⁵⁶ FRISONI 1975, p. 68.

¹⁵⁷ FEINBLATT 1992, p. 42.

¹⁵⁸ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 18. "Sandrini's contribution to the cupola was disappointing to the patrons who did not accord him the customary sum of approval. He has been criticized for employing a 'constrintive' design rather than a 'Correggiesque' style" (FEINBLATT 1992, p. 42). Anche MAZZA (1996, p. 113) sostiene che "Sandrini veniva licenziato un poco sbrigativamente alla fine di maggio senza quel donativo che attestava la soddisfazione dei committenti".

¹⁵⁹ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 18. Nel contratto era stabilito che "la pittura si debba fare conforme al modello di disegno dato dal detto messer Thomaso, accettato dalle parti et firmato con le loro sottoscrizioni".

¹⁶⁰ "Sandrini's design, however, was undoubtedly logical to him in the "architectural" sense; that is, he imposed ribs on the dome to obtain an illusion of architectural reality. The extravagant, uninhibited Spada, on the other hand, did not attempt any degree of foreshortening in the representation of his figures" (FEINBLATT 1992, p. 42). Secondo MAZZA (1996, p. 110) "l'impianto fortemente prospettico-matematico dell'insieme garantiva una norma geometrica alle spericolate torsioni delle figure e riconduceva gli arditi scorci entro i credibili confini di una reale cupola traforata".

trovò nella condizione di doversi adeguare a un progetto già concluso, con ristretti margini di libertà espressiva¹⁶¹.

Pur essendo in netto contrasto con la tradizione correggesca (ripresa nel 1613 dal Badalocchio in San Giovannino a Reggio), la tipologia illusionistica della cupola reggiana ebbe ugualmente risonanza, segno di una certa fortuna. La conferma arriva all'interno della stessa basilica della Ghiara, in particolare dagli stucchi delle quattro cappelle laterali, eseguiti a partire dal 1619. La suddivisione in otto spicchi, grazie a “coppie di putti e angeli con funzioni di cariatidi, addossati a vari elementi decorativi di tipo architettonico – cartelle, volute, mascheroni”¹⁶², sembra richiamare, pur con qualche differenza, l'impostazione centrale¹⁶³. Tali analogie acquistano valenza se si considera che l'ideatore delle partiture stuccate, sul piano progettuale, fu proprio Lorenzo Franchi¹⁶⁴. La sua connessione con Sandrini, documentata sin dall'impresa di San Giovannino, si salda anche in Ghiara alla luce di un ulteriore elemento, finora sfuggito. Rileggendo infatti con attenzione il contratto sottoscritto nel novembre 1614, si scopre che, tra i testimoni, era presente “messer Lorenzo di messer Bartholomeo Franchi”¹⁶⁵. Assodato che l'incarico degli stucchi prevedeva che “i partimenti delli volti delle quattro cappelle piccole” fossero realizzati “a fine che l'ornamento segua uniforme di quello di tutta Chiesa per maggior decoro della stessa”¹⁶⁶, non è inverosimile che il Franchi avesse scelto di seguire di proposito il modello del *quadraturista* bresciano. Si configurerebbe in tal modo un rapporto in grado di ribaltare l'assunto per cui “l'intervento degli stuccatori [in Ghiara] avvenne secondo modi e tempi completamente indipendenti rispetto a quello dei pittori, che non sarebbero stati in alcun modo influenzati dalla presenza di queste cornici figurate”¹⁶⁷.

¹⁶¹ Anche se va detto che “i lavori dei due artisti si intrecciarono inevitabilmente, sia perché si svolsero contemporaneamente, anche su su piani diversi, sia perché trovarono momenti d'incontro dapprima nella progettazione e quindi nella realizzazione della decorazione della cupola” (MAZZA 1996, p. 110).

¹⁶² BACCHI 1996, p. 60.

¹⁶³ Su questo argomento si veda il *Saggio introduttivo*, pp. 46-49.

¹⁶⁴ Si veda il mandato di pagamento al Franchi del gennaio 1619, per i disegni da lui eseguiti per gli stucchi delle cappelle minori (si veda ARTIOLI, MONDUCCI 1970, p. 163; BACCHI 1996, p. 60, nota 6; CADOPPI 2015, pp. 225-227).

¹⁶⁵ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 18.

¹⁶⁶ BALDI 1896, p. 106.

¹⁶⁷ BACCHI 1996, p. 60.

3. Per i Domenicani e gli Agostiniani (1615-1621)

La volta di San Domenico a Brescia

L'allontanamento improvviso dal cantiere della Ghiara non fu dovuto allo scarso apprezzamento del lavoro di Sandrini, quanto piuttosto all'impegno da questi sottoscritto, prima del maggio 1615, con i Domenicani di Brescia¹⁶⁸. È legittimo immaginare che a far da tramite fosse stato qualche frate che conosceva gli affreschi reggiani. Le fonti, a questo proposito, non forniscono alcuna indicazione, tuttavia si può avanzare un'ipotesi alla luce dei rapporti instaurati dal pittore con un domenicano che, nella seconda metà nel terzo decennio del Seicento, gli avrebbe affidato la decorazione della volta della parrocchiale di Bagolino. Ci si riferisce al padre Serafino Borra, membro di una facoltosa famiglia originaria della Valle Sabbia, ma distintosi, tra il 1607 e il 1608, come inquisitore generale a Modena¹⁶⁹. Già prima del 1611 il predicatore, "maestro in sacra teologia", fu richiamato a Brescia, insediandosi da priore nel convento di San Domenico¹⁷⁰. Malgrado il suo nome non compaia tra i firmatari del contratto stipulato con il pittore, non è da escludere che, dati i suoi interessi artistici¹⁷¹, fosse stato proprio lui a suggerire Sandrini per la decorazione della chiesa di Brescia¹⁷². La conferma arriva da un'annotazione vergata nel 1627 dallo stesso Tommaso, che ricorderà la

“felice Memoria Del Mol(t)io Reve(rend)o P(adre) Bora [Serafino Borra] poi che desso era ben informato delle grande imperfessione delle cantonate disuguali et altri luoghi difforme della Chesa

¹⁶⁸ Se ne era reso conto anche MAZZA (1996, p. 116, nota 35). Non sappiamo come reagirono i padri serviti della Ghiara alla notizia che Sandrini si era impegnato contrattualmente in un'altra impresa, ma è un'ipotesi da tenere in considerazione il fatto che la repentina liquidazione dal cantiere reggiano, nel maggio 1615, fosse dovuta proprio al suo ritorno a Brescia.

¹⁶⁹ Su Serafino Borra manca uno studio monografico (alcune notizie in FLOCCHINI 1983). Nominato inquisitore a Modena il 5 aprile del 1607, Borra prese il posto di Arcangelo Calbetti (sul quale si veda ROVERI in *Dizionario storico dell'Inquisizione* 2010, I, p. 244). A Modena, dove rimase in carica per un anno, fu protagonista di vari interrogatori (CERIOTTI, DALLASTA 2008, p. 149; sulla sua figura, in relazione all'inquisizione di Modena, si veda anche PROSPERI 2009, p. 325, nota 29; GUIDI 2007).

¹⁷⁰ Il Borra è definito "priore" di San Domenico sia nel capitolato di costruzione della chiesa, redatto il 23 giugno 1611, sia il 3 febbraio 1612 (si veda nota seguente). In un documento del 9 settembre 1614 Serafino è chiamato "maestro in sacra teologia" (VOLTA 2012, pp. 208-209).

¹⁷¹ Nel 1613 e nel 1614 il Borra sottoscrive, nel convento di San Domenico a Brescia, alcuni incarichi per la costruzione del santuario della Madonna del Pianto a Ono Degno, in Val Sabbia (si veda VOLTA 2012, pp. 38, 206-209; BONOMI 1987, pp. 83-88, con bibliografia; COLOMBO, MARUBBI, MISCIOSCIA 2011, pp. 183 e 233, anche per la pala di Bagolino). Si veda, inoltre, GUERRINI 1956, pp. 101-118 (che segnala "un suo bel ritratto [...] nella sacrestia del santuario"); VAGLIA 1964, pp. 353-357.

¹⁷² A sottoscrivere il contratto con Sandrini nel 1615 furono frate Benedetto da Oriano, in qualità di "sindaco", e Aurelio Tabarrini (si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 27). Benedetto da Oriano, in un documento del 4 dicembre 1613, è definito "padre priore" (si veda BOSELLI 1976, p. 97).

di San(t)o Dom(enic)o di Brescia che altro rimendio l'industria mia poteva remidiar a simil diffeto...¹⁷³.

Che il religioso fosse a conoscenza delle problematiche strutturali relative alla fabbrica di San Domenico, sfociate in un contenzioso con alcune maestranze, la dice lunga sul suo possibile ruolo di committente della decorazione affrescata¹⁷⁴.

Collocata *extra moenia* nella zona sud-occidentale della città, la chiesa di San Domenico risaliva alla prima metà del XIII secolo, ma venne demolita nel 1609 e rinnovata quasi completamente su progetto del pittore-architetto Pietro Maria Bagnadore¹⁷⁵. Intorno alla metà del secondo decennio del Seicento la navata unica voltata a botte e conclusa da un profondo presbiterio era pronta a ricevere una veste decorativa¹⁷⁶. Nella primavera del 1615 Sandrini sottoscrisse con i padri il contratto per “la pittura della volta della Chiesa loro”¹⁷⁷, fissando la conclusione nel giugno 1616¹⁷⁸. Il pittore avrebbe percepito 3500 lire planette, distribuite tra l’acconto del 15 luglio 1615¹⁷⁹ e altri pagamenti più generosi giunti a metà e a fine opera. Questi ultimi vennero scalati in due fasi distinte tra il settembre e il dicembre del 1616 e tra il marzo e l’aprile del 1617¹⁸⁰. Stando a queste date, il lavoro, avviato dopo l’intonacatura della volta, pagata alle maestranze il 15 luglio 1615¹⁸¹, e già a buon punto nella primavera del '16 (quando venne sottoscritto il contratto con i Fiammenghini per le parti di figura), sembra si sia protratto oltre il dovuto, se è attendibile la testimonianza di Brognoli, che nel 1826 fece in tempo a rilevare la firma “Tomasus Sandrinus perspettivus Fac(iebat) anno MDCXVII”¹⁸².

¹⁷³ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 57.

¹⁷⁴ Per ulteriori considerazioni rimando al *Saggio introduttivo*, pp. 39-41.

¹⁷⁵ Il nome di Bagnadore compare nel capitolato della costruzione della chiesa, approntato il 23 giugno 1611 (per questo e altri documenti si veda BOSELLI 1976, pp. 93-100; PRESTINI *La chiesa prepositurale di San Lorenzo* 1996, pp. 270-271). Sui Domenicani a Brescia si veda GUERRINI 1921a, pp. 218-228 e ID. 1921b, pp. 392 ss; *I Domenicani a Brescia* 2006.

¹⁷⁶ Parte del più antico patrimonio decorativo mobile di san Domenico è confluita presso la Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia (si vedano le schede n. 12, 107, 160, 169, 181, 280 in *Pinacoteca Tosio Martinengo* 2014)

¹⁷⁷ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 27.

¹⁷⁸ Riporta un’informazione errata FUSARI 2005, p. 80, secondo il quale Sandrini “a San Domenico [...] era legato per contratto a eseguire l’opera in due mesi, tra il maggio e il giugno del 1616”.

¹⁷⁹ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 28.

¹⁸⁰ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, nn. 30-37.

¹⁸¹ Si veda BOSELLI 1976, p. 99. Per quanto riguarda la tecnica pittorica, si rimanda alle specifiche del contratto con Sandrini: “Intendono e vogliono i P(rede)tti Padri che la pittura tutta sia fatta à fresco secondo che sarà intonigata di tempo in tempo e di giorno in giorno, la qual intonigatura sia fatta a spese de pred(e)tti Padri, come anco promettono di dargli i ponti fatti buoni e sicuri p(er) schifare lui, e tutti gli altri contra i pericoli” (Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 27).

¹⁸² BROGNOLI 1826, p. 125.

L'intero complesso subì, in seguito al trasferimento dell'Ospedale maggiore, profonde modifiche sino al totale atterramento a metà Novecento¹⁸³. Per ricostruire idealmente l'assetto decorativo è quindi necessario ricorrere alle fonti. La prima notizia è fornita da una cronaca, che alla data 1615 riporta come

“di quest'anno ridotta a perfezione la Chiesa di S. Domenico si comincia a dipingere, et il Prospettista è il s(igno)r Tomaso Sandrino veramente pittore celeberrimo in quella professione”¹⁸⁴.

Nel XVII secolo gran parte degli storiografi, da Ridolfi a Faino e Cozzando, furono concordi nel riferire al pittore “il volto grandissimo di q(ues)to tempio”, realizzato

“à chiaro et schuro tutto finto à prospettiva con colondi (sic) et altri cose fatte con grandi maestria vi è posto in fogliami finti di bronzo et arabeschi oro in quantità”¹⁸⁵.

Per avere un'idea di come si presentasse l'insieme bisogna affidarsi al resoconto di Averoldi, secondo cui la volta della chiesa segnava una “lunghezza fino al coro [...] di sessanta passi andanti, e per larghezza vintiquattro”¹⁸⁶. Passando in rassegna “la prospettiva del volto”, l'erudito inoltre annotò che:

“Què comparti s' ben distinti, quelle Colonne s' ben ripartite paiono cadenti, e sono ritte, paiono ritte, e sono cadenti; ovunque volgate o le pupille, o il piede, per ogni parte vi vengono in prospettiva, e conforme li vari aspetti dell'occhio, si van'addrizzando sul punto, e col girare de' sguardi s'uniscono nel centro le linee più lontane. Quella degradazione s' ordinata, quel chiar oscuro s' naturale, ora ombreggiato da lieve tinta, ora caricato di gagliardi risalti con la forza

¹⁸³ Le vicende del trasferimento dell'ospedale dalla “crociera di San Luca” alla zona su cui insisteva il convento di San Domenico sono ripercorse da ROBECCHI 2001. Il primo trasferimento dell'ospedale nella nuova sede avvenne nell'aprile del 1847, e non intaccò la chiesa di San Domenico (che nel 1848 fu donata all'ospedale dal governo provvisorio istituito durante la prima guerra di indipendenza; il passaggio di proprietà della chiesa verrà formalizzato soltanto nel 1864). Soltanto in seguito alle critiche per la mancanza di aria salubre, causata, secondo alcuni, proprio alla mole della chiesa che negava il passaggio di aria nelle zone dei chiostri, si decise di atterrare la chiesa. In questo contesto vanno ricondotti i due disegni dell'architetto Antonio Dall'Era (purtroppo non più reperibili) delle volte della chiesa di San Domenico (datati 1870). Inizialmente fu demolito il presbiterio e solo a partire dal 1882 l'amministrazione dell'ospedale (di deciso orientamento zanardelliano) decise di procedere con il totale atterramento della chiesa, “che toglieva salubrità all'Ospedale civile e che sapientemente ora è convertita in uno stabilimento balneario” (da “La provincia di Brescia”, 31 maggio 1884).

¹⁸⁴ BIANCHI [1630], ed. 1930, p. 96. In realtà le pitture di Sandrini vennero citate anche nella cronaca di Bernardino Vallabio, alla data errata del 1577: “Il Tempio parimente di S. Domenico hà avuto l'ultima compitezza; per il che per la disposizione della fabrica, e vaghezza della Pittura fatta per mano di M. Tommaso Sandrino nostro Bresciano, si può annoverare tra le più belle che habbiamo” (GUERRINI 1927, II, p. 190).

¹⁸⁵ FAINO [1630-1669], ed. 1961, p. 72.

¹⁸⁶ AVEROLDO 1700, pp. 120-121. Sull'apporto critico di quest'ultima opera letteraria si veda NICHILLO 2007, pp. 196-214.

dell'ombra, e con gli sbattimenti de' lumi divelti dalla superfizie, come perfettamente v'imitando i scalpelli! Là quel Quadrato da mezzo sostenuto da modiglioni, arricchito da mensole, come fino alle stelle vi porta la vista!"¹⁸⁷.

Nello stesso periodo anche Paglia descrive gli affreschi, soffermandosi sull'abbondanza decorativa e sulla capacità di finzione delle pitture:

“Entriamo adunque nella maestosa Chiesa di S. Dom(enic)o [...] La sublimità dell(a) quale porge all'occhio si bella distanza, che sembra assai più del suo essere altissimo: mercè non solo della Fabbrica illustre, mà dell'Architettura industriosamente dipinta et eroicamente compartita, che basta per mostrarsi più naturale, che Artificiale. [...] Io non posso ritenermi nel dub(b)io del verisimile, tanto s'approssima al vero quanto s'allontana dal finito; Ben pò invidiarsi cotesta bella veduta, ma non già mai imitarla: mentre supera di gran lunga ogni imaginatione.

Veramente bisogna dire, Hà tanta veemenza che rapisse la stessa maraviglia; è con contrasti si vantaggiosi provoduti di forza et di maniera, constringono ad' ammirare quelle pietre mentite, què marmi finti, è què sentimenti di distributione et de portimenti così regolati all'altezza et alla vastità della Chiesa; che nella bellezza dell'ordine, nell'isquisitezza del disegno, nella vaghezza delle tinte, et nella corrispondenza delle figure, nella varietà de gesti ben intesi, et nell'aggiustatezza delle degradazioni ottimamente concertate; fingendo Archi, concavi, modioni, piedestali con sporti rilevati che in fora rissaltano; et con Base fondamentali che ergendo quarantaotto colonne così rotonde e ben fatte che spiccando dal muro in si fatta maniera portano in alto la Volta in modo, che pare un occhiata distante; corrispondendo questa à membri disopra con ragionevole misura degl' Architravi, frontespici, uovoli, dadi, reguadramenti et simili; con la bizzaria de freggi, con la diligenza de cartelami, con la diversità de arabeschi parte adorati è parte lumati d'oro e'n varie guise dipinti, che confondono l'occhio à fine d'istupidirlo. Et con mezzi eccellenti di proportione et ordine di distanza, dimostrano scurci così artificiosamente coloriti, che sembrano pietre vere, è non finite; non potendo certificarsi, se da vicino non si tocca”¹⁸⁸

Un valido complemento alle antiche descrizioni è fornito da alcune testimonianze figurative. Se la critica già conosce due acquerelli ottocenteschi che documentano l'aspetto della volta e, forse anche del presbiterio della chiesa, è recente l'identificazione del disegno preparatorio conservato presso il Département des Arts graphiques del Musée de Louvre (**D. 5**). A fugare ogni dubbio sulla sua paternità è la scritta che lo accompagna in basso a destra:

¹⁸⁷ AVEROLDO 1700, pp. 120-121.

¹⁸⁸ PAGLIA [1660-1701], ed. 1967, p. 343.

“Il presente disegno di M(esse)r Tomaso Sandrini è quello sot(toscri)tto del quale / si fa mentione nello scritto formato tra Padri d(e) S(an)to Dom(eni)co / detto M(esse)r Tomaso per dipinger la chiesa d(e) S(an)to Dom(eni)co di / Brescia. Publicato sotto il dì di genna(i)o 1615 / Io Tomaso Sandrino chonfeso questo eser mio disegno presentato chome di sopra”¹⁸⁹.

Una considerazione a margine consente di precisare il discorso relativo al periodo reggiano del pittore e, soprattutto, alle circostanze della sua conclusione. Alla luce infatti della scritta appena ricordata, parrebbe che il progetto fosse stato presentato ai bresciani nel mese di gennaio 1615, in anticipo rispetto alla presunta data del contratto, fissata a ridosso del “principio di Maggio p(ro)ss(i)mo di quest’anno 1615”¹⁹⁰. C’è da immaginare, dunque, che durante la pausa invernale dall’impegno in Ghiara Sandrini fosse rientrato a Brescia per intavolare le prime trattative coi Domenicani di questa città, senza però sottoscrivere alcun impegno formale, dal momento che era contrattualmente vincolato ai fabbricieri reggiani. Inoltre, come si precisa nel contratto, la costruzione della volta di San Domenico in quel periodo andava ancora “terminando”¹⁹¹, e perciò non sarebbe stato comunque possibile iniziare prima il lavoro. La data del primo acconto, luglio 1615, mi pare confermare che l’inizio della decorazione non avvenne prima dell’estate. Tenendo presente questa concatenazione di eventi, si può immaginare che l’improvvisa partenza del pittore da Reggio, nella primavera del 1615, abbia suscitato un certo risentimento dei reggiani, visto che, a quella data, gli affreschi della cupola erano tutt’altro che terminati, mancando all’appello le figure di Leonello Spada. Ad ogni modo queste circostanze non inficiarono i rapporti del bresciano con i fabbricieri della Ghiara, dal momento che, nel 1620, verrà richiamato per una consulenza.

Tornando al disegno del Louvre, si tratta *ad evidenziam* del progetto citato all’inizio del contratto:

“S’obliga d(ett)o M(e)s(sser) Tomaso à dipingere detta Chiesa dal Cornisone maestro in su conforme al disegno da lui presentato alli Predetti Padri, riconosciuto e sottoscritto da lui e dalli Padri...”¹⁹².

Secondo una procedura consolidata, Sandrini sottoscrisse l’impegno dopo aver fornito il progetto, affinché i committenti potessero

¹⁸⁹ Si veda *Disegni di quadratura*, D.5.

¹⁹⁰ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 27.

¹⁹¹ Così si specificava nel contratto (si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 27).

¹⁹² Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 27.

“anco far veder e considerare da periti e conforme a quello si sarà giudicato emendarlo et alterarlo senza però crescer la fattura”¹⁹³.

Si tratta di una testimonianza grafica utilissima per comprendere le modalità con le quali Sandrini presentava le proprie idee, prima di realizzare gli affreschi. Il pittore era certamente consapevole di quanto fosse difficile restituire, attraverso un disegno, il complicato effetto prospettico generato dall'alternanza di “archi, concavi, modioni, piedestali con sporti rilevati che in fora rissaltano”¹⁹⁴. Per questo motivo propose una sorta di “esplosivo”, in cui le varie parti non sono regolate dalla medesima prospettiva: la fascia più bassa del foglio, che corrisponde alle lunette delle finestre, adotta una visione frontale, mentre la parte alta cerca di rendere, con maggior senso dello spazio, la fuga delle colonne e degli elementi illusivi¹⁹⁵: E' poi interessante osservare che il disegno riguarda soltanto una porzione della grande volta di San Domenico: si tratta di una modalità tipica della progettazione architettonica, che preferiva fornire un dettaglio rifinito in tutte le sue parti.

Per quanto riguarda invece le parti di figura, tra cui le finte statue degli archi e le scene nei cartigli alla base, le fonti, a partire dal Faino, danno precise indicazioni sull'autore di questi settori, eseguiti a monocromo:

“vi è molte figure di chiaro et scuro di colore beretino: padri et papi et vescovi et santi dil Giugno fatti bene, con molte istoriette di chiaro et scuro, cose di color rosso, cermasino, virde del sudetto Giugno”¹⁹⁶.

La collaborazione tra Sandrini e Giugno inizia dunque dalla progettazione e riguarda i “chiaro scuri”, vale a dire le statue e i bassorilievi. Diversa, invece, era la procedura seguita nel caso delle grandi scene figurate al centro della volta, per le quali il *quadraturista* si limita a disegnare gli spazi e le cornici, lasciando vuoti i campi destinati ad accogliere le *istorie*¹⁹⁷.

Passiamo all'analisi di due acquerelli realizzati nell'Ottocento da un allievo dell'École des Beaux Arts di Marsiglia: pur essendo attualmente irreperibili e conosciuti soltanto attraverso fotografie in bianco e nero, essi forniscono la più ampia panoramica disponibile¹⁹⁸. Il primo

¹⁹³ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 27. E' probabile che il disegno del Louvre fosse l'unico sottoposto ai committenti, poiché nel contratto si parla di “disegno” al singolare.

¹⁹⁴ PAGLIA [1660-1701], ed. 1967, p. 343.

¹⁹⁵ N è escluso che Tommaso fosse a conoscenza delle pratiche disegnative degli architetti; su questo argomento rimando alle considerazioni che ho espresso nel *Saggio introduttivo*.

¹⁹⁶ FAINO [1630-1669], ed. 1961, p. 72.

¹⁹⁷ Di questo argomento si parla diffusamente nel *Saggio introduttivo*, pp. 33-36.

¹⁹⁸ Pubblicati per la prima volta da PANAZZA (1981, IV, p. 151, catt. G XLIV 40-41), e segnalati presso gli Ospedali Civili di Brescia. A una attenta ricerca nell'archivio degli Spedali (condotta grazie a Cinzia Agnelli e alla dott.ssa Chiara Benedetti), non mi è stato possibile rintracciare i due fogli, che vanno quindi considerati

registra l'intero spazio pittorico della navata, divisa in campate che corrispondevano al numero delle cappelle, "cinque per parte"¹⁹⁹ (**foto 149**). Su ogni lato della volta a botte si sviluppava una finta loggia con una balconata intervallata da coppie di basamenti aggettanti su cui poggiavano altrettante colonne, ribattute alla parete interna (**foto 150**). Come a Rodengo e in San Giovannino a Reggio, dal loggiato si aprivano altri ambienti laterali introdotti illusionisticamente da arcate a tutto sesto. La tipologia delle balaustre, arricchite dal dado centrale e da mensole decorate da foglie di acanto, consente di accostare la volta bresciana a quella di San Giovannino, di un anno precedente. Questa analogia conferma che l'impianto illusorio del "doppio loggiato" fosse divenuto prerogativa di Sandrini a partire dal 1614-1615²⁰⁰.

La differenza in San Domenico è rappresentata dalla soluzione adottata nel centro. Se in San Giovannino le tre scene di figura erano inquadrare da cartigli, in questo caso prendono posto entro finte mensole. I cartigli, pur presenti, riempiono gli spazi tra una scena e l'altra, ospitando ulteriori raffigurazioni a monocromo, quasi certamente da attribuire, come quelle alla base della volta, a Giugno. Furono probabilmente destinate a questi ultimi settori le finiture dorate riscontrate dagli osservatori antichi, che ricordavano i chiaroscuri "parte adorati e parte lumati d'oro"²⁰¹. L'ingente spesa per il prezioso materiale fu oggetto di discussione, tanto è vero che i committenti ritrattarono gli accordi iniziali, specificando in una postilla del contratto che "il pred(ett)o M(e)s(ser) Tomaso s'obliga alla meta della spesa ch'andarà à metter l'oro no come si diceva di sopra che si do dovesse metter tutto à spese delli Padri"²⁰².

L'identificazione degli autori delle tre medaglie figurate al centro della volta (illeggibili nell'acquerello ottocentesco), è possibile grazie alla testimonianza delle guide e ad alcuni disegni preparatori che aiutano a precisare i soggetti: i due episodi di *Cristo giudice, la Vergine e i santi Francesco d'Assisi e Domenico*²⁰³ (**foto 151**), un tempo collocato "nel vano verso il coro"²⁰⁴, e *l'Assunta* al centro della volta, spettavano a Giovan Battista Della Rovere, coadiuvato dal fratello Giovan Mauro, mentre il terzo episodio, "nel primo campo vicino alla porta"²⁰⁵, con *I santi*

dispersi. Bisogna avvertire il lettore che le due fotografie qui segnalate sono state fornite dall'Archivio dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia (ringrazio Piera Tabaglio). Le fotografie presentano notevoli problemi di lettura, tra i quali, il più importante, è che sembrano il frutto di interpolazioni che hanno arbitrariamente unito le fotografie relative al presbiterio e alla navata della chiesa; si è dunque pensato di pubblicarle cercando di restituire, per quanto possibile, il loro aspetto originale.

¹⁹⁹ FAINO [1630-1669], ed. 1961, p. 70.

²⁰⁰ Per l'analisi delle varie tipologie illusionistiche adottate da Sandrini durante tutto l'arco della sua attività si veda il *Saggio introduttivo*.

²⁰¹ PAGLIA [1660-1701], ed. 1967, p. 343.

²⁰² Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 27.

²⁰³ Pubblicato da Loda 2013, pp. 481-486.

²⁰⁴ MACCARINELLI [1747-1751], ed. 1960, p. 60 (si veda anche per la citazione seguente).

²⁰⁵ Secondo FAINO [1630-1669], ed. 1961, p. 72 "in unno [dei tre quadroni centrali] vi è la beata Vergine portata dagli angioi con divinità et molti angioletti fatto da Marco (sic) Mauro detto il Fiamenghino milanese; il

Pietro, Paolo e Domenico (foto 152), era opera di Giugno. Rispetto al connubio stretto ormai da tempo con quest'ultimo, che contemplava un legame di fiducia anche per questioni di natura economica²⁰⁶, nel percorso di Sandrini è una novità la collaborazione con i fratelli Della Rovere. Il loro intervento, il primo di una prolifica attività nel Bresciano, è scandito dal contratto stipulato con i Domenicani il 18 aprile 1616²⁰⁷. Il risultato dovette soddisfare le attese di tutti, tanto è vero che pochi anni dopo, a ridosso della morte di Giugno nel 1621, si sarebbe riproposta l'accoppiata tra il della Rovere e Sandrini nella parrocchiale di Bienno.

Meno scontata è invece la lettura del secondo acquerello ottocentesco relativo alla chiesa bresciana, che pare riferirsi al soffitto del presbiterio di San Domenico (**foto 153**). Non è dato sapere con certezza chi avesse dipinto questo settore della chiesa, dal momento che le fonti locali non ne fanno esplicito riferimento, limitandosi a sottolineare che “il coro è tutto dipinto sì il volto comanche li pariete; il volto è fatto a fresco sì di compartimenti di chiaro et schuro et bronzi finti, et figure di mano di Oratio Pilati”²⁰⁸. Malgrado la condizione frammentaria della fotografia del foglio, anch'esso irreperibile, la teoria di doppie mensole che sostengono il *palco*, con aperture ai lati, si può ricondurre ad altre soluzioni simili, proposte da Sandrini nella parrocchiale di Candiana e, appunto, in quella di Bienno. Ho già rilevato che questa particolare tipologia “a mensole” era riservata a quei soffitti che, per la loro posizione decentrata, non richiedevano particolare enfasi illusionistica²⁰⁹. Se le guide sono attendibili, l'autore delle figurazioni doveva essere il poco noto Orazio Pilati, con il quale Sandrini lavorò anche in una cappella laterale della medesima chiesa domenicana²¹⁰.

secondo vi è finto un Cristo sedente con trei dardi, vi è in genocchio la beata Vergine, santo Domenico e santo Francesco, opra pur del detto Fiammenghino; il terzo santo Pietro (sic) et Paulo che reca a Santo Domenico un (sic) il bostone (sic) et l'altro il libro con molti angioli et puttini fatto da Giugno” (altre fonti che citano gli autori degli affreschi: PAGLIA [1660-1701], ed. 1967, p. 350; MACCARINELLI [1747-1751], ed. 1960, pp. 104-15; CARBONI 1760, p. 86).

²⁰⁶ Il 22 dicembre 1616 Giugno ricevette un pagamento dai padri domenicani a nome di Sandrini (si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 33).

²⁰⁷ Sui Fiammenghini a Brescia si veda FUSARI 2007, pp. 84- 89; Id. 2010. Più in generale, sulla loro attività lombarda si veda PESCARMONA 2015, pp. 137-152; RAME 2012 pp. 115-128; STRADA 2010, pp. 38-45; si vedano anche le schede di FAZZINI in vari numeri dei “Quaderni della Biblioteca del Convento Franciscano di Dongo”. Certifica la presenza di entrambi i Fiammenghini in San Domenico il contratto pubblicato da BOSELLI 1956, pp. 126-127.

²⁰⁸ FAINO [1630-1669], ed. 1961, p. 70. Addirittura Paglia, in una versione del suo manoscritto, per gli affreschi del coro tira in causa i fratelli Rosa, salvo poi correggersi: “seguono intorno al coro quatro quadrotti della Vita di S. Pietro Martire, con belle Architetture fatte da tre pittori cioe uno di Aurelio Sampoli e laltro P.B. di Tommaso Bona e di Oratio Pilati et il coro dal med(esim)o dipinto” (PAGLIA [1660-1701], ed. 1967, p. 358).

²⁰⁹ Su questo aspetto si veda il *Saggio introduttivo*, p. 44.

²¹⁰ Paglia conferma l'esistenza di due cappelle dipinte da Sandrini, una “all'Altar del Giesù d'ovè la circoncisione del S(igno)re fatta dal Cosalli la d(ett)a capella e dipinta a fresco dal Zugno e dal Sandrino”, l'altra in corrispondenza del quarto altare a destra “opera vaga di Oratio Pilati et al intorno dipinse à fresco il Sandrino” (PAGLIA [1660-1701], ed. 1967, p. 350). Su Orazio Pilati si parta da FISOGNI 2007, p. 104, nota 29; ANELLI in *Pinacoteca Tosio Martinengo* 2014, pp. 305-308.

In conclusione pare che a partire dal cantiere di San Domenico il pittore avesse allacciato rapporti professionali con vari maestri attivi sulla scena artistica locale. Può essere significativo che nel 1617, conclusa questa esperienza, sia Giugno sia i Della Rovere furono coinvolti in un'altra impresa, relativa alla decorazione della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Brescia²¹¹. Se l'assenza di Sandrini da questo importante cantiere è giustificata dall'abbondante ricorso agli stucchi, che di fatto escludeva la possibilità di inserire *quadraure*, va comunque rilevata la forte assonanza tra le modanature di alcune cornici in rilievo delle Grazie e il riquadro al centro del presbiterio di San Domenico. Come alla Ghiara anche in questo caso gli stuccatori si ispirarono agli affreschi del pittore bresciano, che risultarono essere l'apparato decorativo di gran lunga preferito dalla committenza, non solo di quella bresciana²¹².

La cappella del Santissimo Sacramento in San Giovanni Evangelista a Brescia

L'attività di Sandrini compresa tra la conclusione delle volte San Domenico, nel 1617, e l'avvio dell'impresa di Santa Maria del Carmine, tra il 1620 e 1621, pone non pochi interrogativi, dovuti a una documentazione lacunosa. Per affrontare questo nodo, ingiustamente trascurato dagli studi, è necessario avanzare per gradi, nella consapevolezza che il discorso, sotto molti aspetti, deve restare aperto.

Un'acquisizione recente ha permesso di recuperare, sulla volta dell'antica cappella del Santissimo Sacramento di San Giovanni Evangelista, un frammentario ciclo da riferire al *quadraturista*, coadiuvato dal solito Giugno²¹³. La corretta identificazione è possibile grazie alla testimonianza del Faino, il quale, intorno alla metà del Seicento, annota che “il volto di q(ues)ta

²¹¹ La data di inizio della decorazione di Santa Maria delle Grazie si ricava dai *Diari dei Bianchi*, dove, alla fine del 1617, si legge: “in quest'anno si mette a stucco la chiesa delle Grazie, si indora e si dipinge e vi si fa il pavimento in marmo, così riesce la chiesa più magnifica che si ritrovi a Brescia” (BIANCHI [1630], ed. 1930, p. 105). Per gli intrecci tra i Fiamminghini e Giugno, tra il 1616 e il 1621, rimando a FUSARI 2007, pp. 86-87.

²¹² La presenza alle Grazie di stuccatori intelvesi e comacini, insieme ai milanesi Della Rovere, avvalorata l'ipotesi che “Sandrini [possa] configurarsi così come un personaggio chiave nel gioco delle presenze forestiere a Brescia” (FISOGNI 2007, p. 332). I rapporti con Milano, favoriti dalla diffusione del culto di san Carlo Borromeo, non solo dopo la canonizzazione del 1610 ma anche con l'arrivo delle sue reliquie nel 1617, devono tener conto del fatto che la diocesi bresciana era sottoposta a quella ambrosiana. Sono gli anni, del resto, in cui a Brescia arrivarono anche opere di Giovanni Battista Crespi il Cerano e Camillo Procaccini (sulla cultura artistica milanese a Brescia nel secondo decennio del Seicento si veda FUSARI 2007, p. 85).

²¹³ La notizia degli affreschi è riportata in DESTER 1975, secondo il quale “esistono oggi frammenti della volta con decorazioni a quadrature”. Il merito della loro pubblicazione spetta a SAVY 2006, p. 80.

capela è di prospettiva del Sandrino et m(ol)te figure et cornisi del Giugno fatti benissimo”²¹⁴. La memoria tuttavia si perse quando, intorno agli anni sessanta del XVII secolo, l’arredo mobile della cappella, compreso il celebre gruppo di tele di Moretto e Romanino, venne trasferito in altro settore della chiesa²¹⁵. Persa l’intitolazione al Santissimo Sacramento, l’ambiente accolse la sacra immagine della Madonna del Tabarrino, e la sua struttura fu alterata inserendo una volta più bassa, decorata nel Settecento²¹⁶. In tal modo venne meno la visibilità degli affreschi seicenteschi, che tuttavia sono ancora parzialmente conservati in uno spazio attualmente adibito a magazzino **(foto 154)**.

Non si può che rimpiangere la frammentarietà della volta, sebbene l’altezza dell’attuale piano di calpestio rappresenti un’occasione unica per osservare la decorazione da un punto di vista ravvicinato. I due peducci rimasti **(foto 155-156)** presentano brani ben conservati: tra finte mensole ornate da baccellature e da foglie d’acanto, simili ad altre già viste, alcuni putti recano i simboli della passione **(foto 158-159)**. Se il tocco rapido che caratterizza questi ultimi rimanda, senza alcun dubbio, ai modi di Giugno **(foto 160-162)**, mi pare si possa avanzare la stessa considerazione anche a favore dei monocromi rossi con episodi biblici che prefigurano l’Eucarestia, tema caro alle confraternite del Sacramento: l’*Elia nutrito dall’angelo* **(foto 163)**, *Abramo e Melchisedek* **(foto 164)**, il *Trasporto dell’arca* **(foto 165)** e, probabilmente, la *Caduta della manna*²¹⁷. Le scene sono iscritte entro cartigli che conservano ancora la doratura a missione, testimoniando l’alto livello qualitativo ormai raggiunto da Sandrini alla fine del secondo decennio del secolo **(foto 166-168)**.

Nella porzione centrale della volta si scorge la struttura architettonica illusiva **(foto 169)**, ornata da numerosi elementi pendenti **(foto 170-171)**, da girali dorati **(foto 172-173)** e da una targa con una decorazione floreale anch’essa finemente dorata su fondo verde **(foto 174-175)**. Interrotto dal muro di contenimento della cappella settecentesca emerge anche un contorno mistilineo appartenente al riquadro centrale, entro il quale si riconoscono il mantello e i piedi di

²¹⁴ FAINO [1630-1669], ed. 1961, pp. 58-59.

²¹⁵ Alla metà del Seicento la cappella del Santissimo Sacramento fu trasferita dalla navata destra alla navata sinistra: il suo assetto odierno è frutto di un intervento ottocentesco di Antonio Tagliaferri (sulla chiesa: PANAZZA, DESTER, VEZZOLI 1975; SALVETTI 1976; LONATI 1989-93, I, pp. 458-470).

²¹⁶ Degli autori della decorazione settecentesca danno testimonianza le fonti coeve: “Giovanni Zanardi lavorò a fresco li arabeschi che freggiano il volto, ed il prospetto della medesima Capella, e la gloria d’angioli intrecciata negli arabeschi medesimi sono manifattura di Pietro Scotti” (MACCARINELLI [1747-1751], ed. 1960, p. 203); “La Volta [della Cappella della B.V. con la *Presentazione di Maria* di Nuvolone e la *Natività* di Paglia] è dipinta a fresco da Giovanni Zanardi con le Figure di Gio. Pietro Scotti” (CARBONI 1760, p. 46). Sulle vicende della cappella della Madonna del Tabarrino, e sul suo arredo artistico, si veda SAVY 2006, pp. 168-170.

²¹⁷ E’ stato invece ipotizzato che le scene entro i cartigli appartengano alla mano di Sandrini sulla base di raffronti con “i *Profeti* dipinti a monocromo dorato entro tabelle sulle pareti della cappella della *Natività* in San Faustino, oppure, nella cappella di San Benedetto della stessa chiesa, [con il] *San Mauro* e *San Placido* entro due finte nicchie alle pareti” (SAVY 2006, p. 80).

una figura realizzata da Giugno, forse raffigurante il *Padre Eterno*²¹⁸ (**foto 176**). La visione ravvicinata consente di rilevare la presenza di incisioni sull'intonaco, realizzate per "tirare" la prospettiva (**foto 177-179**), ma soprattutto ci permette di apprezzare la velocità esecutiva di Sandrini, abile nella resa dei chiaroscuri e delle ombre (**foto 180**). L'insieme trova un ulteriore elemento di interesse alla luce del recupero dell'inedito disegno preparatorio che, per uno strano scherzo del destino, rappresenta soltanto metà porzione della volta, la stessa conservata in San Giovanni²¹⁹ (**D. 7**).

Qualche considerazione si può avanzare sull'assetto complessivo della *quadratura*. La prospettiva, infatti, "appare dipinta dal basso non secondo un punto di vista centrico [...], ma secondo il punto di vista eccentrico e laterale dello spettatore che si trovava all'esterno della cappella"²²⁰. La ragione di una così evidente forzatura, inusuale nei sistemi proposti sin qui da Sandrini, sta nel fatto che, eccetto gli amministratori della Scuola del Sacramento, "tutti gli altri membri della confraternita e qualsiasi visitatore di San Giovanni avevano normalmente una visione dall'esterno"²²¹. Si tratta di una dimostrazione di maturità da parte del pittore, che non avrebbe esitato, pochi anni dopo, a riproporre la prospettiva eccentrica nella sesta campata della navata sinistra della chiesa bresciana di Santa Maria del Carmine, dipinta da Giugno in compagnia di un *quadraturista* i cui modi corrispondono a quelli di Tommaso²²². Senza volersi addentrare ora nell'analisi di queste pitture (rimandata al paragrafo sulla chiesa del Carmine), è da notare come la prospettiva della volta di questa cappella sia orientata verso la navata mediana per favorire una visione unitaria, proprio come in San Giovanni.

Per quanto riguarda la cronologia, bisogna immaginare che, dato l'impegno rilevante che Giugno assunse nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a partire dal 1617, la decorazione di San Giovanni non abbia preso inizio prima del 1618, terminando forse entro l'anno seguente. In questo periodo, peraltro, Sandrini ricevette varie proposte di lavoro. Reca infatti la data del 31 novembre 1619 una lettera indirizzata al conte bresciano Francesco Gambara, nella quale il suo

²¹⁸ Si trattava di "uno squarcio di cielo, nel quale angeli in volo contornavano – è da crederlo – un simbolo dell'Eucarestia" (IBID, p. 78).

²¹⁹ Si veda *Disegni di quadratura*, n. D. 7.

²²⁰ SAVY 2006, p. 78.

²²¹ IBID, p. 79.

²²² Si veda il *Saggio introduttivo*, p. 44. Mi pare difficile da condividere il rapporto proposto tra quest'ultima soluzione, che di fatto punta a collegare la cappella con lo spazio della navata, e quello della settima campata della navata sinistra della chiesa di Santa Maria del Carmine²²². Pur ricorrendo motivi decorativi comuni, gli affreschi della settima campata sinistra del Carmine non possono essere attribuiti direttamente a Sandrini, casomai a un pittore che aveva accesso alla sua bottega, potendo forse utilizzare gli stessi cartoni. Inoltre l'impianto prospettico di questa volta, così rigidamente centrale e accelerato in profondità (verso un unico punto), non trova alcun corrispettivo nelle finte architetture già esaminate, che mirano quasi sempre a ridurre al minimo, grazie al sistema policentrico, eventuali deformazioni.

corrispondente da Brescia, Agostino Giannotti, gli riferiva di aver individuato “il pittore da mandar a Venetia”²²³. Quest’ultimo, che all’inizio del Seicento compare più volte quale consulente del Gambara per l’acquisto di opere d’arte, domandava “se la pittura deve essere di prospettiva o di figura, perché uno [pittore] sarà buono per una cosa, et non sarà buono per l’altra, di più se deve dipingere volte, o soffitto et pareti, o se vi sarà un poco di tutto, et quanto vi potrà esser da fare, che in tutte queste considerationi troverà pittore a proposito, et quando sarà quello abbia da fare, parlerà anco del prezzo”²²⁴. Sentiti i pareri di un esperto di architettura, Agostino Covo, e di un pittore, Grazio Cossali, il consulente propose “quello [che] ha fatto le prospettive di Santo Domenico”, il che non lascia dubbi sull’identificazione con Sandrini²²⁵. L’intervento del pittore bresciano avrebbe dovuto svolgersi nel palazzo veneziano dei Gambara, ancora oggi esistente vicino alla chiesa di San Marcuola, affacciato sul Canal Grande²²⁶. Nella lettera del 1619 Giannotti si affrettò a precisare che “questi [Sandrini] vuol lavorare a sue [del Gambara] spese di tutto”²²⁷: la trattativa potrebbe essersi arenata per il mancato accordo sul compenso.

A distanza di meno di un anno, il 26 ottobre 1620, Tommaso ricevette dal capitolo del santuario della Ghiara “libre vintidua soldi dicisette”²²⁸ per portarsi a Reggio. Il soggiorno nella città che lo aveva visto raggiungere una posizione di prestigio durò “nove giorni”²²⁹, come conferma il pagamento per lo “stalatico d’otto giorni che è stato il cavallo in Reggio”²³⁰. Cosa può aver fatto Sandrini nel volgere di così breve tempo non è dato sapere, ma probabilmente fu convocato per discutere di un progetto da sottoporre ai fabbricieri reggiani. Non si dimentichi che alla fine del 1620 la decorazione interna della basilica era tutt’altro che conclusa, mancando all’appello, oltre al rivestimento di alcune cappelle laterali, anche gli affreschi del coro. E’ possibile che ci fosse l’intenzione di recuperare l’antico disegno presentato dal pittore bresciano

²²³ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 38 (si veda anche per le citazioni seguenti).

²²⁴ Si tenga presente che, insieme al Covo, Giannotti stava seguendo la vicenda della vendita della quadreria dello stesso conte Gambara, nella cui trattativa faceva da tramite il pittore Cossali, che nel 1619 accompagnò a Brescia il collega Guglielmo Caccia detto il Moncalvo, quale perito per un anonimo acquirente della collezione. Basta leggere la corrispondenza relativa agli acquisti di Barbara Maggi Gambara pubblicata in BOSELLI 1971, dalla quale si ricava che Giannotti, oltre che esperto conoscitore d’arte, svolgeva per i Gambara il ruolo di “sovrintendente” alla decorazione dei palazzi e delle chiese di proprietà della famiglia (seguendo anche i restauri di alcuni dipinti). Per le notizie sul Gambara, nonché sull’arredo e sulla sua collezione, si veda BETTONI 2006.

²²⁵ Se ne era già accorto, opportunamente, Camillo Boselli. Agostino Covo, deputato alle pubbliche fabbriche di Brescia, ricoprì un ruolo tutt’altro che secondario nel cantiere del Duomo nuovo (ZAMBONI 1778, pp. 123-124). Inoltre aveva impostato il programma iconografico della cappella delle Sante Croci in Duomo vecchio (vedi doc. 1605 citato in ROSSI 2004, p. 72). C’erano quindi buoni motivi perché i due avessero potuto apprezzare le opere di Sandrini, al punto da proporlo al Gambara per la sua specializzazione nelle prospettive.

²²⁶ Vedi *Fasti e splendori dei Gambara* 2010, pp. 55-56.

²²⁷ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 38.

²²⁸ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, nn. 40-41.

²²⁹ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 41.

²³⁰ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 41.

nel dicembre del 1612, relativo alla “prospettiva da fare nel choro della chiesa nova”²³¹. Nel luglio 1621 anche Leonello Spada, già attivo in chiesa, propose di dipingere “il spacio del Choro che è in prospettiva della Chiesa dentro *delle due finestre*”²³²: l’abside, tuttavia, sarebbe stata affrescata da Alessandro Tiarini tra il 1624 e il 1625²³³.

I soffitti di San Michele a Candiana

E’ probabile che non molto tempo dopo aver compiuto il breve soggiorno reggiano Sandrini avesse preso accordi per decorare la chiesa parrocchiale di San Michele a Candiana (Padova). L’unico punto fermo sulla cronologia di questo intervento è fornito dal saldo del 4 aprile 1622, una significativa precisazione d’archivio perché sgombra il campo dall’incertezza che ha accompagnato la tappa padovana del pittore e consente, al tempo stesso, di instaurare un nesso con la campagna da poco conclusa nella cappella del Santissimo Sacramento di San Giovanni Evangelista a Brescia²³⁴. L’ordine che officiava entrambe le chiese, infatti, era la congregazione dei Canonici Regolari del Santissimo Salvatore, ispirata alla Regola di Sant’Agostino²³⁵. Entro questi rapporti, a cui si aggiunge la presenza a Candiana, nel secondo decennio del Seicento, del canonico Biagio da Brescia quale curatore della chiesa, va inquadrata non solo la convocazione di Sandrini, a fianco dell’ormai inseparabile Giugno, ma anche di altri artisti provenienti dalla medesima città, tra cui Costanzo Antegnati, che nel 1617 firmò la monumentale *soasa* lignea

²³¹ Non so quali basi ci sono per sostenere “che nel ’20 [Sandrini] avrà degli approcci con il capitolo della cattedrale reggiana per eseguire una prospettiva nella cupola in collaborazione con Alessandro Tiarini per la parte figurativa” (ARTIOLI, MONDUCCI 1978, p. 64).

²³² Il documento è segnalato da BALDI 1896, pp. 88-89.

²³³ Si veda BENATI 1996, pp. 124-126 (con bibliografia).

²³⁴ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 42. VOLTA (1997, pp. 45-52) colloca il soggiorno padovano del pittore dopo la parentesi a Reggio Emilia, quindi intorno al 1615; SAVY (2006, p. 80) afferma che “non è accertata la notizia di un suo passaggio, verso la fine del 1614, per Candiana di Padova”. Un contributo dedicato all’attività di Sandrini a Candiana, pur con molte imprecisioni (tanto è vero che scambia i soffitti lignei per affreschi), è MUSCOJONA 1973, pp. 14-15.

²³⁵ La congregazione del Santissimo Salvatore, proposta da Francesco Ghislieri e da Stefano Agazzari quale tappa di rinnovamento della canonica bolognese di San Salvatore, fu approvata nel 1419 con la bolla papale di Martino V, ispirandosi all’esperienza veneziana di San Giorgio in Alga. Tra le norme fondamentali della congregazione, dal 1420 detta anche Renana, vi era la vita in comune, secondo la regola di Sant’Agostino (per quanto riguarda le fonti antiche vedi *Regula et Constitutiones Canonicorum* 1592; TROMBELLI 1752). Qualche indicazione più recente: BENOZZI 1996; GUGLIELMI 1992; SILVONI 2000, pp. 147-154. Nel 1451 aderì alla congregazione un gruppo di canonici di San Michele a Candiana (MAZZUCCO 2000, pp. 167-186). I legami tra le comunità di Candiana e Brescia erano in essere già alla fine del Cinquecento, quando il bresciano Patrizio Spini divenne abate di San Michele.

dell'organo visibile alla parete di fondo del presbiterio, oggi non più nella posizione originaria²³⁶. In questi anni l'arredo interno della parrocchiale stava subendo radicali modifiche, segno di una ferrea volontà di ripresa dopo che l'abbazia, all'inizio del secolo, aveva addirittura chiuso i battenti per bancarotta²³⁷. Il termine conclusivo del rinnovamento, per quanto concerne gli altari (ma si può estendere anche alla campagna pittorica), è scandito dalla data 162 iscritta in un'altra *soasa*, intagliata e dorata, anch'essa di matrice bresciana (**foto 181**)²³⁸.

Purtroppo i soffitti di San Michele sono stati oggetto di ridipinture eseguite all'inizio del Novecento dalla mano poco esperta del sacerdote locale Demetrio Alpago. L'intervento era stato suggerito dal precario stato di conservazione delle assi che compongono la struttura dei due soffitti del presbiterio e transetto. Si deve osservare come il ricorso alle tavole lignee rappresenti l'unico caso accertato nel catalogo di Sandrini, il quale di solito preferiva lavorare su muro. Può darsi che questo supporto gli fu imposto dalla committenza, nel tentativo di prevenire il degrado provocato dall'affresco, e non si può escludere che la sua pessima tenuta (prima del recente restauro le committiture delle assi erano in gran parte visibili a occhio nudo, **foto 182-183**), sia da imputare alla scarsa dimestichezza del pittore. Meno probabile, ma in ogni caso non del tutto da scartare, è la possibilità che Sandrini fosse ricorso intenzionalmente all'intavolato ligneo per richiamare l'illustre esempio lasciato a Venezia da Cristoforo e Stefano Rosa.

L'insieme, oggi soltanto intuibile, fornì a Marco Boschini il pretesto per riferire un curioso, ma assai indicativo aneddoto sulla bravura dei maestri bresciani nel rendere le architetture in scorcio. Nel suo consueto linguaggio dialettale, lo storiografo registrò lo stupore dell'architetto Giuseppe Sardi (al quale è stata attribuita la facciata della chiesa), durante una visita a Candiana:

²³⁶ E' probabile che Costanzo II Antegnati (1549-1624) conoscesse Sandrini, dal momento che lo troviamo in un contenzioso con i monaci di Rodengo il 19 agosto 1609, stesso periodo in cui il pittore affrescava il refettorio (per la notizia si veda la bibliografia di seguito). Sulla famiglia Antegnati si veda MISCHIATI 1995; BUGINI 1999, pp. 52-59; RAVASIO 2005. L'organo di Candiana è stato restaurato una decina d'anni fa: si veda MANFRIN 1997; ID. 2005.

Altre presenze bresciane in San Michele a Candiana riguardano la tela con *San Michele che scaccia gli angeli ribelli* (336 x 350 cm) di Francesco Paglia (si veda FISOGNI 2007, II, 385-387; DUGONI 2014), inserita in una cornice che reca la data 1690 (si veda MARIN, LONGHIN 2000, pp. 187-188).

²³⁷ Traggo le notizie da LONGHIN 2014, pp. 56-57. Nel 1502 il vescovo di Padova, Pietro Barozzi, consacrò la chiesa, dedicata all'Arcangelo Michele ed eretta su disegno di Lorenzo da Bologna; nel 1606 "l'edificio veniva rifondato completamente per assumere le attuali caratteristiche planimetriche" (manca del tutto la documentazione di questo intervento). Si veda anche MONTORBIO 1997.

²³⁸ Fino a cinquant'anni fa collocata nel braccio nord del transetto, dove trovava posto la cappella del Santissimo Sacramento (si veda MAGANI 2004, pp. 41-49; ERICANI 1997, p. 78). I caratteri stilistici invitano a ipotizzare l'esecuzione da parte di un intagliatore bresciano, da cercare nell'ambiente in cui Sandrini si era formato da giovane. Non è escluso che la presenza di uno scultore nella chiesa di San Michele possa essere messa in relazione all'attività stessa di Tommaso, che negli anni mantenne sempre stretti rapporti sia con il Bulgarini sia con altri maestri gravitanti nella medesima bottega. Poco prima di avviare l'impresa di Candiana, il 29 aprile 1620 il suo nome compare tra i testimoni di un atto notarile relativo alla dote di Rizzarda Moretto, figlia di Tommaso Moretto che il nostro conosceva bene (si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 39).

“Son stà zà puochi dì (l'altra stemana)
Da un Abate, che è un mar de cortesia,
El qual ha per impresa una Galia,
Pastor del Monestier de Candiana.

E con tal ocasion de sto Sandrini,
Ho visto in Giesa un nobile Sofito.
Giera col Sardi Proto, d'esquisito
Intendimento, e d'onorati fini.

E (a dir el vero) mi restè chiapà;
Ma no me maravegio de mi, tanto
Come de lu, che xe de assae più vanto
In far Palazzi, e reformar Cità.

El disse: quei modioni principali
(Se no falo) no i xe certo depenti.
Respondo ancora mi: quei no xe fenti.
Un Padre ride e disse: aveu ochaili?

Co' sentimo cusì, restemo torsi;
El Padre a più poder rideva ancora.
Quanto al dasseno quela man lavora!
Per un bon pezzo restesemo in forsi”²³⁹.

Una descrizione rispondente al vero venne fornita da Ridolfi, secondo il quale Sandrini,

“A' Padri di Candiana dipinse anco tutto il soffitto della Chiesa loro, ove appaiono balaustri, che formano alcuni fori, modiglioni, che reggono una cornice, che gira intorno con piaccaglie de' frutti negli angoli, accommodati con tal'arte, che sembrano spiccati dall'intavolato, e recinse con gentili ornamenti tre quadri del Palma”²⁴⁰.

Riferendosi a “tutto il soffitto della Chiesa”, inteso correttamente come un *intavolato*, Ridolfi intendeva forse la navata, oggi apprezzabile soltanto nell'assetto settecentesco²⁴¹. I tre dipinti di

²³⁹ BOSCHINI 1660, ed. 1966, pp. 253-254.

²⁴⁰ RIDOLFI 1648, ed. 1914-1924, II, pp. 253-254.

²⁴¹ Altre fonti che ricordano le pitture di Candiana: “E dopo [l'attività di Cristoforo e Stefano Rosa] Tomaso Sandrini ha dipinto con somigliante talento il bellissimo suffittato nella chiesa di Candiana, che allo spesso in

Palma il Giovane di cui si parla vennero registrati nel 1783 in un inventario degli arredi della chiesa, dove si precisa che “erano ad un tempo nicchiate nel soffitto”²⁴², senza però aggiungere altri particolari utili a precisare la loro collocazione. Dalle fonti siamo comunque in grado di individuare almeno due soggetti, probabilmente le “due historie della Scrittura, che – secondo Ridolfi – furono recinte di architetture dal Sandrino Bresciano”²⁴³: si tratta de “l’apparizione di San Michele ad alcuni suoi divoti”²⁴⁴ e di *San Michele scaccia gli angeli ribelli*, sulla cui tela era stata avvistata una data 1617²⁴⁵. È probabile che l’*Apparizione di san Michele ad alcuni devoti* fosse collocata al centro del soffitto tra la navata e il transetto (sopra l’attuale altar maggiore). Nel Novecento, infatti, il sacerdote Alpagò ridipinse un episodio simile, anche se non uguale, relativo a una *Apparizione di Cristo* (**foto 184**). Quest’ultima raffigurazione è circondata da una *quadratura*, un tempo identificabile con quella di Sandrini e purtroppo anch’essa totalmente ridipinta, che delinea una struttura a pianta centrale, innalzata su colonne che sostengono un’apertura ottagonale. Qui non è proposta una cupola sferica, bensì una rigorosa struttura geometrica sulla quale s’impostano archi a pieno centro accompagnati dai tipici motivi decorativi di Sandrini, come le mensole alternate a rosette e le balaustre con il dado al centro (**foto 185**).

Per farsi un’idea di come l’insieme dovesse apparire è di estremo interesse l’inedito disegno preparatorio individuato al Louvre²⁴⁶ (**D. 8**). Si noti la presenza di pendenti e pinnacoli, elementi cancellati dalle ridipinture, che avrebbero dovuto accentuare lo slancio in altezza della finta architettura. Rispetto ad altri fogli del pittore bresciano quello in esame non presenta parti acquerellate: è probabile che l’utilizzo della carta preparata in azzurro (caso unico nel suo *corpus* grafico), insieme alla sapiente stesura del gessetto bianco, fosse funzionale allo studio delle ombre. L’esecuzione di una struttura a pianta centrale era una sfida che doveva entusiasmarlo e, al tempo stesso, metterlo alla prova, come già era avvenuto per la cupola del santuario della Beata Vergine della Ghiara, qualche anno prima. Tra i dettagli più sorprendenti c’è il bugnato delle finestre (**foto 186**) che ritorna anche sulle pareti del presbiterio, dove si squaderna una finta muratura affrescata i cui pilastri sono in tutto simili a quelli appena visti (**foto 187**). È un ulteriore

riguardo dell’estrema eccellenza apporta confusione, & inganno a’ riguardanti” (SCANELLI 1657, p. 264); “A Candiana dipinse il volto della Chiesa de PP. Canonici di S. Salvatore, della qual opra fa mentione il Scannelli lib.2.cap.18” (COZZANDO 1694, p. 128).

²⁴² MARIN, LONGHIN 2000, pp. 187-199.

²⁴³ RIDOLFI 1648, ed. 1914-1924, II, p. 199.

²⁴⁴ IBID, p. 199. L’opera è stata inserita da MASON RINALDI (1984, p. 177) tra le perdute. La studiosa (1984, p. 159, cat. D108) ha inoltre individuato presso una collezione privata il disegno preparatorio, siglato dalla scritta autografa “fatto a Candiana” (si veda anche MASON RINALDI 1977, n. 14).

²⁴⁵ Si veda MARIN, LONGHIN 2000, p. 197.

²⁴⁶ Si veda *Disegni di quadratura*, n. D. 8.

intervento da attribuire senza incertezze a Sandrini, sebbene non sia mai stato registrato dagli studi recenti.

Esattamente in corrispondenza di questa zona si trova un altro soffitto, che, malgrado le estese ridipinture, collima con la descrizione di Ridolfi richiamata in precedenza: a quanto è dato vedere, infatti, presenta un giro di “balaustri” che “formano alcuni fori”, cioè aperture laterali sopra le quali s’impostano mensoloni “che reggono una cornice, che gira intorno con piaccaglie de’ frutti negli angoli” (**foto 188**). Tale schema compositivo emerge ancor meglio in un disegno conservato al Louvre, la cui autografia è confermata dalla scritta in basso a sinistra: “disegno fatto da me Tommaso Sandrino / pittore”²⁴⁷ (**D. 9**). Le analogie tra il secondo soffitto di Candiana e il foglio parigino si sostanziano nella forma delle cartelle e della soluzione angolare delle mensole (**foto 189**), suggerendo addirittura si possa trattare del progetto iniziale, presentato dal pittore ai padri prima di avviare il lavoro. La scena figurata al centro, per la maggior parte illeggibile, presenta un’*Assunta* che, se si tiene fede al solito Ridolfi, va messa in relazione alla presenza in chiesa di Francesco Giugno, il quale

“...a’ padri di Candiana hà colorito in fresco trà gli ornamenti del Sandrino alcune figure di terretta gialla, & in un vano del soffitto la Vergine ascendente al Cielo”²⁴⁸.

Anche quest’ultimo settore venne ripreso pittoricamente nel Novecento mantenendo però invariata la raffigurazione. Ridolfi dimostra di essere un testimone affidabile, dato che un recente restauro ha riportato alla luce anche le “figure di terretta gialla”, vale a dire gli *Evangelisti* e quattro *Padri della Chiesa* in corrispondenza degli archi che delimitano la zona centrale, proprio sotto il soffitto sandriniano (**foto 190-197**). L’attività a fianco del *quadraturista* bresciano per Giugno non è certo una novità, al contrario rappresenta una conferma del loro sodalizio, durato sino alla morte di Francesco nel 1621. Questa data rappresenta un termine imprescindibile oltre il quale non si può fissare la cronologia del ciclo in questione; tuttavia, allo stato attuale delle conoscenze è difficile stabilire fino a quando la decorazione si protrasse: l’unico elemento certo è

²⁴⁷ Si veda *Disegni di quadratura*, n. D. 9.

²⁴⁸ RIDOLFI 1648, ed. 1914-1924, II, p. 254. Riporto l’intero passo di Ridolfi relativo all’attività veneta di Giugno: “a Mirano Vicariato del Padoano in Casa del Guarino Mercatante lasciò ancora à fresco degna memoria del suo pennello in quattro figure nella Sala, che rappresentano le parti del Mondo di soavissimo colorito, alle quali fece gli ornamenti di architettura Oratio da San Cassiano, & in una stanza historie di Sansone, come egli sbrana il leone; attacca il fuoco alla coda delle volpi, cacciandole nelle biade de’ Filistei, la strage, ch’egli fece de’ medesimi Filistei, e lo stesso in atto di rendere gratie al Cielo per la vittoria di quelli ottenuta, e qual’hor porta in ispalla le porte della Città di Gaza, & a’ padri di Candiana hà colorito in fresco trà gli ornamenti del Sandrino alcune figure di terretta gialla, & in un vano del soffitto la Vergine ascendente al Cielo”.

fornito dal già citato saldo a Sandrini dell'aprile 1622, la cui entità modesta suggerisce che il pittore possa aver fatto ritorno a Candiana in un secondo momento dopo la morte di Giugno.

4. I trionfi bresciani (1621-1629)

La volta della parrocchiale di Bienno

E' ancora piuttosto recente il riferimento a Sandrini e alla sua bottega di un ciclo d'affreschi nella parrocchiale di Bienno in Val Camonica, intitolata ai santi Faustino e Giovita²⁴⁹ (**foto 198**). Tale attribuzione è stata rafforzata anche alla luce dell'attività, svolta nella medesima chiesa, del pittore milanese Giovan Mauro Della Rovere, che firmò alcuni affreschi nel 1621. La presenza del Fiammenghino a Bienno, per eseguire le figure della volta e di alcune cappelle, entro un complesso impianto di architetture prospettiche, non può che richiamare la precedente collaborazione con Sandrini nella chiesa di San Domenico a Brescia. Non sembra del tutto casuale che nell'architettura della parrocchiale biennese gli studiosi abbiano avvertito analogie proprio con la chiesa domenicana, una considerazione che ha suggerito la candidatura dello stesso progettista, Pietro Maria Bagnadore²⁵⁰. Ancora più significativa è però la "dipendenza non solo storica, ma fisica e pastorale"²⁵¹ della parrocchiale di Bienno dal cenobio benedettino di San Faustino e Giovita di Brescia, che dal 1570 aveva il giuspatronato sulla chiesa, amministrandola tramite un monaco parroco²⁵². Questo rapporto pare tanto più significativo se si considera che Sandrini, nel corso della seconda metà del terzo decennio del Seicento, si dedicherà alla sua impresa più impegnativa proprio nella chiesa dei benedettini a Brescia. Una coincidenza che pare sintomatica del legame instaurato con l'ordine, che deve aver agevolato la presenza del pittore in entrambi i cantieri.

La riedificazione dell'antica chiesa biennese ebbe inizio nel 1614 e si concluse nel 1620, durante l'episcopato del veneziano Marino Giorgi, come attesta un'epigrafe in controfacciata²⁵³. Sul modello di San Domenico a Brescia, terminata nel 1615, anche a Bienno l'edificio presenta

²⁴⁹ L'attribuzione è stata formulata da BIZZOTTO in *Arte in Val Camonica* 2000, IV, p. 334.

²⁵⁰ Sulla parrocchiale di Bienno mi limito a segnalare i contributi non citati nella nota precedente: OTTINO DELLA CHIESA 1963, pp. 260-262; PERONI 1964, p. 875; MORANDINI 1972, pp. 145-146; ANELLI 1973, p. 24; FERRI PICCALUGA 1989, p. 117; BOTTICCHIO 2000, p. 5; MORANDINI in *Arte in Val Camonica* 2000, p. 496 (con il parere di Volta in favore di Giovanni Battista Lantana).

²⁵¹ FUSARI 2005, p. 63 (con bibliografia).

²⁵² La data si ricava dal *Constitutum* del rettore di Bienno, don Doroteo *de Tabarinis*, nella visita pastorale del vescovo Marino Giorgi del 22 ottobre 1602 (per le visite pastorali camune si veda *La visita apostolica e decreti di Carlo Borromeo* Brescia 2004). La prima testimonianza del rapporto tra la chiesa di Bienno e quella di San Faustino a Brescia risale al IX secolo (si veda BONTEMPI 1996, pp. 73-77). All'inizio del XII secolo è menzionata la "cappella di San Faustino dentro il castello di Bienno" (PRESTINI 1999, pp. 345-346).

²⁵³ Il primo a segnalare e a trascriverla fu BERTOLINI 1973: "Questo tempio / incominciato l'anno 1614 / a spese della Comunità / e per autorità dell'Ecc(ellentissimo)mo e / Rev(erendissimo)mo / Vescovo di Brescia / fu portato unanimamente / a questa perfezione / l'anno 1620".

una sola navata voltata a botte, su cui Sandrini approntò le sue architetture prospettiche con figure del Fiammenghino. I soggetti riguardano temi neo e veterotestamentari: procedendo dalla controfacciata al presbiterio, entro alcuni cartigli si possono facilmente individuare *Mosè riceve le tavole della legge* (**foto 199**), la *Trasfigurazione* (**foto 200**), l'*Ascensione* (**foto 201**), la *Pentecoste* (**foto 202**), l'unica di cui conosciamo anche il disegno²⁵⁴, e l'*Eterno in gloria* (**foto 203**). I cinque episodi, inquadrati da cornici arricciate simili a quelle di San Giovannino a Reggio, sono collegati da medaglie a monocromo (**foto 204-206**), con le *Virtù teologali e cardinali* (con l'aggiunta della *Mansuetudine*) e i *Quattro evangelisti*.

A Bienno viene adottato la soluzione già riscontrata nei presbiteri di Candiana e San Domenico: il “doppio loggiato” è sostituito da possenti mensoloni inframmezzati da finestre sbarrate, che mostrano uno scorcio di cielo (**foto 207-208**). La differenza, tuttavia, consiste nel fatto che la tipologia “a mensola” non è applicata alla zona presbiteriale, bensì all'intera navata. Sandrini rinuncia ad accentuare l'altezza della chiesa, organizzando lo spazio per conferire un preciso assetto alle scene. Gli affreschi proseguono sulle pareti della navata: la fascia più bassa presenta coppie di *Profeti*, anch'essi del Fiammenghino, entro finte nicchie. Se per le soluzioni illusionistiche principali l'attribuzione a Sandrini pare fuori discussione²⁵⁵ (**foto 209-210**), e pare confermarlo anche l'alta qualità delle finiture dorate e dei classici girali sul tono del verde (**foto 211-213**), va però osservato che alcune decorazioni palesano una tenuta esecutiva inferiore e un disegno più calligrafico, mai riscontrato fino ad ora nel repertorio di Tommaso e per questo imputabile a qualche membro attivo nella sua bottega (**foto 214**). La critica ha voluto identificare il collaboratore in Ottavio Viviani, che secondo alcuni fu presente a Bienno insieme al fratello Stefano Viviani, a cui è stata riferita, in via ipotetica, l'*Annunciazione* sull'arco trionfale²⁵⁶. Purtroppo il nome di Ottavio si può ipotizzare a ragion veduta per il fatto che, nel corso degli anni quaranta del secolo, fu operoso nella basilica di Santa Maria in Valvendra a Lovere, non distante

²⁵⁴ Per il disegno preparatorio della *Pentecoste* (penna e matita marrone con rialzi a biacca; 335 x 235 mm) si veda LODA 2013, pp. 489-491.

²⁵⁵ Recentemente ha però trovato l'opposizione di VIRGILIO 2005, p. 148, che riferisce al Fiammenghino anche le prospettive architettoniche. Sebbene sia stato identificato un disegno di *quadratura* di Giovanni Battista Della Rovere (Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 12030; cfr. *Gènes triomphante* 2006, pp. 92-94), mi sento di escludere che il milanese sia l'autore delle finte architetture di Bienno.

²⁵⁶ Per l'attribuzione a Stefano Viviani si veda FUSARI 2005, p. 87. A proporre la possibile partecipazione di Ottavio Viviani è BIZZOTTO (in *Arte in Val Camonica* 2000, IV, p. 334, nota 54), che “ha sottolineato alcuni particolari comuni tra questa volta e quella del Carmine di Brescia, cioè le pigne dorate rovesciate a mo' di bulloni; vi aggiungo le bordure simulanti fettucce intrecciate o arrotolate su se stesse, le volute delle mensole che sorreggono le arcate, il gusto del contrasto tra colori ramati e grigi nei finti bassorilievi e le loro cornici”.

da Bienno, e nella stessa chiesa biennese tornò sicuramente entro il 1646, per dipingere alcune cappelle insieme a Pietro Ricchi, pittore con il quale strinse un sodalizio²⁵⁷.

Le cappelle la cui parte figurativa spetta invece al Fiamminghino palesano, per quanto riguarda le *quadrature*, una sigla stilistica diversa da quella tipica di Sandrini, perciò mi sento di escludere la possibilità che il pittore bresciano vi abbia messo mano, come invece recentemente ipotizzato²⁵⁸. Il suo intervento a Bienno va circoscritto all'impostazione della volta, ed è probabile che nell'esecuzione sia intervenuta ampiamente la bottega. Del resto, proprio a partire da questo periodo si comincia a riscontrare, nei cantieri gestiti dal pittore bresciano, una sempre maggior partecipazione di maestranze qualificate che lo affiancarono (lo si vedrà sia in San Giorgio a Bagolino sia in San Faustino a Brescia). Per quanto concerne la cronologia, la data 1621 lasciata da Giovan Mauro Della Rovere in due diversi punti indica che le *quadrature*, a questa altezza, fossero a un avanzato stadio di finitura²⁵⁹. L'inizio del lavoro di Tommaso dovrà di conseguenza cadere intorno al 1620, epoca entro la quale la riedificazione della parrocchiale era ultimata²⁶⁰. Per quanto riguarda le ragioni della presenza del pittore in Valle Camonica, mi pare interessante segnalare quantomeno che il suo antico maestro Bulgarini fu convocato a Vione nell'ottobre 1619, per realizzare una *soasa* intagliata e dorata, tutt'ora conservata nella parrocchiale di San Remigio²⁶¹.

²⁵⁷ Su Viviani si veda il *Saggio introduttivo*, pp. 51-54. Condivido l'attribuzione a Ottavio Amigoni degli affreschi della cappella di san Benedetto e di San Giuseppe (FUSARI 2005, p. 79) e a Pietro Ricchi delle scene nella cappella di Sant'Orsola e Caterina d'Alessandria (DAL POGGETTO 1996, pp. 225-226).

²⁵⁸ Si veda FUSARI 2005, pp. 98-115, che individua la mano di Sandrini anche negli affreschi delle cappelle degli Angeli, del Santissimo Sacramento, del Rosario e di Sant'Agostino.

²⁵⁹ Come è già stato osservato in altre occasioni, è assai probabile che le *quadrature* venissero realizzate prima delle figure. Il cartiglio vicino al profeta *Michea* nello scomparto sopra la cappella di Sant'Agostino recita: "IO MAVRVS DE ROBORE DICVTS FIAMENGHINVS PINXIT ANNO MDCXXI" (si veda FUSARI 2005, p. 76, note 61-62 riferisce che "i restauri furono compiuti dal bergamasco Tino Belotti che a memoria del suo intervento ha lasciato una scritta ai piedi del profeta Amos che indica la data di conclusione dei lavori: «1966: Restaurò Pittore Belotti»). Un'altra scritta è apposta sul cornicione che sovrasta la medesima cappella, la seconda di destra, giuspatronato della locale famiglia Bontempi (si veda FUSARI 2005, pp. 81-82).

²⁶⁰ L'ipotesi è che "Sandrini abbia realizzato il suo lavoro in un breve lasso di tempo" (FUSARI 2005, p. 80). L'attività di Giovan Mauro Della Rovere per la parrocchiale biennese proseguì con l'esecuzione di due pale per le cappelle del Santissimo Sacramento e di Sant'Agostino, ancora conservate in chiesa (entrambe firmate e datate 1622).

²⁶¹ Sulla presenza del Bulgarini in Val Camonica si veda ZALLOT 2013, pp. 140-151 (con bibliografia).

Le volte di Santa Maria del Carmine a Brescia

La prima notizia relativa al rinnovamento seicentesco della chiesa Santa Maria del Carmine a Brescia è fornita da un cronachista, che nel 1620 annota: “di quest’anno si comincia la Chiesa del Carmine facendosi li volti alle due navi, dipinti”²⁶². Questa testimonianza consente di seguire la progressione della costruzione e, soprattutto, della sua decorazione, a cui partecipò, dapprima parzialmente poi sempre più da protagonista, Tommaso Sandrini. L’indicazione non lascia dubbio sul fatto che i lavori nell’originario ambiente carmelitano incominciarono dalle navate laterali. Ciò è confermato dal contratto relativo alla volta della navata maggiore, del 12 agosto 1622, e dalla testimonianza di padre Guarganti, secondo cui nel 1618 “Thomae [Vineta] solertia fornices tres ex parte sepulchri constructi, et pretio lire 200 in singulo depicti”²⁶³.

Se si osservano gli affreschi delle volte della navata destra e delle prime due campate di sinistra (partendo dalla controfacciata), si ha l’impressione di una certa unità complessiva, segno che questi settori furono concepiti secondo un unico progetto che prevedeva la ripetizione degli stessi moduli. Si tratta di interventi da riferire a maestranze non ancora identificate, che rielaborano spunti dagli “episodi ornamentali della coeva *gran volta* della vicina chiesa della Madonna delle Grazie [sullo] stile degli stuccatori ticinesi del primo Seicento”²⁶⁴. Per la loro datazione fa fede il 1622 iscritto in un punto poco visibile della navata destra, termine che vale come *post quem* anche per la seconda campata di sinistra, dedicata alla carmelitana Teresa d’Avila, canonizzata in quell’anno²⁶⁵. La campagna relativa a pale, altari e affreschi si protrarrà sino al 1630, data segnata a chiare lettere sull’epigrafe dell’arco trionfale della chiesa (**foto 215**).

Gli affreschi della terza, quinta e sesta campata della navata sinistra, dedicate rispettivamente a Santa Cecilia, all’Ascensione e a Santa Maria Maddalena de’ Pazzi, e quelli della seconda cappella di destra (di Sant’Eligio o degli orefici), mostrano invece un linguaggio aderente ai modi di Sandrini²⁶⁶. La sesta campata – a cui s’è già accennato in precedenza per un confronto con la volta della cappella del Sacramento di San Giovanni a Brescia – presenta una decorazione che

²⁶² BIANCHI [1630], ed. 1930, p. 133. Per le vicende edilizie e costruttive della chiesa si veda MEZZANOTTE 1991, pp. 11-21; VOLTA 1991, pp. 25-119.

²⁶³ GUARGANTI, ms. cod. II Mantuana [1645], II 5, f. 133r (si veda VOLTA 1991, p. 116, nota 175). Sempre Guarganti afferma che nel 1621 “le volte laterali sono costruite per ordine di Tomaso Vineta e dipinte dal Viviani”. Purtroppo non abbiamo notizie sul committente.

²⁶⁴ VOLTA 1997, p. 51. Per qualche ipotesi attributiva concernente gli affreschi delle volte delle navate laterali, in relazione a un certo pittore Giovanni Antonio Zanone, si veda ID. 1991, p. 117, nota 201.

²⁶⁵ Se ne è accorto Volta 1991, p. 85. Per la decorazione delle cappelle si veda PRESTINI 1991, pp. 202-203; MASSA 2001.

²⁶⁶ Se ne è accorto VOLTA 1991, pp. 74-79; ID. 1997, pp. 51-52, che riferisce queste tre cappelle alla mano di Tommaso Sandrini, coadiuvato, per la parte delle figure, da Camillo Rama. Gli affreschi della quarta campata di sinistra, invece, si tratta di un intervento più tardo, probabilmente settecentesco.

coinvolge la parete, dove si riscontra la mano di Francesco Giugno nella *Resurrezione* e nel *Mosè ed Elia*, e, più in basso, entro nicchie sovrastate da edicole, nei *Santi Pietro Tommaso e Andrea carmelitano*²⁶⁷ (**foto 216**). Malgrado nel basamento delle colonne che sostengono l'altare sia incisa la data 1625, l'identificazione di Giugno (autore anche di una pala per la cappella di Sant'Eligio²⁶⁸) obbliga a contenere la cronologia entro il 1621, anno della sua morte²⁶⁹. Lo stile dei girali e dell'edicola in alto, da cui sporgono i tipici elementi pendenti, sembra fugare qualsiasi dubbio sulla partecipazione di Tommaso, come peraltro confermava anche il Faino, secondo il quale la volta della "Capela del Cristo sostenuto dali angioi è dipinta dal Sandrino"²⁷⁰ (**foto 217**).

Al Carmine si consumò dunque l'ultimo atto della collaborazione tra i due, avviata sui ponteggi del refettorio di Rodengo e interrotta solo in occasione della parentesi emiliana di Tommaso, tra il 1613 e il 1615. Secondo Paglia i due pittori avevano dipinto insieme anche la casa "in faccia al Carmine"²⁷¹, cioè di fronte all'ingresso della chiesa, dove alla fine del Seicento si poteva ancora osservare

“sopra la Speciarìa una facciata di bellissima Architettura dipinta, che forma vaga Loggia adorna di Balaustri spiccanti, in mezzo della quale siede una consulta de Medici, che invero sembrano vivi, ed una Donna di aspetto senile, che à lenti passi se ne v` con bel moto portando un vaso di medicina, rivolgendosi pallida, e quasi dubbiosa di portar' all'Inferno la morte, ò la vita. Le altre figure di color bronzino, dinottano Ipocrate, Galena, et Avicenna et altri come Auttori antichi di quella p(er) aderire al Sogetto. Opera à fresco colorita con gran dolcezza, delle mani del Zugno, et del Zandrini”²⁷².

Non resta più nulla di queste testimonianze, forse il primo intervento di Sandrini nella zona del Carmine²⁷³. La sua presenza in chiesa già prima del 1621 fornisce in ogni caso un'acquisizione

²⁶⁷ Ringrazio per la segnalazione, avvenuta in forma orale, Fiorella Frisoni. Per la pala dell'altare si veda FRISONI 2008, pp. 143-176.

²⁶⁸ Si trova nella seconda cappella della navata destra e raffigura *La Madonna col Bambino tra i santi Eligio e Giovanni Battista* (su questa pala si veda BEGNI REDONA in *La chiesa e il convento di Santa Maria del Carmine* 1991, pp. 204-205). Sull'ipotesi che il committente possa essere il frate Aurelio Manerba, lo stesso il cui nome è iscritto sul quinto altare, adiacente a questo, si veda PRESTINI 1991, pp. 202-203; a proposito dell'altare si veda MASSA 2001, pp. 22-25, che attribuisce impropriamente gli affreschi della cappella a Sandrini.

²⁶⁹ Sull'altare addossato al muro di questa campata si veda MASSA 2001, pp. 38-41.

²⁷⁰ FAINO [1630-1669], ed. 1961, p. 80.

²⁷¹ PAGLIA [1660-1701], ed. 1967, p. 710.

²⁷² IBID, p. 136.

²⁷³ Come sostenuto da PRESTINI 1991, p. 195, che ha precisato il nome del proprietario della casa: Orazio del fu Persio Porta. Credo che si riferiscano proprio alla "spezieria" le scritte ancora leggibili sulle finestre della casa posta di fronte alla chiesa: l'iscrizione recita "MIRA CHE DIO TI MIRA / CHI MAL VIVA MAL MVORE / PENSA ET POI FA". Gli affreschi sono segnalati anche da RIDOLFI (1648, ed. 1914-1924, I, pp. 256-257): "all'incontro della Chiesa del Carmine dipinse nella casa d'uno spetiale una consulta de' Medici sopra certo infermo, alla quale fece gli ornamenti il Sandrino detto" e da MACCARINELLI ([1747-1751], ed. 1960, pp. 252-

importante. Archiviata la progettazione del ciclo di Bienno, il pittore dovette impostare la navata sinistra della chiesa carmelitana, per poi attendere all'impegnativa impresa della volta maggiore. Come a Bienno doveva essere assistito da una bottega che si serviva dei suoi disegni e cartoni, secondo una prassi sempre più evidente nel corso del terzo decennio, sia nella chiesa dei Santi Faustino e Giovita a Brescia sia nella parrocchiale di San Giorgio a Bagolino. A maestranze della stessa cerchia, all'opera verosimilmente sotto la sua supervisione, dovrà spettare l'esecuzione della terza e quarta campata della navata sinistra del Carmine, che per motivi stilistici non possono essere riferite al pittore²⁷⁴.

Nessun dubbio, invece, sulla paternità delle *quadrature* della volta maggiore, costruita a partire dal 12 agosto 1622 e ultimata nel giro di un paio d'anni²⁷⁵. Stando alla testimonianza del Guarganti, l'unico a fornire l'entità del pagamento, gli affreschi della "nave di meggio" furono realizzati nel 1625:

"per ordine di padre [Tommaso] Vineta venne dipinta, nello stesso anno, la volta mediana della chiesa da Tomaso Sandrini primo nell'arte [della prospettiva] per il prezzo di lire 2000"²⁷⁶.

L'attribuzione fu accolta immediatamente, tanto è vero che il 22 ottobre 1639 il notaio Marcantonio Cosio annotava:

"la chiesa di prima era antichissima, et [hora] si ritrova tutta abellita, ad aver fatto il volto a tutte tre le navi benché molto longa, et grande; et tutte tre parimenti dipinte, in particolare la nave di mezzo, à prospettiva di chiaro et scuro per mano del Sandrino Pittore di quella professione eminentissimo con quadro sotto il volto, et himaghi di diverse figure, fatti da pittori eccellenti. Il

253): "di non volgar credito sono le Pitture a fresco, che abelliscono la facciata della Casa situata in prospettiva alla Porta della Chiesa. Queste rappresentano per mano di Fran(ces).co Giugno la consulta di diversi Medici su la vita d'un misero amalato. L'architettura poi è un travaglio di Tomaso Sandrini".

²⁷⁴ Andrebbe considerato più a fondo il problema attributivo che riguarda gli affreschi della seconda cappella destra del Carmine, dedicata a Sant'Eligio. La data 1701 presente sugli affreschi è confermata dal fatto che la scena figurata al centro sia da attribuire a Giovanni Antonio Cappello (Brescia, 1669-1741; sul quale si veda STRADIOTTI in *Brescia pittorica* 1981, pp. 89-90); questa decorazione è "da ricondurre più logicamente nella cerchia del Sandrini, o di qualche suo tardivo imitatore, con tutti i dubbi sollevati nella poderosa balconata aperta dalle quattro mensole azzurre d'angolo, introvabili nel pur variato repertorio sandriniano conosciuto" (VOLTA 1991, p. 103). Condivido l'idea che si tratti di un imitatore di Sandrini, che ripropone alcuni schemi tipici delle sue *quadrature*.

²⁷⁵ Per le vicende edilizie si veda VOLTA 1991, p. 79. Sull'attribuzione a Sandrini mi permetto di segnalare il curioso, quanto inaccettabile, parere di Cesare Alpini, che riteneva di dover escludere la sua presenza in favore di quella di Gian Giacomo Barbelli (si veda bibliografia precedente a p. 89).

²⁷⁶ GUARGANTI, ms. cod. II Mantuana [1645], II 5, f. 133v. Sempre il Guarganti annoterà un altro intervento di Sandrini nel 1629, relativo alla pittura della cornice del "fornice di mezzo, o volto grande". Il ritorno del pittore a distanza di qualche anno non stona con la pratica, piuttosto frequente, di affidare il lavoro alla bottega e di tornarvi in tempi diversi (si vedrà soprattutto nel caso di San Faustino e Giovita).

cornicione di rilievo che circonda tutta la chiesa ed un fregio di chiaro et scuro fatto pur da suddetto Sandrino...”²⁷⁷.

Menzionati anche da Ridolfi²⁷⁸, Faino²⁷⁹ e Cozzando²⁸⁰, su questi affreschi si soffermerà con maggior precisione la letteratura artistica settecentesca:

“Alla lunghezza sua [del Carmine], forse mi direte, non corrisponde la larghezza; Non ve lo nego, ma se alzerete la vista all’Architettura, o prospettiva della volta, oh come bene v’inganna! e da ciò si deduce avvedutezza, e giudizio nel Pittore Tomaso Sandrino nostro Bresciano, il quale avendo appunto concepita questa dissonanza, hà con tal metodo divisi i compartì, onde l’occhio resta pago, e si leva quanto, prima del colorito dell’Arco, averebbe qualche poco di noia apportato, ed infatti soggetti esperti nella professione danno gran lode al famoso Sandrino, non solo pel suo forte, e ben’inteso chiaroscuro, ma per la nova simmetria, qual dissi, donata a questo Tempio antico”²⁸¹.

Emerge un aspetto già rilevato per la chiesa di San Domenico: l’abilità di Sandrini nel correggere, tramite la pittura, le imperfezioni dell’architettura. Nel caso del Carmine la “dissonanza” era provocata dalla “lunghezza [a cui] non corrisponde la larghezza”. In effetti la fabbrica era stata modificata poco dopo la metà del Quattrocento, con l’aggiunta di due campate che avevano portato la chiesa a 72 metri²⁸². Nell’affrontare la decorazione della volta a botte appena costruita, Sandrini non poteva non tener conto di questo aspetto per calibrare le sue prospettive. Il sistema del “doppio loggiato” impiegato, per esempio, a Rodengo e a San Giovannino a Reggio Emilia, rischiava di diventare controproducente. Per questo motivo il pittore optò per una soluzione che, su scala ridotta, aveva già proposto nel corridoio del palazzo del Broletto una decina d’anni prima: al posto di un grande vano finse molti ambienti in sequenza, ognuno dei quali convergente verso il

²⁷⁷ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 65.

²⁷⁸ “In Brescia adornò col suo pennello la volta della Chiesa de’ Santi Faustino e Giovita di curiose invenzioni. Quella di San Domenico, e del Carmine, e le Cappelle etiando delle medesime Chiese” (RIDOLFI 1648, ed. 1914-1924, I, p. 251).

²⁷⁹ “S(an)ta Maria del Carmini chiesa antica ma di novo rimodernata particolarmente il volto di detta chiesa chè m(ol)to longo et il Coro fatto la più parte di novo il volto sodetto è di manno la pittura del famoso Sandrino veramente à imitato qui il naturale” (FAINO [1630-1669], ed. 1961, p. 79).

²⁸⁰ “Dipinse anco il volto del Carmine, e molte Capelle in diverse Chiese con tante, e così vaghe invenzioni, che rendono à professori maraviglia” (COZZANDO 1694, p. 128).

²⁸¹ AVEROLDO 1700, p. 20; “E parimente nella Chiesa de’ Carmini tutto estatito alla osservazione alla osservazione della prospettiva nella Nave grande da mezzo, tirata con tutta perfezione dall’incomparabile Sandrino” (AVEROLDO 1700, p. 144).

²⁸² Si veda VOLTA 1991, pp. 25-119.

centro della navata. L'impressione era quindi di "una successione di sale con una scansione gigante corrispondente alle campate della struttura portante originaria"²⁸³ (**foto 218**)

Il settore centrale è occupato da tre medaglioni: il più grande ospita *Sant'Alberto che riceve lo scapolare dalla Vergine*, circondato da quattro cartigli (**foto 219**). Il tema dedicato ai carmelitani prosegue, al centro, nei monocromi gialli (**foto 220-223**) e in due oculi dipinti sul tono del viola (**foto 224-225**), esaurendosi nelle scene ai lati della volta, raffiguranti *Santa Teresa tra i santi Pietro e Paolo* (**foto 226**) e *Il rapimento di Elia* (**foto 227**). Ancora oggi non c'è accordo sulla paternità dei vari medaglioni: il *Sant'Alberto che riceve lo scapolare* è tradizionalmente conteso tra Antonio Gandino, che di lì a poco avrebbe collaborato con Sandrini nella chiesa di San Faustino e Giovita a Brescia²⁸⁴, e Giovan Mauro della Rovere, anch'egli già in rapporti col nostro²⁸⁵. Scorrendo le varie proposte attributive offerte dalla letteratura antica si ricavano anche i nomi di Camillo Rama e Pietro Giacomo Barucco²⁸⁶. Sulle balconate fanno capolino *Angeli musicanti* (**foto 228-231**), dipinti a secco probabilmente dallo stesso Rama e da Bernardino Gandino, cui Guarganti riferiva la serie di *Sibille* e *Profeti* presenti entro finte nicchie²⁸⁷ (**foto 232-236**).

²⁸³ VOLTA 1997, p. XX. Era un aspetto già ampiamente riscontrato dalla critica: "il brillante talento del Sandrini ha modo di affermarsi nella soluzione trovata al problema posto dalle campate quattrocentesche: nell'impossibilità di realizzare una decorazione unitaria, egli crea una successione di sfondati vari per foggia e ampiezza, ma otticamente collegati dal convergere dei fuochi prospettici verso quello della gloria centrale" (GUAZZONI 1989, p. 112); "qui il pittore, per mezzo di travature aggettanti, che si succedono ritmicamente lungo la volta della chiesa, riesce a celare la sproporzione, nel senso della lunghezza, della navata centrale, ricreandola architettonicamente" (MUSCOJONA 1973, p. 15). "The total result was rather a series of Iseparate picture fields than a unified effort to heighten the space or transform it by means of an architectural screen" (FEINBLATT 1992, p. 43).

²⁸⁴ Il riferimento al Gandino è sostenuto dalla maggior parte della critica: "il soffitto si spalanca in aperture a linee spezzate in corrispondenza delle scene figurate, quasi che queste si svolgano nel cielo, al di fuori della realtà architettonica del tempio. Il limite, caso mai, è nella pesantezza ancora tutta fisica delle architetture del Sandrini, ma soprattutto nella composizione delle scene del Gandino, figurate in superficie, secondo leggi ottiche tradizionali, come quadri passati dalla posizione verticale all'orizzontalità del soffitto, senza il sott'in su, lo scorcio" (PASSAMANI 1964, III, pp. 604-605). Su Antonio Gandino si veda STRADIOTTI in *La pittura in Italia* 1989, II, *ad vocem* (con bibliografia); BAIÒ 1996; ID. 2007; FISOGNI 2007, pp. 348-356; GUZZO 1999; FISOGNI in *Pinacoteca Tosio Martinengo* 2014, pp. 313-314.

²⁸⁵ Personalmente mi sento di respingere il riferimento a quest'ultimo proposto da FUSARI (2007, pp. 89-90); l'unico tra gli scrittori settecenteschi ad avvalorare tale ipotesi è MACCARINELLI ([1747-1751] ed. 1960, pp. 142-143). Mi pare sia da respingere non solo per motivi stilistici, ma anche perché la datazione della volta del Carmine, per i motivi di cui s'è detto, cade entro il 1625 e non si sovrappone all'intervento condotto da Antonio e dal figlio Bernardino Gandino nella chiesa di San Faustino, avviato alla fine del 1626.

²⁸⁶ Guarganti attribuisce gli affreschi delle vele della navata maggiore a Pietro Giacomo Barucco, mentre a Camillo Rama altre pitture verso il coro: "picturae terminatus medium fornix a Camillo Rama depictae" (GUARGANTI, ms. cod. II Mantuana, II 5, f. 133v). Mi limito a trascrivere un passo di Paglia, relativo agli affreschi della volta: "... fra i quali vi sono alcuni compartimenti di figure fatte a fresco, dal Rama e dal Barucco" (PAGLIA [1660-1701], ed. 1967, p. 151).

²⁸⁷ Si tenga però presente l'indicazione preziosa del Guarganti, che attribuisce sei *Sibille* a Camillo Rama, e altre sei a Bernardino Gandino (si veda VOLTA 1991, p. 97). Tra i nomi che emergono c'è anche quello di un certo Pietro Tonello che nel 1626 riquadrò con affreschi le finestre della volta (GUARGANTI, ms. cod. II Mantuana, II

Il potenziale illusionistico è concentrato ai lati della grande volta, grazie ad archi sormontati da timpani alternati a possenti mensoloni, che, nella struttura generale, reggono il cornicione (**foto 237-240**). L'intervento di Sandrini è fuori discussione: sua, certamente, è l'idea della successione di vari ambienti illusivi; sua deve essere stata la parziale realizzazione degli affreschi. La datazione dell'intervento intorno al 1624-1625, individuata anche grazie alla testimonianza del Guarganti, mi pare ragionevole alla luce di alcuni confronti con i disegni. Un foglio conservato presso il Département des Arts graphiques del Louvre²⁸⁸ mostra la medesima soluzione vista al Carmine, con la balconata laterale e l'arco (**D. 12**); il disegno è interessante anche perché presenta sul verso la scritta:

“adi 6 ottobre 1625 / disegno acetato per la V(eneran)di Cong(regatio)ne per l'oppera / di
prospetiva qual saria [...] l'hornato / in quelle parti che non sono diversi / ficate come in altro
schizzo stabilito / qual saria sottoscritto Io Gio(van) Ant(oni)o / Remondi Prefetto di [...]
Con(gregatio)ne”²⁸⁹.

Non è dato sapere la chiesa per la quale era stato concepito e, a quanto sembra, già accettato; qualche chiarimento potrà arrivare identificando la congregazione a cui apparteneva Giovan Antonio Remondi, che sembra essere il committente. La data siglata sul foglio invita in ogni caso a considerare ultimato l'impegno di Sandrini al Carmine entro l'ottobre 1625, forse già entro l'estate.

5, f. 133v). Su Camillo Rama si veda GUZZO 1985; STRADIOTTI in *La pittura in Italia* 1989, II, *ad vocem*; ID. 2006; FISOGNI 2007, pp. 339-347; D'ADDA in *Pinacoteca Tosio Martinengo* 2011, pp. 28-30.

²⁸⁸ Il disegno era già noto a Volta (1997, p. 46), secondo cui “Sandrino ha preparato la splendida tavola per la sala maggiore di qualche casa patrizia oppure per la copertura di una monumentale sagrestia nel periodo in cui si accingeva a realizzare la decorazione della chiesa del Carmine”.

²⁸⁹ Si veda *Disegni di quadratura*, n. D. 12.

La volta della parrocchiale di Bagolino

La seconda metà del terzo decennio del Seicento vide Sandrini impegnato su due fronti, nella parrocchiale di San Giorgio a Bagolino in Val Sabbia e nella chiesa dei Santi Faustino e Giovita a Brescia. Entrambe le decorazioni, per le quali il pittore dovette anche affrontare una causa relativa a mancati pagamenti da parte dei fabbricieri di Bagolino, lo occuparono sino al 1629, anno che precede la morte.

L'inizio del lavoro nella parrocchiale di San Giorgio è scandito dal primo acconto di pagamento, che risale al 29 settembre 1625²⁹⁰. La rilettura in serie dei documenti conservati nell'archivio comunale di Bagolino consente di ripercorrere in modo dettagliato l'intera vicenda. Che il lavoro fosse in essere nel 1626 è confermato dal fatto che il 16 novembre di quell'anno venne ricompensato il fratello "Pietro Sandrino Pitore per aver messo l'oro alli cornisoni"²⁹¹. Quest'ultima precisazione suggerisce che una parte del ciclo stesse per concludersi alla fine di quell'anno: non si spiegherebbe altrimenti la realizzazione della doratura, destinata solitamente all'ultima fase. Pietro, che nel 1627 aveva ventisette anni e viveva insieme a Tommaso, va ad aggiungersi all'altro fratello Francesco, attestato nel cantiere bresciano di San Domenico²⁹². E' da immaginare che fosse uno stretto collaboratore, con compiti che non dovevano limitarsi alla stesura delle dorature, se è vero che le fonti ricordano almeno un'opera da lui eseguita nella chiesa di Santa Caterina a Brescia, insieme a Ottavio Viviani, altro allievo di Sandrini²⁹³. Non deve stupire se tra gli storiografi l'unico a citare gli affreschi di Bagolino fu Paglia, che assegnò a Sandrini la paternità dell'invenzione, attribuendo l'esecuzione a Viviani, che quindi rappresentava il depositario dei disegni del maestro²⁹⁴.

Gli affreschi della volta, inficiati da ridipinture novecentesche che tentarono di rimediare alla devastazione di un incendio²⁹⁵, evidenziano una semplificazione del linguaggio del *quadraturista*,

²⁹⁰ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 43. "Tra i primi artisti giunti al cantiere di San Giorgio in Bagolino è attivo dall'agosto 1626 a metà 1627 Tommaso Sandrini" (VOLTA 1991, p. 83).

²⁹¹ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 46.

²⁹² Ne dà conferma una polizza d'estimo in cui Sandrini, nel 1627, fornì il proprio stato di famiglia: oltre alla moglie Francesca, di quarant'anni, e alla madre Maria, settantenne, il pittore manteneva in casa i due figli piccoli Alberto e Marta, e due fratelli, Camilla poiché nubile e, appunto, Pietro, che all'epoca aveva ventisette anni (si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 48).

²⁹³ Su questo argomento rimando al *Saggio introduttivo*, p. 52.

²⁹⁴ Secondo Paglia la volta della parrocchiale di Bagolino venne "dipinta di bellissimo chiaroscuro per mano di Ottavio Viviani col disegno di Tomaso Sandrino" (BOSELLI 1958, p. 48).

²⁹⁵ Gaetano Cresseri (Brescia, 1870-1933) inserì una *Sacra famiglia* durante i restauri della parrocchiale del 1898. Sul pittore si veda *Giacomo Cresseri* 2005.

giustificata dal fatto che l'esecuzione fu demandata ai collaboratori²⁹⁶. La stessa impressione si ricava analizzando lo schema complessivo (**foto 241**), con due loggiati per lato e la consueta balaustra continua intervallata da colonne binate (**foto 242**). Si tratta di una tipologia che rimonta, senza particolari novità, a quella assai precedente di San Giovannino a Reggio Emilia. L'unica differenza è la soluzione adottata nella parte inferiore, corrispondente alle otto lunette che danno luce alla chiesa, dove si osserva l'alternanza tra finti mensoloni e coppie di figure a monocromo (**foto 243-245**). E' quindi verosimile che Paglia avesse ragione nell'affermare che il progetto fu affidato a uno o più allievi: non smentisce questa interpretazione la fattura corsiva di alcuni cartigli (**foto 246-248**). Per quanto riguarda l'autore delle parti figurate, sia nei medaglioni al centro della volta (**foto 249-251**), sia dei vari monocromi laterali (**foto 252-253**), le indicazioni della letteratura seicentesca trovano conferma nei documenti, che segnalano a Bagolino la presenza di Camillo Rama, già attestato al Carmine e pittore con cui Sandrini avrebbe di lì a poco collaborato anche in San Faustino²⁹⁷.

E' opportuno ripercorrere brevemente le vicende edilizie che, nei primi decenni del Seicento, coinvolsero la parrocchiale di San Giorgio. Stando ai documenti, il 31 marzo 1624 i deputati del Comune, "avendo in lungo parlato e trattato sopra il far acomodar la chiesa di S. Giorgio per essere cosa necessarissima anno ordinato che essa glesia sia in tuto acomodata con più bela e miglior forma da homini judiciosi et periti da esser eletti"²⁹⁸. Il 7 aprile seguente un altro atto ordina di "far acomodare la chiesa nostra di S. Giorgio iusto al model et desegno et Capitolo dello Ill(ustrissi)mo Joanbatista Lantana ingegner"; poco dopo si afferma che "la qual fabrica fu data a far a m(agist)ro Josefo Verzina di Brescia"²⁹⁹. Che la progettazione e la direzione del cantiere fossero rispettivamente nelle mani di Giovanni Battista Lantana e Giuseppe Verzina è una spia dello stretto rapporto che intercorse tra la comunità di Bagolino e le stesse maestranze impegnate nei principali cantieri bresciani all'inizio del terzo decennio del secolo³⁰⁰. Infatti, se Lantana aveva diretto, insieme a Pietro Maria Bagnadore, la prima fase della fabbrica del Duomo nuovo, il Verzina si era distinto nella costruzione della volta del Carmine, poco prima che Sandrini

²⁹⁶ "One of Sandrini's last works, the nave fresco of the chiesa prepositurale at Bagolino, around 1627, is a simplification of the shorter ceiling of S. Giovanni Evangelista [a Reggio], thirteen years earlier. Single, rather than double, columns carry the very long rectangular block cornice that enframes the five picture fields of the crown. The traditional and conventional balustrade is conceived with four vanishing points. The work at Bagolino shows no particular development of Sandrini's style" (FEINBLATT 1992, p. 44).

²⁹⁷ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 47.

²⁹⁸ Si veda FORMENTI 1990, p. 177 (le citazioni seguenti sono desunte da questo testo).

²⁹⁹ A ciò si aggiunga il documento del 3 giugno 1624, dal quale si ricava che la chiesa di Bagolino "per l'antichità ha bisogno d'essere ristorata, accresciuta, abellita et ampliata..." (GUERRINI 1987, pp. 33-35).

³⁰⁰ "Nella seconda metà del terzo decennio del secolo XVII, invece, quasi tutti gli artisti operanti al Carmine sembrano trasmigrare in massa al cantiere della bellissima nascente chiesa parrocchiale di Bagolino" (VOLTA 1991, pp. 82-83).

cominciassse ad affrescarla³⁰¹. La convocazione del *quadraturista* a Bagolino si lega, ancora una volta, al padre domenicano Serafino Borra, già nominato a proposito della chiesa di San Domenico a Brescia. Ne dà conferma lo stesso pittore, che nel 1627 non esitò a ricordare come “tutto il pretio dell’opera [di Bagolino] era in mano del R(everen)do Padre Borra”³⁰², defunto da poco.

La prima fase della decorazione, avviata come detto nel settembre 1625, terminò non più tardi della fine di ottobre 1626. Alcuni documenti testimoniano la volontà, da parte delle autorità di Brescia, di sollevare dall’incarico le maestranze impegnate a Bagolino: sappiamo infatti che il 17 ottobre veniva ricompensato un certo “Zaneto Bucio per tre zornate di esser andato a Bressa a supplicar all Ill(ustrissi)mo S(igno)r Cap(itano) a cio non ne levasse li pittori come diceva”³⁰³; tra costoro si raccomandava che “non ne deviasse detto sig. Tomaso”. Malgrado la supplica, l’allontanamento del pittore dal cantiere valsabbino dovette avvenire quasi subito: se non basta a confermarlo il mandato di pagamento in favore della moglie, effettuato nel settembre dello stesso anno³⁰⁴, è indicativo il fatto che, nel febbraio 1627, Sandrini avrebbe richiesto a “Li Mag(nifi)ci SS(igno)ri Deputati alla fabbrica della chiesa [...] di farmi pagare scudi 100 in Brescia per tutto il mese di ottobre à bon conto dell’opra di pittura fatta alla chiesa, et essendo scorso tanto tempo...”³⁰⁵. Ciò è confermato anche dalla polizza d’estimo del pittore, che nel 1627 dichiarava di dover ricevere “dalla Città di Bagolino in c(irc)a lire seicento per resto della mercede della pittura fatta nella chiesa di essa città l’anno passato”³⁰⁶.

Incrociando queste notizie con gli incartamenti relativi alla chiesa di San Faustino e Giovita a Brescia, per la quale al pittore venne sborsata una somma ragguardevole nel febbraio 1627, è ovvio che a questa data avesse da tempo abbandonato Bagolino³⁰⁷. Si può a questo punto sospettare che, essendo San Faustino gestita direttamente dal Comune di Brescia (per la sua intrinseca importanza legata alla presenza delle reliquie dei santi patroni), le autorità avessero usato la loro influenza per richiamare Sandrini in città proprio per attendere a questo nuovo impegno. Ciò tuttavia non avvenne senza conseguenze, dato che nacque una contesa che avrebbe visto il pittore opposto ai deputati del Comune di Bagolino. Il motivo riguardava il blocco dei pagamenti: alla già citata lettera del 5 febbraio 1627, nella quale Tommaso reclamava cento scudi,

³⁰¹ Su Giovanni Battista Lantana si parta da MAZZOLDI 1964, pp. 35-36. Per un breve riepilogo si veda ORSINI in *Storia dell’architettura nel Veneto* 2008, p. 295. Una panoramica sull’architettura bresciana del Seicento è offerta da GIUSTINA 2008, pp. 152-171.

³⁰² Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 50.

³⁰³ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 45 (si veda anche per la citazione seguente).

³⁰⁴ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 44.

³⁰⁵ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 50.

³⁰⁶ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 48.

³⁰⁷ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 49.

questi risposero in aprile, assicurandolo che "...nel detto mese [di maggio] si li mandarà almeno scudi cinquanta, et anco il restante quanto più presto si potrà, con dar la terminatione anco del restante del opera con comoda occasione..."³⁰⁸. Se i successivi versamenti seguirono a breve distanza, tra giugno e luglio³⁰⁹, l'8 agosto risultava però chiaro che le pitture della parrocchiale avessero ancora bisogno di "terminazione"³¹⁰. Sembrerebbe che il rallentamento fosse dovuto a problemi di natura architettonica palesati dalla fabbrica del capomastro Verzina, nel frattempo defunto. Per questo i deputati di Bagolino, nell'ottobre 1627, affidarono a Tommaso Lorando, perito già presente in Duomo nuovo e in San Faustino a Brescia, l'incarico di condurre una vertenza contro Sandrini e Verzina³¹¹.

Il 2 dicembre 1627 Tommaso tornò a Bagolino per "depenzer la chiesa di dentro e fori"³¹². In tale occasione ultimò, forse con una certa fretta, le decorazioni interne lasciate incomplete nell'ottobre 1626, realizzando anche quelle in facciata (**foto 254-255**). Pur essendo piuttosto deperiti, gli affreschi esterni forniscono alcuni elementi di interesse: innanzitutto confermano l'idea che Sandrini avesse realizzato con una frequenza maggiore rispetto a quella che si è soliti pensare i rivestimenti parietali. Se ciò non deve stupire, visto che già nel 1608 a Rodengo dipinse le pareti del refettorio, è pur vero che sono sopravvissute poche testimonianze di tale aspetto. In secondo luogo è quasi sempre passato inosservato un dettaglio presente sulla facciata della chiesa di Bagolino, vale a dire un volto dipinto (**foto 256**): non sappiamo a chi appartenga, ma è evidente che manifesta i caratteri di un ritratto, raffigurando una persona già avanti negli anni, come suggerisce la barba bianca³¹³. Il volto è quanto rimane di una decorazione più vasta che fingeva una superficie a bugnato, simile per tipologia a quella delineata in un disegno da attribuire a Sandrini, relativo proprio allo studio per una parete³¹⁴ (**D. 14**).

La vicenda relativa a San Giorgio si concluse definitivamente l'8 dicembre 1627, allorché il pittore scrisse ai deputati d'aver ricevuto un danno da "l'esser intervenuto per nome delle V(ostr)e Spe(ttat)a un agente non perito ne informato di quanto si doveva per simile stabilimento, si come era il Padre Bora"³¹⁵. Ribadiva quindi la propria stima nei confronti del defunto padre domenicano, a suo dire più "informato" rispetto al Lorando, il "perito" cui alludeva senza

³⁰⁸ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 51.

³⁰⁹ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, nn. 52-53.

³¹⁰ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 54.

³¹¹ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 55. Il Lorando, per la cui attività in Duomo si veda Volta 1987a, p. 111, "risulta [...] architetto di buona informazione dei trattati d'architettura" (VOLTA 1999, p. 95, nota 123).

³¹² Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 56.

³¹³ Secondo VOLTA (in *Intorno alle mura* 2015) si tratta dell'autoritratto dell'architetto Giovanni Battista Lantana. L'ipotesi mi sembra del tutto priva di conferme; casomai si può pensare, in via del tutto dubitativa, possa trattarsi dell'autoritratto di Sandrini.

³¹⁴ Si veda *Disegni di quadratura*, n. D. 14.

³¹⁵ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 57.

nominarlo³¹⁶. Malgrado la polemica fosse tutt'altro che sopita, nella medesima lettera Tommaso mostra toni distensivi: “ringrazio idio di averli dato satisfazione nel mio operare e spero nelle V(ostre) Spe(tta)ta fora degno de altri suoi Comandi de quali saro melio riconosciuto per lavenire che di presente, et andaro atendendo risposta con la compita sodisfazione conforme alla Liquidazione fata per il Sig(no)r Thomaso Lorandi”³¹⁷. Il 18 dicembre venne ricompensato “per aver spetato tanto tempo a dimandar il suo avanzo”³¹⁸, ma gli ultimi pagamenti arriveranno soltanto tra il marzo e il luglio del 1628, quando ormai il pittore è a Brescia per proseguire la decorazione di San Faustino³¹⁹.

Le volte di San Faustino e Giovita a Brescia

E' doveroso, a questo punto, fare un passo indietro per concentrare l'attenzione sulla chiesa di San Faustino e Giovita a Brescia. L'edificio benedettino, all'inizio del Seicento caratterizzato da un assetto romanico, fu oggetto di un significativo rinnovamento imperniato attorno alla nuova arca dei santi patroni, realizzata dallo scultore luganese Antonio Carra tra il 1618 e il 1623³²⁰. Il progetto di riedificazione della chiesa prese forma nel giugno 1620 e nel settembre del medesimo anno fu firmato il contratto per la costruzione³²¹. La cronologia è confermata da una testimonianza contemporanea: nel “novembre [1620] s'incomincia a distruggere la Chiesa vecchia de SS(an)ti Faustino e Giovita per mettersi in ordine di fabricare la nuova”³²². Dalla medesima fonte sappiamo che il “9 marzo, martedì [1621] si pone la prima pietra della nuova Chiesa di S. Faustino Maggiore nel pilon a man dritta del Coro, dal P. Don Faustino Gioia nostro Bresciano, Abate della gran Croce (quale ha donato alla Fabrica di questa Chiesa [...] tre mila Ducati”. Dopo la ricognizione delle reliquie, avvenuta alla presenza di tutte le autorità locali il 21 gennaio 1623, il

³¹⁶ In dicembre da Bagolino ringraziano Tommaso Lorando per aver seguito e portato a termine positivamente la causa con Sandrini; mentre resta aperta la vertenza con gli eredi del Verzina per la parte architettonica della chiesa (vertenza che arriva a Venezia); si veda FORMENTI 1990, p. 80.

³¹⁷ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 57.

³¹⁸ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 58.

³¹⁹ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, nn. 61, 63.

³²⁰ L'iniziativa fu decretata dal Comune il 14 novembre 1609: si decise di realizzare “una nuova Arca di nobilissima fattura in mezzo al coro della chiesa [di San Faustino] per richiudere e conservare l'Arca antica” (il documento è citato in VOLTA 1999, p. 70, nota 104). Fino ad allora, infatti, esisteva soltanto l'arca quattrocentesca di Tonino da Lumezzane; sull'arca seicentesca, inaugurata con la traslazione dei santi nel 1623, si veda anche FISOGNI 2012 p. 153.

³²¹ I documenti sono citato in VOLTA 1999, p. 52, nota 73; p. 58, nota 77. Sull'evoluzione del complesso architettonico seicentesco di San Faustino in età romanica si veda Breda 1997.

³²² BIANCHI [1630] 1930, pp. 131, 138 (si veda anche per la citazione seguente).

14 marzo seguente furono emessi pagamenti “per la costruzione del volto di quella chiesa”³²³, segno che si stavano rispettando gli accordi iniziali, che prevedevano tre anni per la conclusione.

L'appalto fu affidato ad Antonio Comino il quale, proprio nello stesso periodo, nell'ambito del cantiere del duomo svolgeva anche l'incarico di sovrintendere la fabbrica diretta da Lorenzo Binago, architetto che, su diretta richiesta del vescovo Giorgi, aveva sostituito Giovanni Battista Lantana, vecchia conoscenza del pittore³²⁴. I nessi con le maestranze impegnate in cattedrale aumentano se si considera che secondo alcuni il Binago partecipò all'ideazione di San Faustino: evidenti, infatti, sono “gli stimoli derivati dalla cultura architettonica milanese”³²⁵, avvertibili nel rapporto tra la spazialità della chiesa bresciana, contraddistinta da tre navate divise da un sistema di archi e serliane, e quella di Sant'Alessandro a Milano, il cui progetto spetta certamente al barnabita. Il Comino dal canto suo prese parte al riassetto della chiesa di Santa Maria del Carmine e, poco dopo, fu convocato nella parrocchiale di Bagolino³²⁶: nel corso del terzo decennio operò quindi in tre cantieri che videro la presenza di Sandrini. Potrebbe trattarsi di una semplice coincidenza, ma la presenza in San Faustino di Tommaso Lorando, vale a dire del perito implicato nella vertenza che la comunità di Bagolino aprì con Sandrini, stringe sempre più il cerchio attorno al pittore, suggerendo che costui avesse instaurato rapporti professionali con questi architetti, periti e capimastri³²⁷.

Il primo documento che attesta la presenza di Sandrini in San Faustino risale al novembre del 1626³²⁸. E' probabile, però, che nello stesso periodo il pittore avesse cominciato a metter mano anche alla volta centrale (**foto 257**). Sebbene in questo caso non disponiamo di elementi certi, una conferma indiretta può giungere dai contratti stipulati dalla fabbrica con Antonio e Bernardino Gandino, incaricati delle parti di figura. A questo proposito è interessante osservare che furono sottoscritti due diversi contratti, il primo dei quali il 22 novembre 1625, in seguito annullato e riformulato il 5 settembre 1626 con alcune modifiche iconografiche relative alla scena centrale della *Gloria dei santi martiri Faustino e Giovita*³²⁹. E' lecito immaginare che i lavori subirono

³²³ Il documento è citato in VOLTA 1999, p. 71, nota 124.

³²⁴ Si veda VOLTA 1987b. Il direttore dei lavori in Duomo era Antonio Carra, lo stesso coinvolto in San Faustino per la progettazione della nuova arca dei santi.

³²⁵ GIUSTINA 2008, p. 165.

³²⁶ Su Antonio Comino, personaggio non molto studiato, vedi VOLTA 1987b e PASSAMANI, VOLTA 1987, pp. 31-36. Morto il 22 marzo 1644, trovò sepoltura presso la Scuola del Santissimo Sacramento nella chiesa di San Faustino e Giovita a Brescia (si veda VOLTA 1999, p. 73, nota 139).

³²⁷ Per i rapporti tra Sandrini e le maestranze locali si veda il *Saggio introduttivo*. Tommaso Lorando era presente in San Faustino nel 1623 quando avvenne la ricognizione alle reliquie dei martiri (si veda VOLTA 1999, p. 71). “Antonio Comino avrebbe progettato le volte in muratura in modo da assecondare l'architettura illusoria dipinta dal Sandrini” (VOLTA 1991, p. 116, nota 177).

³²⁸ Si veda Brescia, Archivio di Stato, Notarile, 5718, Orazio Piazza (citato da VOLTA 1999, p. 72, nota 128).

³²⁹ Sul cambiamento iconografico: BEGNI REDONA 1999, p. 99.

inizialmente un ritardo perché Sandrini, nel novembre 1625, era impegnato a Bagolino e dunque non poteva partecipare al cantiere bresciano. Nel paragrafo precedente è stata avanzata l'ipotesi che il pittore rientrò a Brescia nell'ottobre del 1626, quando il comune, che gestiva la chiesa di San Faustino, lo richiamò in città. Suona come una convalida in tal senso il fatto che, come si è appena visto, la ripresa delle trattative con i Gandino avvenne alla fine di settembre. A tale data Sandrini doveva aver sottoposto ai benedettini il progetto complessivo: lo si può dedurre confrontando il disegno preparatorio della *Gloria dei santi martiri*, attribuito ad Antonio Gandino³³⁰, e l'affresco finale, eseguito probabilmente insieme al figlio Bernardino (**foto 258**). Quest'ultimo presenta la medesima sagomatura della cornice che si trova nel disegno, segno che il progetto era stata pianificato in anticipo, quasi certamente in accordo con il *quadraturista*, secondo il *modus operandi* già visto in precedenza³³¹.

Il primo pagamento a Tommaso, giunto nel febbraio 1627 di una cifra tutt'altro che modesta di 1659 lire³³², induce a pensare che l'avvio vero e proprio avvenne subito dopo la stipula del secondo contratto con i Gandino, quindi tra l'ottobre e il novembre dell'anno precedente. Il 1627 iscritto nel sottarco della seconda campata destra conferma che, a questa data, la navata e la volta centrale fossero a buon punto (**foto 259**). Il lavoro subì però un'interruzione: tra l'estate e l'autunno dello stesso anno il pittore fece ritorno a Bagolino, per porre fine – come si è già visto – alla vertenza con i deputati di quel comune. Poté riprendere in San Faustino solo all'inizio del 1628, portandolo a conclusione l'anno successivo, come testimonia la data 1629 iscritta sulla finta chiave di volta della lunetta in testa alla navata sinistra, dove si trova anche l'indicazione “PERF”, che si scioglie in *perfecit*³³³. Riassumendo la scansione del lavoro, si può ragionevolmente pensare che Sandrini e la sua bottega realizzarono la volta centrale e le volte della navata destra di San Faustino tra il 1626 e il 1627, mentre le volte della navata sinistra, e forse anche un settore alcune pareti della navata mediana, tra il 1628 e il 1629.

³³⁰ Sul disegno preparatorio, segnalato da Fiorella Frisoni, vedi BAI0 2007.

³³¹ Le analisi stratigrafiche condotte sugli affreschi in occasione del recente restauro hanno confermato che le parti decorative e le *quadrature* vennero realizzate prima delle figure (sul restauro si veda *infra*, p. 211 nota 355).

³³² Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 49.

³³³ La data 1628 è dipinta nella lunetta di controfacciata della navata sinistra. Si tratta di una scritta totalmente ridipinta in occasione di un intervento del bresciano Vittorio Trainini nel 1925; è tuttavia ampiamente probabile che il pittore avesse fedelmente ricalcato la scritta antica.

La paternità del complesso è tramandata senza pareri discordanti da Ridolfi³³⁴, Faino³³⁵, Cozzando³³⁶ e Averoldi³³⁷; nel Settecento anche Paglia³³⁸, Maccarinelli³³⁹ e Carboni³⁴⁰ furono concordi nel riconoscere la “dotta mano” di Sandrini, opinione confermata nel secolo successivo da Brognoli³⁴¹ e Sala³⁴². Per quanto riguarda le scene figurate, gli storiografi hanno talvolta equivocato la presenza dei Gandino, mettendola in dubbio in favore dell’intervento di Camillo Rama, che effettivamente lavorò in San Faustino, realizzando gli affreschi delle pareti della navata e di alcune volte delle navate laterali. Partendo dalla volta centrale, ai lati del medaglione con la *Gloria dei santi martiri* ci sono “due Camei dipinti di chiaro oscuro”, raffiguranti rispettivamente la *Condanna* e il *Martirio dei santi*, da attribuire anch’essi ad Antonio e Bernardino Gandino³⁴³ (**foto 260-261**). Ai medesimi pittori vanno riferite anche le numerose figure allegoriche a monocromo, collocate sia alla base dei lunettoni (*Fede, Speranza, Carità e Angeli*) che sopra l’arco trionfale, queste ultime simboleggianti *Brescia e Venezia* (**foto 262-265**): la loro esecuzione era stata concordata nel secondo contratto del 1626, dove si precisa “che si dovesse far fare altre figure nel volto colorite più che di chiaro et oscuro si debbano dare à depingere ad essi padre e figlio convenendo nel pretio, ma non convenendo possano esser datti ad ogni altro pittore che li toglii à far minor pretio”.

³³⁴ “In Brescia [Sandrini] adornò col suo pennello la volta della Chiesa de’ Santi Faustino e Giovita di curiose invenzioni [...] e le Cappelle” (RIDOLFI 1648, ed. 1914-1924, II, p. 251).

³³⁵ “Il volto maggiore è dipinto di prospettiva dal Sandrino facto benissimo et nel mezzo un quadrone con dipintovi una gloria di Paradiso Con gli doi Sti in aria riveriti dalla S(antissi)ma trinità Cosa fatta bene alchune figure di chiaro et schuro in compartimenti del Rama” (FAINO [1630-1669], ed. 1961, p. 62); “il volto di q(ues)ta Chiesa è fatto dal n(ost)ro Sandrino di chiaro et schuro con prospettiva bell(issi)ma et le figure colorite sonno del Gandino sodetto” (FAINO [1630-1669], ed. 1961, p. 63).

³³⁶ “I volti, e soffitti delle nobilissime Chiese di S. Domenico, e di S. Faustino in Brescia chiaramente lo dimostrano” (COZZANDO 1694, p. 128).

³³⁷ “Date lo sguardo primo all’Architettura, o Prospettiva del volto. Tomaso Sandrino, della cui virtù ne v’è fastosa l’Italia tutta, compì con dotta mano il lavoro” (AVEROLDO 1700, p. 32).

³³⁸ “All’entrare di questa vedesi quello che al difori non si crede; mentre appresentasi all’occhio non men vaga che bella prospettiva dipinta [dal Sandrino]” (PAGLIA [1660-1701], ed. 1967, p. 111).

³³⁹ “Tomaso Sandrini travagliò eccellentemente sotto al volto di questa Basilica prospettive d’Architettura; ma con tale vaghezza, e spirito, che sembrano più vere, che dipinte. Se poi il fumo d’un incendio spaventoso, che nell’Anno 1743 insorse al distruggimento di tutto il Coro se il fumo dissì, d’un tale incendio ha resa oscura la sopradetta Architettura, non è per questo, che non abbia mantenuto il suo gran preggio” (MACCARINELLI [1747-1751], ed. 1960, pp. 238-239).

³⁴⁰ “Nella prospettiva della Volta di tutta la Chiesa travagliò Tommaso Sandrino, e le Figure nel mezzo sono lavoro di Antonio Gandino detto il vecchio; e nelle Navi laterali operò anche Camillo Rama” (CARBONI 1760, p. 29).

³⁴¹ “La prospettiva dipinta sull’arcata di mezzo è lavoro di Tommaso Sandrini, e le figure sono di Antonio Gandini assistito dal figlio, i quali travagliarono anche nelle navi laterali unitamente al Rama” (BROGNOLI 1826, p. 179).

³⁴² “Tutta la chiesa è dipinta a compartimenti architettonici dal Sandrino, con figure del Gandini, e del Rama” (SALA 1834, p. 105).

³⁴³ Lo attesta il contratto del 5 settembre 1626 (si veda BEGNI REDONA 1999, p. 99).

La collaborazione con i Gandino non mutò nella sostanza la gestione del cantiere da parte di Sandrini. Al massimo si può osservare che, se l'apporto di Giugno bilanciava il numero di scene istoriate e di decorazioni d'architettura, in questo caso i pittori di figura svolsero un ruolo marginale rispetto al *quadraturista*. Il lavoro in San Faustino rappresenta probabilmente l'apice della carriera di Tommaso, e non è sbagliato considerare la grande volta a botte della navata mediana il suo capolavoro. Qui portò a compimento le esperienze maturate in un ventennio di prolifica attività, recuperando l'illustre tradizione cinquecentesca con una rinnovata coscienza del ruolo professionale che lui stesso aveva contribuito a definire. Dal centro della chiesa è sufficiente sollevare lo sguardo per rendersi conto di quanto le *quadrature* si fondano con l'architettura reale e, al tempo stesso, la superino. Ne è prova la balaustra che corre su tutti e quattro i lati della volta e aggira perfino gli ostacoli degli ampi lunettoni, grazie a una serie di scale ascendenti e discendenti (**foto 266-268**); mai, fino ad ora, Sandrini aveva dimostrato di plasmare lo spazio con tale libertà inventiva³⁴⁴. Lo si può intuire anche dalla tipologia illusionistica, che non sembra corrispondere in modo preciso a nessun'altra vista in precedenza: il "doppio loggiato", utilizzato quasi sempre nelle navate delle chiese, viene unito al "soffitto a mensola", creando un ambiente innovativo rispetto al passato, eppure memore della stagione precedente, come dimostrano le colonne tortili binate del loggiato (**foto 269-271**), che non possono non ricordare quelle "ritorte" dei fratelli Rosa, una citazione forse non casuale³⁴⁵.

I cartigli, i festoni e gli elementi pendenti che costellano le architetture palesano nel disegno un livello esecutivo che richiama il vertice raggiunto in San Giovannino a Reggio (**foto 272-276**). Rispetto tuttavia alla soluzione illusionistica proposta dieci anni prima nella chiesa reggiana, qui il sistema colonne-soffitto è più convincente, dal momento che, "fingendo di sostenere il volto, lo dimostrano assai più alto"³⁴⁶. Questo passo in avanti nella gestione della spazialità illusionistica, svincolata dalla realtà architettonica degli edifici più di quanto non sia mai stata (sebbene non si

³⁴⁴ A tal proposito si veda il *Saggio introduttivo*, p. 46.

³⁴⁵ Sandrini potrebbe aver avuto la possibilità di leggere le *Osservazioni nella pittura* di Cristoforo Sorte, pubblicate a Venezia nel 1580 e recanti informazioni sull'uso della colonna tortile da parte dei Rosa. A questo proposito è opportuno rimandare al *Capitolo I*.

³⁴⁶ PAGLIA [1660-1701], ed. 1967, p. 119. "In contrast to the lack of relationship between the outer cornice, flat inner bordure, and mannerist cartouche frames of S. Giovanni Evangelista [a Reggio], the deep architectural surround here carries the twisted columns up to the cornice which forms part of the enframing of the central sfondo. Thus, the architectural integration of parts is convincing, even to the highly scenographic balaustrades over the entrance arch and the natural lunette arches of the vault. As compared to the relative flatness of the Reggian work, the ceiling panels here are recessed, thus logically terminating the upward thrust of the loggia surround. SS. Faustino e Giovita is the outstanding extant church ceiling by Sandrini in Brescia itself. The color scheme is restrained, the loggias neutrally painted to simulate marble, with gilt columns, a reddish balustrade, and dark sand-colored cartouches. These characteristically ruffled decorative motifs are enclosed by severe frames which accord with the central octagonal picture field" (FEINBLATT 1992, p. 43).

possa in alcun modo parlare, come invece è stato fatto, di “architetture impossibili”³⁴⁷), prepara l’avvento di “una concezione ormai di fatto barocca”, che trova espressione in un maggior impatto scenografico, tanto che nel corso del Seicento “all’opera [di San Faustino] guardarono come a un fondamentale precedente i *quadraturisti* scampati alla peste”³⁴⁸.

Un discorso diverso vale invece per gli affreschi delle due navi laterali, la cui organizzazione è più semplice pur presentando una straordinaria unità progettuale, anche per via della ripetizione degli stessi moduli decorativi. Nella chiave di volta della lunetta di testata della navata destra è presente la firma (**foto 277**)

FORNICUM PROSPECTUS
THOMAS SANDRINVS
DELINEABAT

E’ del tutto probabile che, in quest’ultima fase, Tommaso avesse organizzato la bottega per coprire vaste superfici nel minor tempo possibile. I collaboratori, soprattutto nei settori marginali, riproposero con una certa serialità i moduli decorativi del maestro, utilizzando gli stessi cartoni, come si può intuire dalla quasi assoluta sovrapponibilità di alcuni elementi, come i mascheroni, i festoni e i fregi (**foto 278-283**). La tenuta esecutiva, in ogni caso, resta sempre sostenuta e suggerisce che il pittore abbia controllato ogni fase dell’esecuzione: quasi tutte le cornici, così come i girali, presentano profilature dorate, in parte ancora visibili (**foto 284-286**). Nelle volte a crociera delle tre campate si trovano altrettante scene, iscritte entro decorazioni illusionistiche: nella navata destra *Angeli in gloria* (**foto 287**), il *Martirio dei santi Faustino e Giovita* (**foto 288**), *Angeli musicanti* (**foto 289**); nella navata sinistra l’*Assunzione* (**foto 290**), l’*Ascensione* (**foto 291**) e *San Benedetto in gloria* (**foto 292**). Oltre ai Gandino, secondo Carboni “nelle Navi laterali operò anche Camillo Rama”³⁴⁹, già attivo nel cantiere di Santa Maria del Carmine. Le campate laterali sono intervallate da volte a botte (**foto 293-294**), su cui prosegue l’apparato ornamentale con alcuni *Angeli* che recano simboli della Chiesa, del papato, del cardinalato, del vescovato e del dogado (**foto 295-300**).

³⁴⁷ Come invece propende a credere SAVY 2006.

³⁴⁸ GUAZZONI 1989, p. 112. Intorno agli anni Ottanta del secolo anche Pietro Antonio Sorisene riproporrà lo stesso motivo delle scale ascendenti sulle pareti della chiesa di Sant’Agata a Brescia: non sembra un caso, a questo punto, il fatto che, tra le carte relative ai pagamenti di San Faustino, compaia il nome del padre Giovan Battista Sorisene, forse uno dei collaboratori di Sandrini (si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 49). Rimando al *Saggio introduttivo*.

³⁴⁹ “Nella prospettiva della Volta di tutta la Chiesa travagliò Tommaso Sandrino, e le Figure nel mezzo sono lavoro di Antonio Gandino detto il vecchio; e nelle Navi laterali operò anche Camillo Rama” (CARBONI 1760, p. 29).

La partecipazione di Rama è attestata anche per le pareti della navata, in particolare nelle quattro scene a monocromo che descrivono altrettanti episodi miracolosi della vita dei santi patroni (*prigionia a Milano; gettati in mare a Napoli; confortati da Cristo; esposti alle fiere al Colosseo*). Le scene sono iscritte da cartigli il cui disegno essenziale e i chiaroscuri meno insistiti suggeriscono si tratti di una fase più avanzata³⁵⁰ (**foto 301**). Del resto, che in San Faustino la decorazione si sia protratta nel tempo, anche dopo la scomparsa di Sandrini nel 1630, è confermato dagli affreschi di alcune cappelle laterali, in particolare quelle che si aprono nella navata sinistra, che le fonti assegnano a vari collaboratori del maestro³⁵¹. Un analogo discorso vale per il primo ordine della controfacciata, che presenta i *Santi Gregorio e Onorio* a finto bronzo su piedistalli anch'essi dipinti (**foto 302**). La loro attribuzione in favore di Ottavio Amigoni è di per sé sufficiente a spostare la datazione intorno al quinto decennio del Seicento³⁵², e quindi contempla la partecipazione di un maestro attivo in quel periodo, forse Ottavio Viviani. Passando infine agli ambienti un tempo parte del monastero benedettino, bisogna rilevare l'attribuzione a Sandrini del soffitto di una sala ora compresa nell'Università degli Studi di Brescia, da ricondurre a un anonimo *quadraturista* operoso anch'esso alla metà del secolo³⁵³ (**foto 303**).

Tra gli storici, Maccarinelli ricordò per primo l'incendio che la notte del 2 dicembre 1743 distrusse il coro di San Faustino e gli affreschi di Lattanzio Gambara (in seguito sostituiti da Giandomenico Tiepolo), precisando inoltre che “se il fumo [...] ha resa oscura la sopradetta Architettura [di Sandrini], non è per questo, che non abbia mantenuto il suo gran preggio”³⁵⁴. Il precario stato di conservazione del manto pittorico seicentesco, in parte dovuto a questo evento drammatico, tra il 2007 e il 2009 ha spinto a effettuare un restauro dell'intera superficie affrescata

³⁵⁰ Per l'attribuzione a Camillo Rama si veda BEGNI REDONA 1999, pp. 102-103).

³⁵¹ Alcune fonti riferiscono che “la Capela di S(an)ta Maria in Silva dipinta à chiaro et schuro da ottavio viviani” (FAINO [1630-1669], ed. 1961, p. 64); “La capella med(esim)a e dipinta da Ottavio Viviani e dal Ramma” (PAGLIA [1660-1701], ed. 1967, p. 118). E' insostenibile il riferimento a Viviani dell'*Ascensione di Gesù* sulla volta della terza campata della navata sinistra (cfr. BONA 1988, p. 23). Gli si potrebbero invece attribuire gli affreschi decorativi della cappella del Crocifisso (già cappella di Sant'Onorio), riferiti prudentemente a Sandrini ma di mano più debole (si veda BEGNI REDONA 1999, p. 195).

Mi sembrano invece compatibili con i modi di Sandrini, come peraltro già segnalato da BEGNI REDONA (1999, p. 156), gli affreschi che inquadrano il secondo altare della navata di destra (altare della Natività). Certamente di altra mano sono invece le decorazioni relative all'altare di San Benedetto, eretto per iniziativa dell'abate Orazio Barbisoni tra il 1645 e il 1646. Le *quadrature* della cappella del Santissimo Sacramento si rifanno fedelmente alle tipologie di Sandrini ma recano la data 1744, iscritta in un cartiglio ancora visibile nel sottarco d'ingresso (si veda BEGNI REDONA 1999, p. 179).

³⁵² Per l'attribuzione all'Amigoni si veda FUSARI 2006, p. 45.

³⁵³ Segnalata da COGLIATI ARANO 1997, p. 146.

³⁵⁴ MACCARINELLI [1747-1751], ed. 1960, pp. 238-239. Su queste fasi decorative si veda BEGNI REDONA 1999, pp. 114-133.

della chiesa³⁵⁵. Oltre agli interventi più urgenti, come le stuccature delle fessurazioni, la rimozione delle efflorescenze saline e i rinforzi della struttura con l'inserimento di catene, la direzione lavori è intervenuta con una leggera pulitura degli intonaci (una spolveratura con pennello morbido), molti dei quali hanno rivelato una stesura prevalentemente a calce con abbondanti finiture a secco. L'analisi ravvicinata ha permesso di esaminare le giornate impiegate per eseguire l'intera volta centrale: “per quanto riguarda la finta architettura dipinta, essa è caratterizzata da giornate piuttosto ampie, con un andamento regolare e molto coerente con il disegno architettonico [...]. E' ipotizzabile un inizio nella parte centrale verso il presbiterio con giornate grandi poi ritagliare, come le colonne tortili”. La procedura di esecuzione rispettava dunque la tipologia degli elementi da dipingere: è interessante osservare che alle colonne tortili il pittore riservò giornate singole, segno che intendeva curare particolarmente questi settori, sottolineando l'ideale rapporto con i fratelli Rosa, i più autorevoli precursori della quadratura bresciana.

³⁵⁵ L'intervento è stato eseguito tra il 2007 e il 2009 dallo Studio Restauri Formica S.r.l. di Milano. La relazione finale del restauro, sottoscritta da Valentina Parodi e da Luciano Formica nell'agosto 2009, è depositata presso l'Archivio della Soprintendenza per i beni architettonici di Brescia insieme a tutta la documentazione fotografica (le citazioni inserite di seguito nel testo sono tratte da questa relazione). Ringrazio Diana Vecchio per la possibilità di consultare il materiale d'archivio.

5. Opere incompiute, opere perdute

L'ultimo progetto per San Francesco a Brescia

Dopo aver siglato gli affreschi della navata sinistra di San Faustino, nel 1929 Sandrini tornò in Santa Maria del Carmine per realizzare il “fregio di chiaro et scuro [...] che circonda tutta la chiesa”³⁵⁶ (foto 305). Il lavoro al Carmine, avviato prima del 1621 insieme a Francesco Giugno, dimostra, ancora una volta, le difficoltà nel proporre datazioni sicure: il prolungarsi nel tempo dei cantieri e la sempre più ampia partecipazione della bottega sono fattori la cui incidenza andò aumentando negli ultimi anni dell'attività di Tommaso.

E' solo grazie ai documenti, in particolare a quelli relativi agli eredi del pittore, che si viene a conoscenza dell'ultima opera a cui stava lavorando poco prima di morire. La fonte è rappresentata dalla polizza d'estimo della “filiola del quondam Tomaso Sandrino Mio Padre cittadino et abitante in brescia”³⁵⁷. All'epoca Marta aveva soltanto 6 anni e per questo viveva in compagnia della nonna anziana (86 anni), madre del pittore e omonima della ragazzina. La casa, sita “in contrata dela via Larga” era la stessa in cui, fino a due anni prima, aveva risieduto anche Tommaso: corrispondono perfino i nomi dei vicini di casa. Non è dato sapere quale sorte toccò alla piccola Marta negli anni successivi, soprattutto dopo la morte della nonna, avvenuta, comunque, non prima del 1641, anno in cui sembrerebbe essere ancora in vita³⁵⁸. É possibile sia stata presa in carico da qualcuno vicino al padre, magari da Ottavio Viviani, che viveva nella medesima quadra in cui risiedevano i Sandrini, la “quinta ioannis”. Del resto, che corresse un legame familiare è attestato dalla partecipazione, nel 1611, di Tommaso al battesimo di Giulia Oliva, nipote di Ottavio³⁵⁹. Ciò che interessa è che tra i debiti ereditati dal padre Marta dichiarasse di dover restituire sessanta scudi a “Li R(everen)di frati di s(an)to fran(ces)co” per la “capara a datto al q(uondam) Padre per l'acordio fatto tra essi per depingierli il volto della chiesa”³⁶⁰. Per riavere la caparra i frati avrebbero dovuto rendere alla figlia il pagamento del “disegno avendoli accettato sotto scritto di sua mano”. Esisteva, dunque, un disegno preparatorio di Sandrini relativo alla volta della chiesa francescana

³⁵⁶ Si veda GUARGANTI, ms. cod. II Mantuana, [1645], II 5, f. 133r (si veda anche VOLTA 1991, p. 97).

³⁵⁷ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 64 (si veda anche per la citazione seguente).

³⁵⁸ Nel catastico di quell'anno, tra i residenti nella quinta quadra della parrocchia di San Giovanni Evangelista a Brescia figura “Marta v(edova) q(uonda)m Alberto Sandrino” (si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 64). Il 5 marzo 1637 dichiara di avere 96 anni (Brescia, Archivio di Stato, *Polizze d'estimo*, 238A). Il 7 agosto 1641 Marta è ancora in vita (Brescia, Archivio di Stato, *Polizze d'estimo*, 352A).

³⁵⁹ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 5.

³⁶⁰ Si veda *Documenti. Tommaso Sandrini*, n. 64 (si veda anche per la citazione seguente).

di Brescia. Come consuetudine, il progetto doveva essere stato previsto nel contratto, e nel 1632 si trovava ancora nelle mani dei committenti.

Questa notizia, già nota agli studi, invita a prendere in considerazione la fase di rinnovamento della chiesa di San Francesco, in parte già trasformata in epoca malatestiana, e a più riprese durante il XVI secolo. A inizio Seicento vengono documentati vari interventi: nel 1604 compare Tommaso Moretto³⁶¹, intagliatore in contatto con Sandrini sin dal 1591, vale a dire dai tempi del suo primo tirocinio nella bottega del Bulgarini. Nel corso degli anni Venti, nel pieno del riassetto degli altari, è attestato ripetutamente anche Pietro Maria Bagnadore, il medesimo architetto di San Domenico, dove Tommaso aveva lavorato tra il 1615 e il 1617³⁶². Negli stessi anni “come al Carmine [e ai Santi Faustino e Giovita] anche a San Francesco si ritenne necessario nascondere l'intradosso del tetto in legno”³⁶³, con la consueta copertura della volta a botte. Non sappiamo chi ne fu l'artefice, forse una delle stesse maestranze che diressero i cantieri del Carmine, di San Faustino, di Bagolino. Evidentemente nelle intenzioni dei frati vi era quella di realizzare un insieme di architetture illusionistiche, decorazioni e figure, che consentisse alla fabbrica francescana di rivaleggiare con le chiese dei Domenicani, dei Carmelitani e dei Benedettini di Brescia.

Tommaso non fece in tempo a iniziare a dipingere in quanto si spense poco dopo, il 19 aprile del 1630, quasi certamente a causa della peste che affliggeva la città. La data di morte del pittore è fornita da Giovanni Battista Bianchi, che nel suo prezioso *Diario* riferisce anche che “è sepolto in San Domenico”³⁶⁴, luogo che deve essere stato esplicitamente indicato da Sandrini nelle sue ultime volontà (il testamento è irreperibile). Resta incerto il luogo della morte: secondo alcuni si spense a Palazzolo, nel contado bresciano, ma in merito non vi è alcuna prova e, anzi, potrebbe trattarsi di un errore, visto che tradizionalmente questa località è considerata l'epicentro da cui si propagò il morbo nel territorio bresciano.

Una notazione a parte meritano le vicende francescane successive al 1630. Dalla metà degli anni Quaranta, infatti, riprese l'attività in chiesa, in particolare la decorazione della grande volta centrale, affidata, per quanto riguarda le *quadrature*, a Ottavio Viviani, l'allievo di Sandrini già

³⁶¹ Il documento è reso noto da VOLTA 1994, p. 51 nota 112.

³⁶² Per i documenti si veda Volta 1994, p. 59 nota 120. In realtà, più che a un intervento edilizio vero e proprio, in questo caso la sua attività va riferita all'esecuzione di alcuni dipinti, forse anche alle *quadrature* della cappella Brunelli, attribuite sulla scorta di una nota del Faino (si veda BEGNI REDONA 1994, pp. 162-165). Non è affatto da escludere possibile che la convocazione del *quadraurista* nel 1629 sia stata agevolata dai rapporti con questi personaggi.

³⁶³ VOLTA 1994, p. 59.

³⁶⁴ BIANCHI [1630], ed. 1930, p. 412.

presente al suo fianco nell'ultimo decennio di attività³⁶⁵. Il Faino, tra le varie fonti che hanno registrato il nuovo assetto, descrive una “anticha fabrica ma si sta rimodernando”, riportando con precisione i nomi degli autori delle scene figurate al centro delle finte prospettive, “et gli doi quadri sotto il volto unno del lucese [Pietro Ricchi detto il Lucchese] et laltro del Barbelo Cremascho [Gian Giacomo Berbelli]”³⁶⁶. Sarà una peculiarità degli allievi proseguire e terminare i cantieri avviati da Sandrini, come accadde anche a Domenico Bruni nella chiesa di Santa Maria del Carmine³⁶⁷.

Opere perdute o erroneamente attribuite

L'ultimo aspetto da affrontare riguarda le opere riferite a Sandrini dalle fonti, in alcuni casi perdute, in altri da espungere dal suo catalogo. Si è già detto dell'errato riferimento al pittore delle “tre facciate della Casa Pubblica del Comune [di Salò] dipinte a fresco [...] con vari ornamenti d'architettura grandemente lodati da chi ha bon gusto”³⁶⁸. Ciò ha consentito di smentire che fosse presente al fianco del Malosso, autore di *quadrature* nella cappella del Santissimo Sacramento del Duomo di Salò³⁶⁹. Un discorso analogo si può fare sul presunto intervento nel santuario di San Giorgio a Monselice, riferito dal solo Bartoli³⁷⁰: una ricognizione *in situ* ha consentito di appurare l'esistenza di affreschi settecenteschi. A meno di qualche ritrovamento d'archivio bisogna escludere la presenza di Sandrini, genericamente ancorata all'attività per la chiesa di Candiana, non così distante (ma nemmeno così vicina) a Monselice.

Difficile, se non impossibile, è stabilire se Sandrini lavorò, come sostenne Ridolfi, al servizio del “duca della Mirandola”³⁷¹; in tal caso andrebbe ridiscusso il capitolo del suo soggiorno emiliano, documentato tra il 1612 e il 1615. Mirandola divenne ducato soltanto a partire dal 1619, quando l'imperatore Massimiliano d'Asburgo nominò Alessandro I Pico. Se le testimonianze degli storiografi sono attendibili potremmo pensare di legare l'eventuale soggiorno del pittore

³⁶⁵ Si veda VOLTA 1994, p. 62.

³⁶⁶ FAINO [1630-1669], ed. 1961, p. 90

³⁶⁷ Su Bruni si veda il *Saggio introduttivo*, pp. 50-51.

³⁶⁸ AVEROLDO 1700, p. 270.

³⁶⁹ Si veda il *Saggio introduttivo*, pp. 28-31.

³⁷⁰ Si veda RIGON 1994, p. 575.

³⁷¹ Le fonti segnalano la partecipazione di Pier Francesco Battistelli, insieme a Francesco Brizio, nel palazzo del “duca della Mirandola”. E' forse possibile che questo intervento, che doveva comprendere pitture prospettiche e decorative, fosse attribuito a Sandrini da RIDOLFI (1648, ed. 1914-1924, I, pp. 256-257).

nella cittadina emiliana in concomitanza con la sua breve trasferta a Reggio nel 1620; ma ammetto che sono solo supposizioni.

Un aspetto sul quale vale ancora la pena soffermarsi è la collaborazione con Francesco Giugno, sodale di Tommaso sin dai primi anni. Riguardo alla decorazione di una cappella nella chiesa di Sant’Afra (oggi Sant’Angela Merici) si è già detto in relazione al rapporto intercorso, nel 1613, con Giulio Cesare Procaccini, che realizzò una pala d’altare. Le fonti, poi, assegnano ai Sandrini e a Giugno vari lavori completamente perduti. Secondo Carboni nella chiesa di San Lorenzo a Brescia, prima dei lavori di riedificazione intrapresi nel 1751 dal prevosto Giovan Pietro Dolfin³⁷²,

“eravi pure una Cupola di Tommaso Sandrino con le Figure del predetto [Francesco] Giugno; ed altre pitture del medesimo, le quali, come s’è detto, perirono”³⁷³.

La precisione consente di introdurre il tema relativo alla decorazione di cupole; oltre a quella, ancora conservata, nel santuario della Beata Vergine della Ghiara a Reggio Emilia, nel catalogo del pittore bresciano l’intervento in San Lorenzo si somma alla decorazione perduta di un’altra cupola, un tempo nel transetto destro del Duomo vecchio di Brescia, antistante la cappella del Santissimo Sacramento. Segnalata dalla maggior parte delle fonti locali, “la tribuna di fori di q(ues)ta cappella [...] dipinta di chiaro e schuro dal n(ost)ro Tomaso Sandrini famosissimo pittore di prospettiva”³⁷⁴, fu realizzata insieme a Giugno, che inserì “nei compartimenti diversi Angioli grandi et piccoli”³⁷⁵. L’assetto decorativo della cupola, “in cui due pennelli eccellenti gareggiano a renderla oggetto degno d’ammirazione”³⁷⁶, fu precisato da Averoldi, che distinse gli interventi di “Tommaso Sandrino nell’architettura, e Francesco Giugno nelle figure”³⁷⁷:

“bravo l’uno nel far rilevare dalla superfizie i sassi, l’altro nel pinger le figure totalmente da esse staccate, e certamente è lavoro di gran pregio per una parte, e per l’altra”³⁷⁸.

³⁷² Per le vicende storiche, edilizie e decorative della chiesa si veda la scheda di PIAZZA in *Pinacoteca Tosio Martinengo* 2014, pp. 287-289.

³⁷³ CARBONI 1760, p. 93.

³⁷⁴ FAINO [1630-1669], ed. 1961, pp. 16-17.

³⁷⁵ IVI.

³⁷⁶ AVEROLDO 1700, p. 232.

³⁷⁷ IVI.

³⁷⁸ IVI.

Anche Paglia si soffermò a lungo, fornendoci un'idea di come fosse articolato lo spazio, con elementi architettonici che creavano quattro zone distinte, entro le quali erano raffigurati “angeli che portano in alto una croce in bel scurcio”³⁷⁹:

“Quivi si vede un'intelligenza mirabile, una pratica infallibile, una disposizione conerctabile, tanto ben'aggiustata al sito, che è compartimento ineffabile, e stupendo; miriamo quei Termini figurati gialli, come sustentano bene quei capitelli, con che gratia s'aggirano quei volti, quei pilastri, quelle colonne, et tutto il resto, come vanno bene di sotto in sù, con quattro sfori da quali con bellissimi gesti discendono quell'Angeli volanti, diversi l'un dal altro, con alcuni battimenti artificiosi, è contraposti considerabili. Quest'è l'amirazione un'architettura così ben accordata, con figure che così bene concertano e con la maniera e col disegno et inventione. Per certo non si può fare meglio in scursio; quindi s'ammirano più à basso altri Angeli, che per quei scalini con bellissimi effetti si muovono che parmi vederli distendere vivace il volo [...] Oh Angeli santi ben [pare si sian mossi per reggere la detra dell'Artefice] scorgesi che regeste la destra dell'operante in così nobil fontione [illustre] impressero ben veggio la Finezza [d'un] sublime p. Accrescere [spiritose] più vive espressioni ad un elevato Giudicio”³⁸⁰.

L'ammirazione fornì a Paglia il pretesto per comporre alcuni versi, inseriti dopo il passo appena riportato e dedicati proprio alla ormai celebre collaborazione tra Sandrini e Giugno:

“Quando il Dotto Sandrin d'Architettura
Pinse si vaga, e bella Prospettiva,
La scoltura medema ingelosiva
Scorgendo un sì grandi Emol di Natura;
Quindi il Giugno concorde ai bei lavori
Spars'anch'egli in figure i suoi splendori”³⁸¹.

L'ultimo visitatore a registrare la presenza degli affreschi nella cupola del transetto del duomo bresciano fu Maccarinelli a metà del Settecento³⁸². Già nel 1760, infatti, Carboni avrebbe

³⁷⁹ PAGLIA [1660-1701], ed. 1967, pp. 68. La descrizione della cupola è ripetuta anche nella versione a stampa, parziale perché mai terminata, del medesimo testo: IBID, p. 767.

³⁸⁰ PAGLIA [1660-1701], ed. 1967, pp. 68-69.

³⁸¹ IVI.

³⁸² “Tomaso Sandrini, e Fran(ces)co Giugno han resa celebre cò lor pennelli la Cappella Maggiore dell'Altare del S.S.o Sacramento. L'uno travagliò con singolare esatezza l'Architettura [travagliò il primo con singolar maestria un complesso vaghissimo di varie colonne, che formano una bella veduta di Architettura], e 'l secondo lavorò di naturale grandezza parecchie Figure, che per rara loro disposizione non discordano punto dalle verosimili idee dell'ingegnoso Architetto [anzi le fanno comparir sempre più maestose]” (MACCARINELLI [1747-1751], ed. 1960, pp. 3-4).

segnalato che “il rimanente a fresco è opera di Francesco Natali”³⁸³, segno quindi dell’avvenuta modifica nella decorazione, rimasta invariata sino al 1826³⁸⁴. Oggi tale insieme si offre alla vista in precarie condizioni di conservazione: la cupola presenta molte ridipinture da ricondurre a un modesto intervento novecentesco. Sarebbe stato interessante instaurare un confronto con la decorazione della Ghiara a Reggio Emilia, che rappresenta l’unica cupola conservata di Tommaso. Sembra che qui il pittore semplificò l’impianto compositivo, ridotto in quattro (non più otto) settori entro i quali, come alla Ghiara, si muovevano angeli e figure, probabilmente su campiture di azzurro cielo. Nel caso bresciano, infine, va riscontrato un approfondimento della struttura illusiva, caratterizzata da “termini figurati gialli” che “sustentano bene quei capitelli” e “quei volti, quei pilastri, quelle colonne”.

Restando nel transetto del duomo vecchio di Brescia, gli studi recenti, equivocando l’esatta collocazione delle pitture³⁸⁵, hanno trascurato di dire che “alcuni piloni [erano] dipinti con Nichie del Sandrino e Veschovi del Giugno finti in bronzo beli e ben fatti”³⁸⁶. Credo che proprio a questi affreschi faccia riferimento Odorici quando, a metà Ottocento, rileva che “alcune figure di Francesco Zugno, bresciano esso pure, esistono in parte ancora”³⁸⁷. In effetti, a uno sguardo attento non sfugge l’esistenza di un settore, sia pur frammentario, di questa campagna pittorica: la conferma arriva dal fatto che su un pilastro è ancora visibile uno dei *Santi vescovi* realizzati da Giugno, la cui tinta oscilla tra l’oro e il verde, nel tentativo, appunto, di imitare il bronzo (**foto 306**). Purtroppo non si scorge alcuna traccia delle finte nicchie di Sandrini, coperte nel Settecento, e per questo diventa problematico avanzare una proposta di datazione. È possibile che la cronologia degli affreschi del duomo non si discosti molto da quella di San Domenico, dove Giugno, “sopra frontespici delle finestre per ornamento della stessa Prospettiva”, aveva realizzato alcune “figure de Vescoui in diverse attitudini coloriti di tinta cinerina”³⁸⁸.

Per quanto riguarda la collaborazione tra i due pittori nel Broletto di Brescia, oltre agli affreschi conservati sulle volte dello scalone e del corridoio (di cui s’è ampiamente detto), la letteratura antica, a partire da Ridolfi, annota una serie di altri interventi oggi perduti:

³⁸³ CARBONI 1760, p. 4.

³⁸⁴ “Tommaso Sandrini dipinse con maestria l’architettura della cupola a destra di chi entra, e le figure sono di Francesco Giugno...Il rimanente del dipinto è di Francesco Natali non senza morbidezza e accordo” (BROGNOLI 1826, p. 30).

³⁸⁵ Un esempio: “negli stessi anni [primo decennio], Giugno e Sandrini decorano la cappella del Santissimo nella demolita San Pietro de Dom” (FISOGNI 2007, p. 330).1

³⁸⁶ FAINO [1630-1669], ed. 1961, pp. 20-21. Ricordati anche da Paglia, secondo il quale “sopra i pilastri alcuni Vescovi de Santi Bresciani composti di chiaro scuro et altri finti di Bronzo in finte nicchie di mano del Zugno con ornamenti del Sandrini” (PAGLIA [1660-1701], ed. 1967, pp. 73-74).

³⁸⁷ ODORICI 1853, p. 22; Id. 1882, p. 22.

³⁸⁸ PAGLIA [1660-1701], ed. 1967, p. 347.

“[Giugno] Hà reso di più adorna di sue pitture la volta della Sala del Capitano, figurandovi il Tempo, che tiene le arme del Rettore con fanciullini intorno, e teste à chiaro scuro, che rappresentano Senatori. E similmente in quella del Podestà espresse il Giudicio di Salomone, à cui pure fece gli ornamenti il medesimo Sandrino (come si disse) & altre cose sopra le porte”³⁸⁹.

E ancora:

“Nel Palagio del Podestà, e del Capitano di Brescia egli [Sandrini] operò varij ornamenti, & in alcune facciate di case della Città, per recinto delle figure dipintevi dal Zugni Bresciano”³⁹⁰.

Nella “sala ultima” dell’appartamento del podestà alcuni chiaroscuri di Tommaso inquadravano varie scene eseguite da Francesco, tra cui una *Madonna col Bambino* e *San Francesco*, *San Giovanni Battista*, *Sant’Andrea Apostolo*³⁹¹. Distrutti sono anche gli affreschi avvistati da Paglia “nella facciata sopra il Pergolo verso la Carità”, vale a dire sul fronte nord-est del Broletto, raffiguranti *Ercole*, *Mercurio*, le *Virtù* e la *Fama*³⁹². E’ irrintracciabile un altro ciclo collocato nell’ala del Capitano, attribuito a Sandrini e stavolta, per quanto riguarda l’esecuzione delle figure, a Camillo Rama³⁹³. La presenza di Rama suggerisce di fissare l’intervento alla fine del terzo decennio del Seicento, quando il pittore collaborò più volte con Sandrini, sia nella chiesa del Carmine sia in San Faustino.

Assai meno circostanziate sono altre attribuzioni di cicli affrescati, e oggi conservati solo parzialmente, nelle chiese di Santa Giulia e di Santa Maria ed Elisabetta a Brescia, tramandate dalle fonti a oltre un secolo di distanza dalla morte di Sandrini³⁹⁴. Il problema più spinoso, allo

³⁸⁹ RIDOLFI 1648, ed. 1914-1924, I, pp. 258-260.

³⁹⁰ IBIDEM, pp. 256-257.

³⁹¹ “L’opera è andata dispersa e poi sostituita da una volta a lacunari e, nel rettangolo di centro, da una medaglia ovata racchiusa da balaustrate in prospettiva con figura di donna e con amorini, assai guasta. Tra i mensoloni si notavano paesaggi e decorazioni” (PANAZZA 1970, p. 219).

³⁹² Al solo Giugno Paglia riferisce anche un soffitto con i *SS. Faustino e Giovita che abbracciano la Pace, l’Abbondanza e la Giustizia* nell’appartamento del Giudice del maleficio e, nella Cancelleria Pretoria sempre in Broletto, una *Madonna* “forse identificabile con l’affresco già sulla parete sud fra due finestre nel locale a volta verso Via Cardinal Querini (posto a pianterreno, entro l’antica torre dei Poncarali e già adibito alle rotative del Giornale di Brescia e poi strappato da Giuseppe Battista Sinioni nel 1959 per essere conservato nella nuova sede del Giornale in Via A. Saffi)” (PANAZZA 1970, p. 232).

³⁹³ Si tratta della “sala dell’udienza”, che Paglia chiama “seconda” e che descrive con la volta affrescata a chiaroscuro dal Sandrini e da Camillo Rama, che vi raffigura “la Giustizia che accoglie Minerva ed è incoronata dalla Fama”; Maccarinelli e Carboni descrivono il soggetto come “una Guerriera dalle cui poppe succhia il latte un’altra amazzone armata”. Secondo gli studi di PANAZZA 1970, p. 228 la sala subì “una radicale trasformazione in epoca neoclassica”.

³⁹⁴ Si tratta degli affreschi delle volte delle chiese bresciane di Santa Giulia (“Travaglio di Tomaso Sandrini è l’Architettura, che rende decoroso adornamento al volto di questa Chiesa”; MACCARINELLI [1747-1751], ed. 1960, pp. 154-155) e di Santa Maria Elisabetta (“Tomaso Sandrini lavorò a fresco l’Architettura, che rende

stato attuale delle conoscenze, è individuare la mano degli allievi all'interno della bottega sandriniana che doveva essere piuttosto numerosa, e che, negli ultimi anni di vita del maestro, fu in grado di lavorare con una certa autonomia. Del resto anche i testimoni contemporanei palesarono tale difficoltà, come dimostra il fatto che, in taluni casi, il nome di Sandrini continuò a essere speso per imprese la cui paternità spetta, per motivi cronologici, ad altri pittori³⁹⁵.

maestoso questo Oratorio, eccettuati però li freschi delli due Altari riguardanti l'un l'altro, che sono manufatture di Antonio Capelli"; vedi MACCARINELLI [1747-1751], ed. 1960, p. 235).

³⁹⁵ Nell'Ottocento si ipotizzava che Sandrini avesse realizzato gli affreschi della chiesa di Santa Maria in Valvendra a Lovere (BG), in seguito giustamente ricondotti a Ottavio Viviani. "Lavorò molto qua e là nella Provincia, come a Bagolino, a Lovere, ed in altri paesi, ed in varie città" (FENAROLI 1877, pp. 227-228). Per quanto riguarda il ciclo di Lovere, recentemente restaurato, si veda SCALZI 1991, pp. 88-93; ID. 2009, pp. 139-145, 152, 153; FUSARI 2006, pp. 58, 59, scheda 23; FRISONI in *Arte nostra* 2011, p. 19.

Documenti

NOTA: i documenti sono registati in ordine cronologico; sono trascritti solo nel caso di atti di interesse storico artistico.

Cristoforo e Stefano Rosa

1.

1533

Brescia, Archivio di Stato, *Polizze d'estimo*, b. 116A

Polizza d'estimo della famiglia di Maffeo Rosa (già defunto).

Tertia Iohannis E 1533 50

Poliza delli posti et beni mobili et immobili debito et credito di Guigliano figlio quondam de ser Mafeo de rosi altri volti stimato nella terza de S. Zouanne di Bressa et cittadino habitante in bressa nella contrata della porta di S. Zouanne.

Prima Donna Affra consorte quondam del soprascritto ser Mafeo de anni 40 vel circa

Guigliano suo figliolo de anni 18 vel circa

Cristoforo suo fratello de anni 16 vel circa

Stefano suo fratello de anni 9 vel circa

Agostino suo fratello de anni 7 vel circa

Caterina sua sorella de anni 12 vel circa

Rosa figlia qondam de ser Thomasino fratello qondam del questo ser Mafeo

passa anni 12

Isabella sua sorella de anni 12 vel circa

Bona sunt videlicet

Una casa sul borgo de S. Zouanne à bottega alla qual coheret da sera Marco antonio di zucherati da domane messero Jacomo da Saiano Savioere, per uso loro.

Item una pezza de terra aradora, et vidata parte, et parte ancora prativa con una casa suli chiusuri nella contrata de san Georgio sive della mella alla quale coheret da monte da sera da mezzo de la strasa et mella pio sei vel circa puo valer liri /200/ el pio lire 1200

Se ne cava

Somi 40 de grosso

Carra /40/ de vino

Carra /3/ de fieno

} vel circa

Item una pezza de terra aradora, et vida(ta), [...]gli chiusuri nella contrata della Toresella pio uno coheret da domane per Silvestro da monte ser Vincenzo Lambrio puo valer lire 200

Se ne cava
Somi /1/ de grosso } vel circa
Carra /1/ de vino

Item una pezza de terra aradora et vidata parte / parte ancora ronchiva, et boschiva con una casa suli chiusuri nella contrata de san emiliano coheret da domane ser Pietro di Luchini da rumano, da mezo di et da sera strata pio sei vel circa po valer liri /70/ el piò soto [...] lire 420

Se ne cava
Carra /8/ de vino } vel circa
Mazotti /100/

Crediti

Credito con diversi personi dali quali spera haver poco liri 133

Hanno in mercanzia in diversi cosi zoué ferrarezzi, cordi et lingiammi lire 60

Debiti et livelli

Pagano de livello perpetuo alle monache de s. Iulia sopra la pezza de terra della Toresella soldi /8/ denari /2/ per cadauno anno imposta

Item pagano alle prefate monache de livello perpetuo sopra la pezza de terra de S. Emiliano soldi /10/ ogni anno imposta

Item pagano sopra la predetta pezza de terra de S. Emiliano alli frati del carmine de livello perpetuo lire 2 soldi 13 denari 20 / imposta

Item ogni anno cresseno liri /4/ soldi 13 denari 40 sopra la detta pezza de S. emiliano alli heredi di quelli della rossa per [...] è affrancata et se po affrancar con lire 106 soldi 6 denari 8

Debito con li prefati heredi della rossa de livello non pagato occorso sopra la ditta pezza de terra de s. emiliano lire 46 denari 13 soldi 40

Debito con mariano de homi per caggione de denari imposti lire 46 denari 13 soldi 40

Dotte dello figliolo soprascritto quondam del soprascritto ser Thomasino fratello quondam del predicto ser Mafeo per [...] lire 62 soldi 13 denari 40

Iuravit

Franciscus Portulaca

Ugo [De Ducchis]

[...]

Bibliografia: SCHULZ 1961, pp. 91-92 nota 8; BEGNI REDONA 1964, III, pp. 580-581

2.

1542 febbraio 7

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone nella casa di Matteo Mazola a Brescia, insieme a Beltramino Cribelli e Paolo del fu Giovanni Averaria.

Bibliografia: inedito

3.

1542 febbraio 9

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, in contrada di S.Giovanni, insieme al notaio Pietro Aymioni e Teodoro Ello, all’estinzione del debito di Cristoforo Pingini.

Bibliografia: inedito

4.

1542 febbraio 10

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucellenti, b. 657

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone nello studio del notaio insieme al notaio Giovanni Battista Ongaroni, all’affrancamento di Giovan Pietro del fu Simone della Piazza.

Bibliografia: inedito

5.

1542 febbraio 11

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucellenti, b. 657

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme a Giacomo [...], alla vendita tra Giacomo Faustinelli e tra Giacomo Faustinelli e Bernardino di Borno.

Bibliografia: inedito

6.

1542 febbraio 11

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 657

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nella casa di Camilla vedova Pozani presso la porta di San Giovanni, insieme a Carlo Confalonieri, Agostino Recio, Comino di Zanolì, a una risoluzione e affrancamento tra Girolamo Nassino e i Soardi.

Bibliografia: inedito

7.

1542 febbraio 11

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 657

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Francesco del fu Scelvino Scelvini, a una rinuncia tra [...] e Vincenzo della Piazza.

Bibliografia: inedito

8.

1542 febbraio 21

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 657

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme a Vincenzo Rampini “calligario”, è testimone a un atto notarile nel parlatoio “novo” di Santa Croce.

Bibliografia: inedito

9.

1542 marzo 1

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 657

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nella casa in contrada di San Giacomo e Filippo, a una vendita tra Girolamo Comani e la sorella Cecilia.

Bibliografia: inedito

10.

1542 marzo 4

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 657

“Christophoro Rosa”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Faustino de Rebai e Giovanni Battista Ongaroni, a una transazione tra Francesco Gasparini e Rosino da Manerbio.

Bibliografia: inedito

11.

1542 marzo 10

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 657

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Giovanni Battista Ongaroni e ad Agostino de la [...], a un atto notarile.

Bibliografia: inedito

12.

1542 marzo 11

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 657

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nella casa dei fratelli Boni in contrada della Pallata a Brescia, insieme a Alessandro Guerini, Battista Foresti, Andrea Aietti, alla divisione dei beni del fu Aloisio Zucchi.

Bibliografia: inedito

13.

1542 aprile 9

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 657

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Giovanni Battista Ongaroni e Giuseppe Aldrighino, e Giacomo Vitali, a una transazione tra il Comune di Bione e di Malcesine.

Bibliografia: inedito

14.

1542 aprile 29

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 657

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Giuseppe Aldrighino, all'affrancamento tra Giovanni Battista Ongaroni e Giuseppe Bertoli di Rovato.

Bibliografia: inedito

15.

1542 maggio 11

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucellenti, b. 657

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nella casa di Francesco Cignani in contrada di San Nazzaro, insieme a Pietro Vincenzo Cribello e Giovan Battista Apiano, cittadini e abitanti di Brescia, di un contratto di affitto tra Francesco Cignani e il figlio di Giovan Antonio “formagiario”.

Bibliografia: inedito

16.

1542 giugno 3

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucellenti, b. 657

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nella casa del notaio Giovan Giacomo de Brigia nella contrada dei Santi Faustino e Giovita ad Sanguinem o Sant’Afra, insieme a tale Giovan Giacomo de Brigia e il notaio Giuseppe Aldrighino, a una risoluzione di Giacomo Filippo Glirola e il calzolaio Pietro Maria Motella.

Bibliografia: inedito

17.

1542 giugno 16

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucellenti, b. 657

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nella casa di Giovan Giacomo Pilagrossi, insieme a Gerolamo Averaria “bombasario” e ad Antonio [...], a una remissione del debito tra Giovan Giacomo Pelagrossi e Battista e sua sorella.

Bibliografia: inedito

18.

1542 settembre 5

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 657

“Christophoro Rosa”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Polidoro Funarolo e Giuseppe Aldrighino.

Bibliografia: inedito

19.

1542 ottobre 10

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 657

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nella casa di Eleonora, moglie di Paolo Papia, e suo figlio, a un atto notarile.

Bibliografia: inedito

20.

1542 ottobre 14

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 657

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme a Giuseppe Aldrighino, a una remissione del debito tra Giacomo Rizzardi e la moglie Marta.

Bibliografia: inedito

21.

1542 novembre 16

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 657

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nella casa di Bernardino Soldo, insieme al notaio Giovanni Battista Ongaroni e al dottore Girolamo Cavalli.

Bibliografia: inedito

22.

1542 novembre 20

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 657

“Christophoro Rosa”, forse il pittore, è testimone, insieme a Giuseppe Aldregesio, a un atto tra Elia Pavano e Giovan Maria [...].

Bibliografia: inedito

23.

1542 novembre 22

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 657

“Christophoro Rosa”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme al notaio Giovanni Battista Ongaroni, a una vendita tra Onorio Zanelli e Giuliano Minoni di Gavardo.

Bibliografia: inedito

24.

1542 novembre 23

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 657

“Christophoro Rosa”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme al notaio Giovanni Battista Ongaroni e Giacomo della Chiesa, cittadini e abitanti di Brescia, a un atto tra Marco Picenni e Domenico Pagnoni.

Bibliografia: inedito

25.

1542 dicembre 11

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 657

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nella bottega e abitazione Orlandino e fratelli Bucelleni in contrada di Sant’Agata, insieme a Giuseppe Aldrighino e Gabriele [...], a una vendita tra Giovanni Gerolamo Malvezzi e Orlandino Bucelleni.

Bibliografia: inedito

26.

1542 dicembre 15

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 657

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Teodoro Ello, Giovanni Battista Ongaroni e Giuseppe Aldrighino, a una vendita tra Vincenzo Tirandi e i fratelli Archetti.

Bibliografia: inedito

27.

1542 dicembre 19

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucellenti, b. 657

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme al notaio Giuseppe Aldrighino, a un atto tra Marco Mozani di Milano, armaiolo cittadino e abitante di Brescia, e Giovan Maria di Sirmione.

Bibliografia: inedito

28.

1543 gennaio 7

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucellenti, b. 657

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nella foresteria di San Pietro in Oliveto, insieme al “formagiario” Bono del fu Antonio della Piazza, all’investitura di Maffei Mazzola assunta da Pacifico Zonchi da Caravaggio, reverendo della canonica di San Pietro in Oliveto.

Bibliografia: inedito

29.

1543 marzo 28

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucellenti, b. 657

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nella abitazione di Viviano Viviani situata nel palazzo nuovo del Comune, insieme a Giovan Pietro Viviani notaio, è testimone a una transazione del calzolaio Ambrogio Pontelioni.

Bibliografia: inedito

30.

1543 aprile 13

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucellenti, b. 657

“Christophoro Rosa”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio in contrada del Mercato del Lino, insieme al notaio Giovanni Battista Ongaroni, a una procura di Francesco del fu Pietro Bonetti.

Bibliografia: inedito

31.

1543 aprile 17

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucellenti, b. 657

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nella casa di Battista Vallori in contrada San Francesco, insieme a Elia del fu Basilio Bentivoglio e a Battista Vismari “aromathario” (il nome del notaio Giovanni Battista Ongaroni è stato cancellato), a una vendita tra Vincenzo della Piazza e i fratelli Pietro e Battista Gobbini.

Bibliografia: inedito

32.

1543 aprile 26

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucellenti, b. 657

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Gerolamo Orlandini, il notaio Giulio Montia e il notaio Giovanni Battista Ongaroni, a una remissione di un debito tra Cabrino de Danci “pilipario” e Giovan Maria Fusari.

Bibliografia: inedito

33.

1543 aprile 26

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 657

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Giovanni Battista Ongaroni e Giuseppe Aldrighino, cittadini e abitanti di Brescia, a una rinuncia di Bartolomeo del fu Bernardino Bucelleni e i fratelli Sertio.

Bibliografia: inedito

34.

1543 aprile 27

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 657

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Giovanni Battista Ongaroni e Giuseppe Aldrighino, a una remissione del debito tra Domenico del fu Turino Bonetti e Belino del fu Giovan Pietro Rosate.

Bibliografia: inedito

35.

1543 maggio 31

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 657

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme al notaio Giovanni Battista Ongaroni e Giovanni Maria Ceguli, cittadini e abitanti di Brescia.

Bibliografia: inedito

36.

1543 giugno 1

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 657

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme al notaio Giovanni Battista Ongaroni, Pietro Vincenzo Crivelli e Francesco Gurzis “pilipario”, cittadino e abitante di Brescia, a una transazione tra Filippo Gualtieri e i fratelli Riveri.

Bibliografia: inedito

37.

1543 giugno 25

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 657

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme al notaio Giovita Vocaino, Giuseppe Aldrighino e Giovan Giacomo Mori, cittadini e abitanti di Brescia, a una vendita tra Clemente Viviani e Vincenzo del fu nobile Giacomo Cerri da Caravaggio, cittadino e abitante a Brescia.

Bibliografia: inedito

38.

1543 luglio 11

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 657

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme al notaio Giuseppe Aldrighino notaio e Giovan Battista [...] “aromathario”, a una risoluzione tra Vincenzo della Piazza e i fratelli Pietro e Giovita Gabini.

Bibliografia: inedito

39.

1543 luglio 12

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 657

“Christophoro Rosa”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Teodoro Ello e Giovanni Battista Ongaroni, cittadini e abitanti di Brescia, a un atto notarile tra [...] moglie di Francesco del fu Marco Midani e il figlio Andrea Michetti.

Bibliografia: inedito

40.

1543 luglio 16

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 657

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Cesare Ceguli, Cristoforo Salandi e il notaio Giovanni Battista Ongaroni, cittadini e abitanti di Brescia, a una vendita tra Maffeo Mazzola e Daniele [...].

Bibliografia: inedito

41.

1543 luglio 17

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 657

“Christophoro de Rosis” (nello stesso documento anche “Rosa”), forse il pittore, è testimone, nel parlatorio di Santa Croce a Brescia, insieme a Martino di Maffeo di Robiado e il reverendo Lauro di Pozzolengo dell’ordine di Sant’Agostino, a un atto notarile.

Bibliografia: inedito

42.

1543 luglio 26

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 657

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Giovanni Battista Ongaroni e Giovanni Battista Ello, a una liberazione di Dionigi dal notaio Annibale del fu Fermo Trusso.

Bibliografia: inedito

43.

1543 agosto 3

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 657

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Giovanni Battista Ongaroni e Faustino Ferini, a una cessione di Raffaello del fu Giovan Francesco Ello a Teodoro Ello.

Bibliografia: inedito

44.

1543 settembre 1

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 657

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone nello studio del notaio, insieme a Giovanni Battista del fu Girolamo Ello e Giovanni Pietro Lizzari, “coadiutore” del notaio Bucelleni, e Stefano Cancarini.

Bibliografia: inedito

45.

1543 settembre 6

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 657

“Christophoro Rosa”, forse il pittore, è testimone, nella casa del dottor Vincenzo Gardini in contrada di Sant’Agata a Brescia, insieme a Giuseppe Aldrighino e Giovan Pietro Cagnolo, a una transazione tra Antonio Tebaldi di Manerbio e Ambrosina.

Bibliografia: inedito

46.

1543 settembre 10

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 657

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Giovanni del fu Bernardino Oneda e al notaio Giovanni Battista Ongaroni, a una cauzione tra il reverendo Giovan Giacomo Begnamatti e Ventura di Francesco Panteghini di Bienno.

Bibliografia: inedito

47.

1543 settembre 13

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 657

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Faustino Ippoliti e al notaio Giovanni Battista Ongaroni, all’investitura di Innocenzo Confestori per i fratelli Ioannetti di Gavardo.

Bibliografia: inedito

48.

1543 ottobre 3

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 657

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nella casa dei fratelli Mazzoleni situata all’arco vecchio insieme a Giovanni Pietro del fu Pietro Maria Lizzari e Nicola di Pietro di Cologne “calegario”, cittadini e abitanti a Brescia, a una restituzione tra Giacomo Botusino e Ludovico Mazzoleni.

Bibliografia: inedito

49.

1543 ottobre 22

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 657

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Giovanni Battista Ongaroni e a Giuseppe Aldrighino, a una transazione di Vincenzo de Magistris con un altro de Magistris.

Bibliografia: inedito

50.

1543 ottobre 25

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 657

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme al notaio Pietro Francesco di Apiano, Giovanni Pietro Lizzari e Giovanni Battista Ongaroni, a un contratto di affitto tra Giovan Pietro “pilipario” ed Eleonora moglie del fu Francesco Riveri.

Bibliografia: inedito

51.

1543 ottobre 30

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 657

“Christophoro Rosa”, forse il pittore, è testimone, nella casa di Antonio di Marta Rufetti, insieme al notaio Giovanni Battista Ongaroni e a Giovanni Pietro Lizzari “coadiutore” del Bucelleni, a un permesso tra Giuseppe Rizzardi e la signora Marta moglie di Giovan Giacomo Rufetti di Gavardo.

Bibliografia: inedito

52.

1543 novembre 13

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 657

“Christophoro Rosa”, forse il pittore, è testimone, nella casa del notaio, insieme a Giovan Maria Franchi e al notaio Giovanni Battista Ongaroni, alla remissione di un debito tra Girolamo Manzali e il formaggiaro Vincenzo della Piazza.

Bibliografia: inedito

53.

1544 gennaio 10

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 658

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Giovanni Battista Ongaroni e Giovanni Pietro Lizzari (definito dal notaio Bucelleni “coadiutor meo”), a un pagamanento (datio in solutum) con rinuncia tra Girolamo Boturini e Innocenzo Guarneri.

Bibliografia: inedito

54.

1544 gennaio 20

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 658

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nella casa di Giovan Lorenzo Tabarri in contrada della Fonte Buona a Brescia, insieme a Giovanni Battista Ongaroni, Michele Mapollo caligario e Costanzo del fu Bernardino Madii, a una transazione tra Maria Stella moglie del fu Giovan Maria Tabarri e Giovan Lorenzo Tabarini.

Bibliografia: inedito

55.

1544 gennaio 22

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 658

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nella casa di Giovan Lorenzo Tabarri in contrada della Fonte Buona a Brescia, insieme a Isidoro Ello, a un “dazio insolutum” tra Giovan Lorenzo Tabarini e Faustino da Mantova per ragioni dotali.

Bibliografia: inedito

56.

1544 febbraio 19

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 658

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Andrea de Blasi caligario, Giuseppe Aldrighino e il notaio Giovanni Pietro Lizzari, a una vendita tra Cristoforo Lurano e Barbara moglie di Giovita Vergezini.

Bibliografia: inedito

57.

1544 febbraio 21

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 658

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Giovan Francesco [...] e il notaio Giovanni Battista Ongaroni, a una risoluzione tra Giovan Francesco Gandellini e Evangelista Mussi.

Bibliografia: inedito

58.

1544 marzo 5

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 658

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Giovanni Battista Ongaroni e Maffeo Mazzoli, di uno scambio tra Giovan Francesco Brocchi “campanario” e Tommaso Pederzoli.

Bibliografia: inedito

59.

1544 marzo 5

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 658

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Giovanni Battista Ongaroni e Giovan Antonio Gislandi, a una vendita tra Giovan Francesco Brocchi e Bonetto Pederzli di Caino.

Bibliografia: inedito

60.

1544 marzo 20

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 658

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Giovanni Battista Ongaroni e Giovanni Pietro Lizzari, a un compromesso che riguarda i frati di San Pietro in Oliveto contro Giovanni Andrea Arrigoni.

Bibliografia: inedito

61.

1544 marzo 28

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 658

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Giovanni Pietro Lizzari e al calzolaio Comino Spinoni, a una risoluzione tra Felino [...] e Giovan Battista Trappa di Quinzano.

Bibliografia: inedito

62.

1544 aprile 3

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 658

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio e abitazione del notaio in contrada del Mercato del Lino a Brescia, insieme a Giovan Maria Zenari e il notaio Giovanni Battista Ongaroni, a un credito tra Domenico Gidoni e Afra e Francesco Ganessoni.

Bibliografia: inedito

63.

1544 maggio 23

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucellenti, b. 658

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, insieme al notaio Giovan Battista Ongaroni e a Giovan Battista da Ello, è testimone alla risoluzione di un debito contratto che Girolamo Romanino aveva con Gabriele Nassino per l’acquisto di una terra in contrada Sant’Emiliano.

Bibliografia: BOSELLI 1977, I, p. 273; BUGANZA, PASSONI 2006, p. 418 n. 113

64.

1544 giugno 27

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucellenti, b. 658

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nella sagrestia della chiesa di San Giuseppe a Brescia, insieme a Giovanni Pietro Lizzari e Giovita figlio di Giovan Francesco Brocchi, a una risoluzione e affrancamento tra i frati di San Domenico e quelli di San Giuseppe (citato anche il vescovo Mattia Ugoni).

Bibliografia: inedito

65.

1544 luglio 31

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucellenti, b. 658

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Teodoro Ello e Giovanni Battista Ongaroni, a una transazione tra i figli di Costantino di Urago.

Bibliografia: inedito

66.

1544 agosto 12

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 658

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, nella casa del nobile Camillo Avogadro in contrada di Fonte Dulcinora a Brescia, insieme a Giovanni Pietro Lizzari e Costantino Tiraboschi, a una remissione del debito e affrancamento tra Camillo Avogadro e Camillo Zono.

Bibliografia: inedito

67.

1544 agosto 27

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 658

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nella casa di [...] sotto il portico in contrada di San Barnaba a Brescia, insieme a Giovanni Pietro Lizzari, Tonino Loda da Manerbio, a una investitura tra Giovan Antonio del fu Raimondi de Melgis e i figli di Gerolamo da Crema.

Bibliografia: inedito

68.

1544 novembre 6

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 658

“Christophoro Rosa”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Girolamo Basotto di Iseo e il reverendo Giovanni Battista Ello, a una rinuncia di locazione tra Pasino Fabi e Bernardino Vinetti.

Bibliografia: inedito

69.

1544 novembre 11

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 658

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio in contrada del Mercato del Lino a Brescia, insieme a Giovanni Battista Ongaroni e Giovanni Pietro Lizzari.

Bibliografia: inedito

70.

1544 novembre 25

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 658

“Christophoro Rosa”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Giacomo da Brione, Matteo Besani, il notaio Giovanni Battista Ongaroni e Giovanni Pietro Lizzari, a una soluzione tra Battista Poltranga e Giovan Battista Carezoni.

Bibliografia: inedito

71.

1544 novembre 26

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 658

“Christophoro Rosa”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Domenico Nassino, cittadino e abitante di Brescia, a una vendita tra Girolamo Castello e Andrea Gandino.

Bibliografia: inedito

72.

1544 dicembre 14

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 658

“Christophoro Rosa”, forse il pittore, è testimone, nella casa di Antonio Lantana in borgo di San Nazaro a Brescia, insieme al reverendo Antonio Serina e al reverendo Bernardino Ronco, a una “prorogatio” tra Simone Lenco “maringono” e Antonio Lantana professore di grammatica.

Bibliografia: inedito

73.

1544 dicembre 20

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 658

“Christophoro Rosa”, forse il pittore, è testimone a un atto notarile insieme a Gimaso de Gimasi.

Bibliografia: inedito

74.

1544 dicembre 21

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 658

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio e abitazione del notaio in contrada del Mercato del Lino a Brescia, insieme a Giovanni Pietro Lizzari, a un atto notarile di Bernardino Susini.

Bibliografia: inedito

75.

1545 gennaio 3

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 659

“Christophoro Rosa”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme al pittore Alessandro Romanino (nipote di Girolamo) e a Giuseppe Aldrighino, a una soluzione tra Eugenio Comotto e altri Comotto.

Bibliografia: inedito

76.

1545 gennaio 19

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 659

“Christophoro Rosa”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Faustino Lantana, a una risoluzione tra Giovan Pietro Trotti a nome di Clemente Viviani e Leonello Avogadro.

Bibliografia: inedito

77.

1545 gennaio 24

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 659

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nella casa di Giovan Pietro de Buis in contrada del Mercato del Lino a Brescia, insieme a Giovan Battista Ello e a Giovanni Pietro Lizzani, alla rinuncia di Domenico da Azzano dell’investitura a Giovan Maria di Nave e alla liberazione di Domenico.

Bibliografia: inedito

78.

1545 febbraio 9

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 659

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Giovanni Pietro Lizzari e Giovan Paolo Ello del fu Girolamo, a una risoluzione tra la disciplina di San Faustino Maggiore e Salvatore di Nicola Molinari.

Bibliografia: inedito

79.

1545 febbraio 25

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 659

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Cristoforo Lurano e Alessio Malapello, a una vendita tra Vincenzo Lizzari e il notaio Giovan Antonio Bachiocchi.

Bibliografia: inedito

80.

1545 febbraio 26

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 659

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nella casa di Cristoforo Lurano in contrada “platae magnae” a Brescia, insieme a Giovanni, figlio di Giovanni Antonio Bucelleni, e al reverendo Giulio de Madiis di Caravaggio, a un atto per la dote di Ursula, figlia di Isabetta, moglie del fu Apollonio Bazoni.

Bibliografia: inedito

81.

1545 marzo 17

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucellenti, b. 659

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Giovanni Battista Ongaroni e Giovanni Pietro Lizzari, a una vendita tra Giovan Paolo figlio di Antonio Bresciani di Cigole e un Polini.

Bibliografia: inedito

82.

1545 marzo 28

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucellenti, b. 659

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Isidoro Ello e Giovanni Pietro Lizzari, alla liberazione di Isabetta, moglie del barbiere Apollonio Bozoni, da Rocco di Albano e suo figlio.

Bibliografia: inedito

83.

1545 aprile 13

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucellenti, b. 659

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nella bottega e abitazione di Orlandini in contrada di Sant’Agata a Brescia, insieme al pittore Alessandro Romanino (nipote di Girolamo) e Giovan Pietro “pilipario”, a una vendita tra Antonio Arici e il comune di Carcina.

Bibliografia: inedito

84.

1545 aprile 15

ASBS, *Notarile Brescia*, notaio Giovanni Battista Ongaroni, b. 78

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio-abitazione del notaio in contrada del Mercato del Lino a Brescia, insieme al notaio Giovanni Pietro Lizzari, a un atto tra Filippo Ferini a nome di Aloisio di Zone e Giacomo da Brione “massario”.

Bibliografia: inedito

85.

1545 aprile 30

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 659

“Christophoro Rosa”, forse il pittore, è testimone, nella bottega e casa di Orlandino Bucelleni in contrada di Sant’Agata a Brescia, insieme a Pietro Vincenzo Cribello, a una investitura tra Marta, moglie di Giovan Maria Griani, e Giacomo Porlusini.

Bibliografia: inedito

86.

1545 maggio 4

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 659

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Cesare Ceguli e al notaio Giovanni Battista Ongaroni, a una soluzione tra Teodoro Ello (figlio del fu Girolamo Ello) e Giovan Girolamo Malvezzi.

Bibliografia: inedito

87.

1545 maggio 4

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 659

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nella casa della nobile Camilla in contrada di Fonte Buona o Santa Croce, insieme a Pietro Lizzari e Giovan Paolo del fu Girolamo Ello, a una “licentia” tra Iseppo e Bono della Piazza e la nobile Camilla Rose, figlia del fu Andrea de Duchis e già moglie di Giulio “de Rosis”.

Bibliografia: inedito

88.

1545 maggio 9

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 659

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, testimone, nello studio del notaio, insieme a Pietro Vincenzo Cribelli e Giovanni Pietro Lizzari, a un atto tra [...] e Giovanni Pasini.

Bibliografia: inedito

89.

1545 maggio 18

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 659

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme al notaio Giovan Giacomo Roberti, Andrea Caroli di Sale Marasino, Giovan Pietro del fu Agostino Burlotti, Giuseppe Oldigeni notaio, a una soluzione tra Mariano Fenaroli e Carlo di Zorzino bergamasco.

Bibliografia: inedito

90.

1545 maggio 19

ASBS, *Notarile Brescia*, notaio Giovanni Battista Ongaroni, b. 78

“Christophoro Rosa”, forse il pittore, è testimone, nello studio-abitazione del notaio, insieme ai notai Giuseppe Aldrighino e Giovan Pietro Lizzari, cittadini e abitanti di Brescia, a un atto notarile.

Bibliografia: inedito

91.

1545 giugno 1

ASBS, *Notarile Brescia*, notaio Giovanni Battista Ongaroni, b. 78

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio Apollonio Bucelleni, situato in contrada del Mercato del Lino, insieme a Faustino Ferino cittadino abitante di Brescia e Ludovico Zambelli abitante a Sant’Eufemia, a una cessione di Benedetto Zambelli “bastaro” nei confronti di Paolo di Ludovico Offlaga.

Bibliografia: inedito

92.

1545 giugno 8

ASBS, *Notarile Brescia*, notaio Giovanni Battista Ongaroni, b. 78

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nella casa di Pietro Lodrino “ferario” dell’Ospedale maggiore, insieme a Domenico del fu Bartolomeo Ansaldi detto Ranzerio, a una investitura di Bernardino Bellomo di Erbusco detto “il bagnol” nei confronti dei tutori di Annunziata de Gnechis.

Bibliografia: inedito

93.

1545 giugno 17

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucellenti, b. 659

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Giovan Francesco de Madiis, Cesare de Cegulis e il notaio Giovanni Pietro Lizzari, a una transazione tra Giovan Francesco di Poncarale e [...].

Bibliografia: inedito

94.

1545 giugno 20

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucellenti, b. 659

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nel palazzo di Bartolomeo Martinengo in contrada di Sant’Alessandro, insieme a Aloisio Conforti, Andrea Michetti e Pompeo Muzio, a una soluzione tra Galeazzo Bissoni ed Emilio Gambara.

Bibliografia: inedito

95.

1545 luglio 10

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucellenti, b. 659

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nella bottega di Giovan Pietro Guarini nella contrada di Palazzo Nuovo a Brescia, insieme a Giovan Pietro Guarini, a una transazione tra Vincenzo Clerici e Gielmi “formagiario”.

Bibliografia: inedito

96.

1545 luglio 11

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 659

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Bono della Piazza e Giovanni Pietro Lizzari, a una vendita tra Giovan Maria Cristoni e i fratelli Lotti.

Bibliografia: inedito

97.

1545 agosto 24

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 659

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Giuseppe Aldrighino, Giovanni Battista Ongaroni e Giovanni Pietro Lizzari, a una investitura di Vincenzo per Pietro Francesco Massari “bombasario”.

Bibliografia: inedito

98.

1545 ottobre 14

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 659

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme al reverendo Giovan Battista Ello e Giovanni Battista Ongaroni, a una vendita tra [...] e Andreolo della Valle.

Bibliografia: inedito

99.

1545 ottobre 17

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 659

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, in casa Fasiani in contrada della Fonte Rotonda a Brescia, insieme a Apollonio Penni, a una vendita tra Camillo Fasiani e Giovan Andrea Arrigoni.

Bibliografia: inedito

100.

1545 ottobre 23

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 659

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nella casa di Carlo di Bornato in contrada di Fonte [...], insieme a Giovanni Pietro Lazzani di Brescia, Girolamo del fu Gasparo Bonardi di Virle, a una vendita tra alcuni Benini e Mariano Bragi.

Bibliografia: inedito

101.

1545 ottobre 24

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 659

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nel Palazzo Nuovo di Brescia, insieme a Giovan Battista [...] e Faustino Benini di Agnosine, a una vendita tra i Benini e Biagio Bragi.

Bibliografia: inedito

102.

1545 dicembre 9

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 659

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Giovanni Pietro Lizzari e Apollonio Penni, abitanti in Brescia, a un affracamento tra Girolamo Hiemis e Pietro Maria Melgi.

Bibliografia: inedito

103.

1546 gennaio 19

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 660

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme a Pietro Lizzari e Apollonio Penni, a un affitto tra Otto de Madiis e Andrea Zilioli.

Bibliografia: inedito

104.

1546 gennaio 28

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 660

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme a Pietro Lizzari e [...] di Ascanio “coadiuvator mei”, a una risoluzione tra Vincenzo e Antonio Zola.

Bibliografia: inedito

105.

1546 gennaio 28

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 660

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme a Giovan Antonio Baciocchi e Pietro Lizzari, a una transazione tra Giovan Pietro Bazzoni di Bovegno e Giacomo Bissetti.

Bibliografia: inedito

106.

1546 gennaio 30

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 660

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme a Pietro Lizzari e Apollonio Penni “coadiuvator mei”, a una liberazione di Hieronimi de Casto da [...].

Bibliografia: inedito

107.

1546 febbraio 3

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 660

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme ad Alessandro Ulmo e Giovita “campanario”, a un atto dotale di Leonora, figlia di Cristoforo Lurano e moglie di Gabriele Castello.

Bibliografia: inedito

108.

1546 febbraio 3

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 660

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme a Pietro Lizzari, a una transazione tra Giovan Francesco Brocchi e [...] del fu Vincenzo Grumelli.

Bibliografia: inedito

109.

1546 febbraio 18

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 660

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme a Giovan Battista Manerba e Faustino Hippoliti, a un atto tra Bernardini del fu Alessandro Veloci e Faustino Valocio.

Bibliografia: inedito

110.

1546 marzo 2

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 660

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme a Pietro Lizzari e Apollonio Penni, a una transazione tra Ludovico Pavoni e Bernardino de Acquili.

Bibliografia: inedito

111.

1546 marzo 26

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 660

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme a Giovan Maria de Ceguli, Garzotto di [...], Ascanio di Gaido, a un atto dotale di Elena moglie di Domenico della Piazza.

Bibliografia: inedito

112.

1546 marzo 29

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 660

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme al notaio Lanfranco Isadini, Bernardo de Trombi, a una vendita tra Giovan Francesco Ganassoni e Stefano Plavanello.

Bibliografia: inedito

113.

1546 aprile 1

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 660

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme a Pietro Lizzari e Giovan Antonio de Bartoli, a una transazione tra Melchiorre Foresti e Galeazzo de Fonti.

Bibliografia: inedito

114.

1546 aprile 10

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 660

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme a Pietro Lizzari e Giacomo del fu magistri Sutori, a una risoluzione e affrancamento.

Bibliografia: inedito

115.

1546 aprile 12

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 660

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme a Pietro Lizzari notaio e Giovan Battista Ello, a una liberazione di Santino Susini da Giovan Battista dell’Acqua in nome del Reverendissimo e Illustrissimo cardinale Uberto Gambara.

Bibliografia: inedito

116.

1546 aprile 15

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 660

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme a Giovanni Battista Ongaroni e Pietro Lizzari, a una vendita tra Bernardino Parolini e Benevento Arici.

Bibliografia: inedito

117.

1546 aprile 19

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 660

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme a Giovan Maria de Ceguli e Pietro Lizzari, a una investitura tra Faustino del fu Francesco di Hippolito di Mantova e Federico del fu Ettore Gaiettani.

Bibliografia: inedito

118.

1546 aprile 21

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 660

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme al notaio Pietro Lizzari, tra Vincenzo del fu Antonio della Piazza e Pietro de Salis.

Bibliografia: inedito

119.

1546 maggio 17

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 660

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme a Giovan Maria de Ceguli e Apollonio Penni, a un affitto tra Santino de Sotini e Molinari.

Bibliografia: inedito

120.

1546 maggio 18

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 660

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme al notaio Timoteo Appiani, a una risoluzione tra Bartolomeo Parolini e Bonaventura Arici.

Bibliografia: inedito

121.

1546 maggio 18

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 660

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme a Ludovico Lulmo e Pietro Lizzari, a una vendita tra Cristoforo di Bornato e Giovan Andrea del fu Vincenzo Blasi “caligario”.

Bibliografia: inedito

122.

1546 giugno 17

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 660

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme a Pietro Lizzari, a un atto tra Giovan Pietro del fu Nicola Negroni e Agostino di Gavardo.

Bibliografia: inedito

123.

1546 luglio 20

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 660

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme a Antonio Demprioli e Pietro Lizzari, a una vendita tra Agostino Cavalli e i fratelli Giovan Battista e Filippo Ferini.

Bibliografia: inedito

124.

1546 luglio 29

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 660

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme a Apollonio Penni e Girolamo Pilotti, a una transazione tra Galeazzo Foresti e Melchiorre Foresti.

Bibliografia: inedito

125.

1546 agosto 12

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 660

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme a Giovan Maria “armarolo” e Giovan Antonio “calligario”, a una vendita tra Alberto Pasotti “caligario” e Mario Folchini.

Bibliografia: inedito

126.

1546 agosto 24

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 660

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme a Pietro Lizzari e Apollonio Penni, a una vendita tra Andrea Benigni e Zaccaria Braga.

Bibliografia: inedito

127.

1546 agosto 24

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 660

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme a Isidoro Ello, a un atto notarile tra Andrea Benigni e Zaccaria Braga.

Bibliografia: inedito

128.

1546 settembre 15

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 660

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme a Pietro Lizzari, a una transazione tra Oliviero Melgi e Giacomino da Passirano.

Bibliografia: inedito

129.

1546 settembre 22

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 660

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme a Ludovico Benassi, Vincenzo [...] e Pietro Lizzari, a una concessione tra Aloisio Lanzani, Giovanni Fenaroli e Ambrogio Magantia.

Bibliografia: inedito

130.

1547 ottobre 22

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 661

[...] è testimone, insieme a Giovan Battista Ongaroni, a una risoluzione tra Pellegrino Comelli e Giovan Paolo e Giovan Battista Balestri.

Bibliografia: inedito

131.

1547 novembre 23

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 661

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme a Pietro Vincenzo Cribelli e [...], a una risoluzione tra Elisa Bastinoli e Giovan Francesco [...].

Bibliografia: inedito

132.

1547 dicembre 11

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 661

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme a Pietro Lizzari, a una transazione tra Bartolomeo Rovadi e Niccolò Albrici.

Bibliografia: inedito

133.

1547 dicembre 13

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 661

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, nel monastero di Santa Croce a Brescia è testimone, insieme a Bernardino Foresti e Giovan Pietro da Cerveno “lapticida”, a una risoluzione tra Vincenzo di Mariotto Molino e le monache di Santa Croce.

Bibliografia: inedito

134.

1547 dicembre 17

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 661

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme a Teodoro Ello e Angelo Pialdi di Rovato, a una risoluzione tra Caterina e Giovan Francesco de Madiis.

Bibliografia: inedito

135.

1547 dicembre 17

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 661

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme a Giovanni Battista Ongaroni, Pietro Lizzari e Apollonio Penni, a una risoluzione tra Francesco Ganassoni e Stefano Plavanello.

Bibliografia: inedito

136.

1548

Brescia, Archivio di Stato, *Polizze d'estimo*, b. 116A

Polizza d'estimo della famiglia Rosa.

Poliza de Giuliano Di Rosi et fratelli quondam di messer Maphio Di rosi

Esso Giuliano de anni circa, 32, nodaro, et infermo

Cristophoro circa 30, pittor

Stephano circa 23, gargiò del Romanino pittor

Augustino circa 20

Tutti li soprascritti sono fratelli

Nostra sorella maridata à pietro di Schiavi qual è bandido videlicet

Caterina nostra soprascritta sorella de anni circa 25; có due figliole a nostre spese videlicet

Cecelia de anni circa 5

Silviacamilla circa mesi 6

Donna Issabetta de anni circa 30 moglie del soprascritto Christophoro con 3 figlioli videlicet

Iovanni Piero circa 8

Valeria circa 5

Iacinta circa 3

Debiti

Alli Carmelitani livello all anno L. 4 soldi – – L. 80 soldi –

A Sancta Iulia livello all anno L. 1 soldi 8 – L. 28 soldi –

A Dominicho Rossetto a Cremona L. (?) soldi – L. 110

A Messero Batista Benser di Catelino per dote de una nostra Zermana al ano L. 8 soldi 15 / L. 175 soldi –

Debito con nostra sorella per cagion de sua dote L. 430 soldi –

Haver

Una casa in ditta contrasa per nostro uso in contrata della porta de santo giovanne

Una peza de terra arate, vidata et prativa con casa in contrata de santo zorzo della Mella chisuri corentia annesso di la mella da sera strada pio circa 5

vale el pio circa L. 150 soldi ————— L. 750 soldi –

Grosso some -- 3	}	Dominicha
Vino caro -- 1		
Legne carro -- 1		
Feno carra -- 3		

Una pezza de terra, ronchiva et boschiva in contrada de santo Emiliano con casella chisure, corentia da sera li lamberti da mezodi strada pio circa 8 vale el pio circa L 50 ————— L 400 soldi –

Vino carro ——— 1	}	Dominicha /
Mazotti et altre legne		
carro ————— 1		

[...]

Franciscus Ganassonus

Antonius Manerba

Bibliografia: SCHULZ 1961, pp. 91-92 nota 8; BEGNI REDONA 1964, III, pp. 580-581; BUGANZA, PASSONI 2006, p. 420, n. 126

137.

1548 gennaio 2

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 662

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Giacomino Giacomini di Gaino, lì abitante, Pietro Lizzari e Apollonio Penni, cittadini e abitanti a Brescia, a una vendita tra Agostino Maranti e Marco Bazana di Calvagese.

Bibliografia: inedito

138.

1548 gennaio 16

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucellenti, b. 662

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme ad Alessio Malapello, Giovan Pietro Lizzari e Apollonio Penni, a una liberazione di Antonio Lurano da [...].

Bibliografia: inedito

139.

1548 gennaio 21

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucellenti, b. 662

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, in una casa in contrada di San Nazaro, insieme a Giovan Pietro di Rovato “aromathario”, Ercole Piacenza, cittadini e abitanti a Brescia, a un affrancamento degli eredi di Bernardino de Ducchi dal notaio Cinto Cinali.

Bibliografia: inedito

140.

1548 gennaio 24

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucellenti, b. 663

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Giovan Alberto Lulmo e Giovan Pietro Lizzari, a una investitura di Cristoforo Lurano in Ludovico del fu Bernardino Belli di Gardone Val Trompia.

Bibliografia: inedito

141.

1548 gennaio 24

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 662

“Christophoro Rosa”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Giovanni Battista Ongaroni, Apollonio Penni ed Ercole Piacenza, cittadini e abitanti a Brescia, a una risoluzione tre Antonio figlio di Comino Perini di Stefano di Nave e Faustino da Passirano.

Bibliografia: inedito

142.

1548 gennaio 28

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 662

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, in una casa bottega nella contrada di Sant’Agata a Brescia, insieme a Pietro Lizzari e al notaio Pietro Giacomo Leonini de Leonini, a una vendita tra la moglie di Giovan Maria Fusari e Bernardina moglie di Daniele Ganassi.

Bibliografia: inedito

143.

1548 febbraio 20

ASBS, *Notarile Brescia*, notaio Giovanni Battista Ongaroni, b. 78

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nella casa di Francesco Cribelli in contrada del Mercato del Lino o dell’Ospedale, insieme al notaio Giovan Pietro Lizzari, a una procura di Francesco Cribelli “sellario” per Vincenzo Bianzano.

Bibliografia: inedito

144.

1548 febbraio ultimo giorno

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 662

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, in una bottega nella “platea magna”, insieme al notaio Giovan Antonio Gislando e Pietro Lizzari, cittadini e abitanti a Brescia, a una risoluzione tra Ludovico di Guaresco del Lulmo e i fratelli Bernardino e Giovanni Andrea del fu Tommaso Lurano.

Bibliografia: inedito

145.

1548 marzo 22

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 662

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme ad Alessandro de Puteo, Ercole Piacenza e Angelo Pialdi di Rovato, a una transazione tra Ludovico e altri de Madiis.

Bibliografia: inedito

146.

1548 marzo 22

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 662

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nella casa di Calimero del fu Pietro de Moris, insieme a Alessio del fu Francesco Castello ed Ercole Piacenza, cittadini e abitanti a Brescia, a un “datio insolutum” tra lo stesso Calimero e Antonio di Scalve detto Iseppino.

Bibliografia: inedito

147.

1548 aprile 12

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 662

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nella casa del notaio, insieme ad Apollonio Penni ed Ercole Piacenza, a una risoluzione tra Nicola Michetti e Antonio Arici.

Bibliografia: inedito

148.

1548 aprile 18

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 662

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nella casa del notaio, insieme a Giovan Pietro Lizzari e Apollonio Penni, a una risoluzione tra Tommaso del fu Francesco Bucelleni e [...].

Bibliografia: inedito

149.

1548 aprile 18

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 662

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nella casa del notaio, insieme a Giovan Pietro Lizzari e Apollonio Penni, a una liberazione di Giuseppe Cirali di Bienno da Landino del fu Antonio Misanda di Gussago.

Bibliografia: inedito

150.

1548 aprile 20

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 662

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nella casa del magnifico Giovan Battista de Madiis del fu Paride in contrada Sant’Eufemia vicino alla chiesa dei Santi Pietro e Marcellino, insieme a Pietro Stroppa cittadino e abitante a Brescia e a Giovan Battista Quaranta abitante a Torricella di Capriano e Giovan Maria Arici, a una transazione.

Bibliografia: inedito

151.

1548 maggio 9

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 662

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nel primo chiostro del monastero di Sant’Eufemia, insieme a Michele [...] notaio, Apollonio Penni e Pietro Lizzani, a un atto tra Camillo de Pualio e i Ferini.

Bibliografia: inedito

152.

1548 giugno 9

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 662

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme a Pietro Lizzari e Angelo Frialdi di Rovato, a un “dazio insolutum” con transazione tra Giovan Pietro Gandali e Antonio [...].

Bibliografia: inedito

153.

1548 luglio 6

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 662

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme a Ercole Piacenza e Hieronimo Viviani, a una risoluzione tra Giovan Maria del fu Niccolò de Ochis detto Rizzetti e il nobile Teodosio del fu Bernardino Borgondio.

Bibliografia: inedito

154.

1548 luglio 6

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 662

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, nell’andito della casa di Clemente Viviani in contrada dei Bombasieri a Brescia è testimone, insieme a Pietro Jacopo Placentia e Pietro Lizzari, a una vendita tra Agostino Nassini “fabbro murario” e Agostino del fu Giovanni Nanazoni di Gussago.

Bibliografia: inedito

155.

1548 luglio 20

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 662

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone a una vendita nella sala superiore del palazzo di Bartolomeo Martinengo in contrada di Sant’Alessandro, insieme a Jacopo Gaffuri, Ercole da Piacenza, abitanti e cittadini di Brescia, e Giacomino Cristoni.

Bibliografia: inedito

156.

1548 agosto 28

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 662

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme a Pietro Lizzari e Angelo Pialdi di Rovato, a una risoluzione.

Bibliografia: inedito

157.

1548 novembre 16

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 662

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme a Teodoro Ello e Apollonio Penni, a una liberazione di Tommaso del fu Francesco Bucelleni da Giovan Francesco del Botto.

Bibliografia: inedito

158.

1548 novembre 21

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 662

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme a Giovanni Battista Ongaroni, Apollonio Penni e Angelo Pialdi di Rovato.

Bibliografia: inedito

159.

1548 novembre 21

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 662

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme a Girolamo Romanino, a una risoluzione tra Zadeo del fu Giovan Maria de Briocci e Gaspare [...].

Bibliografia: inedito

160.

1548 novembre 28

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 662

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme a Apollonio Penni ed Ercole Piacenza, a un compromesso tra Pietro Botini e il Comune di Botticino.

Bibliografia: inedito

161.

1548 dicembre 5

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 662

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme al notaio Pietro Lizzari, a una obbilgazione e permesso tra Cristoforo Lurano e Giovan Pietro di Leno.

Bibliografia: inedito

162.

1548 dicembre 5

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 662

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, insieme a Pietro Lizzari, a una procura tra Cristoforo Lurano e Marco Antonio Samadri.

Bibliografia: inedito

163.

1549 febbraio 18

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 663

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Ippolito Belini e Pietro Lizzari, a una vendita tra Giovita del fu Giovan Francesco de Brocchi e Giovanni Marchetti.

Bibliografia: inedito

164.

1549 febbraio 23

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 663

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Bernardino Foresti, Pietro Vincenzo Cribelli, Giovanni Battista Ongaroni e Paolo [...], a una risoluzione tra Simone Ruffoni e Hieronimo Garbelli detto lo Spagnolo per una questione dotale.

Bibliografia: inedito

165.

1549 maggio 1

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 663

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme al professore di grammatica Giovan Francesco de [...] e Angelo [...], a una vendita (con liberazione per “affitto locationis”) tra Bernardino da Novara e Andreolo del fu Marco della Valle.

Bibliografia: inedito

166.

1549 maggio 29

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 663

Cristoforo “de Rosis” è testimone, nella camera superiore della casa di Giovan Francesco Nardelli in contrada della Pallata a Brescia, insieme a Evangelista de Boysi, Rocco de Firandi, cittadini abitanti di Brescia, e Giovan Maria de [...], a un affrancamento del nobile Aloisio di Rodengo dai fratelli de Agnate.

Bibliografia: inedito

167.

1549 settembre 7

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 663

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme al notaio Pietro Lizzani e al “bombasario” Giovan Andrea [...], a una risoluzione tra Zanesio Calepio bresciano e Giacomo di Castenedolo, cittadino abitante a Mantova, e suo figlio.

Bibliografia: inedito

168.

1549 ottobre 7

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucellenti, b. 663

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, in una casa in contrada Santa Croce a Brescia, insieme al notaio Giovan Pietro de Pischeni, Giovanni di Chiari “aromatario”, il notaio Pietro Lizzani, a un atto tra Cristoforo Lurano con Giovanni Antonio Fisonci.

Bibliografia: inedito

169.

1549 ottobre 9

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucellenti, b. 663

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Giovanni Battista Ongaroni, Pietro Lizzari, Zanesio di Caleppio e Antonio Pialdi, a un atto notarile che riguarda Giovan Paolo del fu Hieronimo de Ello.

Bibliografia: inedito

170.

1550 gennaio 9

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucellenti, b. 664

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nella casa della nobile Maddalena in contrada San Giorgio a Brescia, insieme a Giovan Paolo di Zone, cittadino e abitante di Brescia, e Bonometto Bernardino abitante a [...], a una vendita tra Agostino Marenti e la nobile Maddalena vedova di Leonardo Savalli.

Bibliografia: inedito

171.

1550 gennaio 16

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 664

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, sotto il quadriportico della casa e abitazione di Giovanni Nassino in contrada San Cristoforo a Brescia, insieme al notaio Giovan Pietro Lizzari, cittadino e abitante di Brescia, e Alessandro Paccagni abitante di Nave, a una liberazione di Vincenzo della Piazza da Giovanni Nassino e sua moglie.

Bibliografia: inedito

172.

1550 gennaio 23

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 664

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme al notaio Pietro Lizzari e Angelo Pialdi, cittadini e abitanti di Brescia, a una risoluzione tra Marco Negroni e magister Pallarius Gualteri “armarolo”.

Bibliografia: inedito

173.

1550 febbraio 12

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 664

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nella casa dei nobili di Apiano in contrada di Santa Maria del mercato, insieme a Ludovico Cesaroni e Battista di Castenedolo, cittadini e abitanti di Brescia, alla liberazione tra i nobili di Apiano e i fratelli Cristoforo e Paolo del fu Hieronimo Salandi.

Bibliografia: inedito

174.

1550 marzo 22

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 664

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme ad Angelo Frialdi e Giovan Pietro Lizzari, cittadini e abitanti di Brescia, all’investitura di Marco Nigroni di Bergamo per Giovanni Battista Odasi.

Bibliografia: inedito

175.

1550 aprile 9

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 664

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, nello studio del notaio è testimone, insieme a Giovan Paolo Ello, a un affitto tra [...] moglie di Giovan Giacomo de Sunno e Giovanni da Brione.

Bibliografia: inedito

176.

1550 aprile 12

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 664

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Giovan Pietro Lizzari e al notaio Giovanni Battista Ongaroni, alla liberazione dei fratelli Ferini dai fratelli Averaria.

Bibliografia: inedito

177.

1550 aprile 12

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 664

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Giovanni Battista Ongaroni, Pietro Lizzari, cittadini e abitanti di Brescia, e Domenico del fu Filippo [...], all’investitura di Bono del fu Bartolomeo Vertua e Giovanni di Desenzano abitante a Castenedolo.

Bibliografia: inedito

178.

1550 aprile 22

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 664

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Filippino [...], Antonio Paselli e Giovan Pietro Lizzari, a un credito “insolutum” tra Cristoforo Abioni e Giovan Giacomo figlio di Matteo Palini.

Bibliografia: inedito

179.

1550, aprile 25

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Antonio Brognoli, f. 2421

“Magister” Cristoforo Rosa del fu Maffeo “de Rosis sive de Barbobus”, sigla a nome dei fratelli Giuliano, Stefano e Agostino un contratto di affitto per una terra in contrada di San Giorgio oltre il fiume Mella.

Bibliografia: Boselli 1977, p. 275

180.

1550 maggio 22

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 664

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme ad Antonio Maria Bargnani e Giovan Pietro Lizzari, cittadini e abitanti di Brescia, all’affrancamento di Giovanni Maria Ceguli dai fratelli de Ripa.

Bibliografia: inedito

181.

1550 maggio 22

ASBS, *Notarile Brescia*, notaio Giovanni Battista Ongaroni, b. 79

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio e abitazione del notaio in contrada del Mercato del Lino a Brescia, insieme ad Apollonio de Penni, a un atto notarile.

Bibliografia: inedito

182.

1550 maggio 31

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 664

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme ad Apollonio de Penni e a Giovan Pietro Lizzari, cittadino e abitante a Brescia, a una risoluzione tra Bernardino de Achillis “formagiario” e i fratelli de Buis “calligari”.

Bibliografia: inedito

183.

1550 maggio 31

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 664

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nella “caminata terranea” della casa del conte Brunoro Gambarà in piazza Novarino a Brescia, insieme a Ludovico figlio di Giovan Pietro Soldo “formagiario” cittadino e abitante a Brescia, e Vincenzino [...], alla liberazione di Bernardino Sutini dall’illustrissimo Brunoro Gambarà.

Bibliografia: inedito

184.

1551 marzo 3

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 665

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Giovanni Battista Ongaroni e al notaio Giovan Pietro Lizzari, a un “datio insolutum” tra il sarto Bono del fu Bartolomeo Vertua di Castenedolo, cittadino e abitante di Brescia, e Giovanni di Bodei.

Bibliografia: inedito

185.

1551 maggio 19

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 665

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Giovanni Battista Ongaroni e Giovan Pietro Lizzari, a una risoluzione tra Tommaso Bucelleni e Bernardino da Irma.

Bibliografia: inedito

186.

1551 dicembre 2

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 665

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Giovan Pietro Lizzari e Gabriele Inverardi notaio, cittadini e abitanti di Brescia, a una risoluzione.

Bibliografia: inedito

187.

1552 gennaio 9

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 665

“Christophoro de Rosis”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Giovan Pietro Lizzari, Gabriele Inverardi e Giovan Pietro da Grado, cittadini e abitanti di Brescia, a una vendita tra Bettino e Bartolomeo Bazana.

Bibliografia: inedito

188.

1552 gennaio 19

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 665

“Christophoro Rosa”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Giovan Pietro Lizani, Gabriele Inverardi e Giovan Pietro da Grado, cittadini e abitanti di Brescia, a una vendita tra Bartolomeo Bazana e Tranquillo del fu Giorgio Avogadro.

Bibliografia: inedito

189.

1552 dicembre 29

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Apollonio Bucelleni, b. 665

“Christophoro Rosa”, forse il pittore, è testimone, nello studio del notaio, insieme a Bernardino Trussi e Giovan Pietro Lizzari, a una risoluzione tra Battista Anzoleni e donna Eleonora moglie del fu Antonio Ganatti.

Bibliografia: inedito

190.

1553 dicembre 5

[irreperibile]

Cristoforo Rosa e Agostino Scalvini ricevono dai deputati alle pubbliche fabbriche di Brescia (Annibale Martinengo, Ludovico Barbisoni, Giovanni Fisogni, Paride Rossa, Ludovico Offlaga) l'incarico di realizzare “in grandi Tavoloni” e a colori il progetto presentato da Jacopo Sansovino per la Loggia. Ne fanno eseguire anche un modello in legno da Ludovico Beretta.

Bibliografia: ZAMBONI 1778, p. 60 nota 16

191.

1554

[irreperibile]

Cristoforo Rosa è pagato duecentodieci lire planette per aver dipinto il quadrante orientale dell'orologio di piazza della Loggia. Da Zamboni “si apprende pure che questo Pittore allora abitasse nella contrada di S. Francesco”.

Bibliografia: ZAMBONI 1778, p. 92, nota 22

192.

1554, giugno 21

[irreperibile]

Cristoforo “depentor” (certamente Cristoforo Rosa) riceve sette lire “a conto delli tavoloni depenti per il modello del palazzo”, vale a dire per aver trasferito su tavola il progetto di Jacopo Sansovino per la Loggia.

Bibliografia: ZAMBONI 1778, p. 60, nota 16

193.

1554, agosto 11

[irreperibile]

Cristoforo “depentor” (certamente Cristoforo Rosa) riceve tre lire “per conto delli tavoloni delll modello del pallatio”, vale a dire per aver trasferito su tavola il progetto di Jacopo Sansovino per la Loggia.

Bibliografia: ZAMBONI 1778, p. 60, nota 16

194.

1556 aprile 18

Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, Fondo Veneto I, b. 1808, c. 2r/v

“M(agistr)o Stephano de Rosiis de Brixia pictore q(uondam) s(er) Maphei” è testimone insieme a Giovanni Maria di Rivoltella e Giovanni Bartolomeo de Bertolis “in camera magna posita in inlaustro monasterii supradicti” (Madonna dell’Orto a Venezia).

Bibliografia: MERCATI 1937, p. 5; SCHULZ 1961, p. 91 nota 6

195.

1557, marzo 16

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Annibale Bornati, b. 5281

Cristoforo del fu Maffeo Rosa acquista una casa da Cristoforo Carrara in contrada di Santa Marta.

Bibliografia: BOSELLI 1977, p. 276

196.

1557, maggio 26

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Giovan Giacomo Dalla Torre, f. 3069

Cristoforo Rosa del fu Maffeo Rosa è testimone insieme all'architetto Battista Oselli.

Bibliografia: BOSELLI 1977, p. 276

197.

1557 agosto 8

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Annibale Bornati, f. 5281

Cristoforo Carrara riceve da Cristoforo Rosa “lire sei cento e soldi cinque planette in horo et argento” a conto del pagamento di una casa in contrada Santa Marta.

Bibliografia: inedito

198.

1557 settembre 20

Venezia, Archivio di Stato, Procuratori di San Marco *de supra*, chiesa, *Libreria pubblica*, b. 68

Scrittura con l'ordine del procuratore Giovanni da Lezze di affidare a Cristoforo Rosa la pittura del soffitto del vestibolo della Libreria di San Marco a Venezia.

L'illustrissimo signor reverendissimo et procurator Leze mi ha ordinato per del notari per sua signoria eccellentissima ha dato l'opera del depinger in vestibulo della libreria nova in piazza, à maestro Christoforo de Rosis pictor Bressano

Bibliografia: inedito

199.

1557 dicembre 3

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Annibale Bornati, f. 5281

Cristoforo Carrara riceve 270 lire planette da Agostino Scalvini per conto di Cristoforo Rosa suo genero.

Bibliografia: inedito

200.

1558 gennaio 2

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Annibale Bornati, f. 5281

Cristoforo Carrara riceve centoventinove lire da Francesco Peroni, in debito con Cristoforo Rosa.

Bibliografia: inedito

201.

1558, febbraio 18

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Annibale Bornati, f. 5281

Cristoforo Rosa salda a Cristoforo Carrara la casa acquistata in contrada Santa Marta per la cifra di lire mille.

Bibliografia: BOSELLI 1977, p. 276

202.

1559 settembre 9

Venezia, Archivio di Stato, Procuratori di San Marco “de supra”, chiesa, *Libreria pubblica*, b. 68

Il soffitto del vestibolo della Libreria Marciana è in corso di realizzazione da parte di Cristoforo Rosa (esiste anche in copia).

Scrittura in procuratoria de supra

Si dichiara per la presente scrittura qualmente li Clarissimi messer Antonio Capello et messer Zuane da Lezze Reverendissimi dignissimi procuratori et cassieri della procuratoria, sono rimasti d'accordo con messer Christofforo di Rosi cittadino di Bressa pittore, il quale al presente dipinge il soffittato, et cornisoni del vestibolo della Libreria, che finita che haverà detta opera quella debba esser veduta, et stimata per D(omi)no Iac(o)mo Sansuino, et D(omi)no Titiano pittore, eletti d'accordo per essi Clarissimi signori et il ditto messer Christ(oro)ro, et quello che sarà giudicato, stimato, et pronuntiato per detti due giudici et arbitri eletti ut supra, à tanto promette cadauna delle sopradette parte di star, et non contravenir in aliquo, et in fede de cio detto messer Christ(oro)ro si sottoscrive de suo pugno, et Io Vinc(en)zo Rizzo nod(ar)o di detta procuratoria di supra ho fatto il presente scritto l'ordine ut supra.

Io Christofforo di Rosi sopraddetto contento a quanto di sopra si contiene et sotto scrissi de man propria

Bibliografia: ZANETTI 1771, p. 250; PITTONI 1903, p. 37; SCHULZ 1961, p. 95 nota 17; BEGNI REDONA in *Pittura del Cinquecento* 1986, p. 244; SCIUTO 1993, p. 142 nota 14

203.

1560 aprile 22

ASVe, Procuratori di San Marco “de supra”, chiesa, *Libreria pubblica*, b. 68

Una scrittura registra la conclusione, da parte di Cristoforo Rosa, del soffitto del vestibolo della Biblioteca Marciana e la valutazione di trecentodieci scudi da parte di Sansovino e Tiziano.

Avendo veduto gli sop(rascrit)ti la pictura fatta per il sop(rascrit)to, eccettuado però la figura, che va in mezo ad soffittado hano cosi deliberato de dargli de sue fatiche et spesa in scudi tresento e diese doro vinitiani dandola fenita del tutto, d’esser poi estimata la figura per li sop(rascrit)ti.

Io Iiac(om)o Sansovino afermo quanto è sopra scritto

Io Titiano Pittore affermo ut supra

Bibliografia: ZANETTI 1771, p. 250; HADLEN 1911, p. 25, 53, doc. II; FOGOLARI 1935, p. 167; SCHULZ 1961, p. 95 nota 17; BEGNI REDONA in *Pittura del Cinquecento* 1986, p. 243; SCIUTO 1993, p. 150 nota 22; HOPE 2012, p. 345 nota 3

204.

1560 dicembre 18

[irreperibile]

Cristoforo Rosa è pagato dodici scudi d’oro “quod praeteris diebus ad requisitionem dominorum deputatorum super fabrica ex Venetiis venit Brixiam, ubi commoratus est per nonnullos dies, causa picturae faciendae in soffitta pallatii novi”, cioè nel palazzo della Loggia di Brescia.

Bibliografia: ZAMBONI 1778, p. 76, nota 28; ZAMBONI, ms. H.III.M.2, c. 135

205.

1562, aprile 20

[irreperibile]

Stefano Rosa riceve trentatrè lire per la doratura dell' "arma", vale a dire lo stemma del vescovo Domenico Bollani, realizzato in pietra su disegno di Ludovico Beretta.

Bibliografia: ZAMBONI 1778, p. 74, nota 22; ZAMBONI, ms. H.III.M.2, c. 134

206.

1563 maggio 12

Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, *Strumenti*, b. 762, cc. 159r-160r

Contratto tra Cristoforo Rosa e i deputati alle pubbliche fabbriche di Brescia per la decorazione del soffitto del salone della Loggia.

D(omi)ni Deputati ad fabricas civitatis videlicet Mag(nifi)cus Co(nte) Vincintius Martinengus, et Ser Leander Averoldus, agentes nomine eorum collegarum, ac nomine, et vice Mag(ificae) Civitatis Brixiae, volentes omnes dare operam ut sofita palatii [...] picturis coretur, iux(t)a ordinem inter p(re)dic(t)os d(omin)os deputatos datum, devenerunt [...], ac deveniunt cum magistro Christophoro de Rosis cive, et habitatore Brixiae pictore p(resen)te et agente pro se, et [...] iuxta modum capitula et ordines inferius descriptos, et primo videlicet

Che 'l detto m(agist)ro Christophoro sia obligato et così pr(ome)tte à far la soffitta sive la pictura, et metter li colori eccettuando l'oro, et le figure, comprendendo anche in questo l'architravo, il friso et il cornicione per precio et mercede de lire nove mille pl(an)ette et che sia in arbitrio delli infr(ascript)i trei m(agnifi)ci gentilhomini, videlicet m(agnifi)co co(nte) Franc(esc)o Avogadro, d(omino) Hercule Rozzone, et d(omino) Mario Trusso, fatta et compita che sarà l'opera per il suo ben servire dargli fine li undeci miglia lire, secondo che à loro parera meritar l'opera, et se così parera alli prefati trei m(agnifi)ci gintilhomeni.

Item debbano esser datti ducento ducatti al detto m(agist)ro Christoph(or)o à bon conto per far la detta opera, acciò poscia dar ben principio.

Item gli debbano essere datti detti deputati ut s(upr)a ducatti cento ogni trei mesi dappoi che haverà lavorato nella detta opera, et di piu gli siano datti ducatti cinque ogni settimana per pagar le spese che si fanno alla giornata, li quali tutti dinari che se le daranno siano à bon conto del detto mercato fatto con il detto m(agist)ro Christoph(or)o.

Item gli debba esser datta al detto m(agist)ro Christoph(or)o da bando per il suo habitar una casa accomoda sin che l'opera sarà compita.

Item chel detto m(agist)ro (Crist)oph(or)o non debba levar mano, ne partirsi per far altra opera senza licentia delli m(agnifi)ci Deputadi alle fabbriche, mà debba continuar detta opera fin sarà compita, sotto pena.

Item la chiave del palazzo sarà datta al detto m(agist)ro (Christ)ophoro, acciò niuno puosi andar senza lui à veder essa opera.

Item finita l'opera fra il termine de un mese sub(venien)te sia saldato ditto m(agist)ro Christh(ofor)o per lo suo restante.

Die suprascripta. Ita instantibus D(omini) Deputatis ad fabricas [...] m(agiste)r C(hrist)ophorus, pictor de Rosis, presentavit in fideiuss(ione)m eius pro fideiuss(or)e ser Ludovicum Berettam architectum Civitatis prese(ntem) pro summa suprascriptorum ducattorum ducentum per dictum ser (Cristo)ph(oru)m percipiendum à Comuni Brixiae uts(upra) qui precibus, et [...] m(agist)ri Christophori fid[...] et se fideiussione constituit pro d(ic)ta summa ducatorum ducentorum

Bibliografia: ZAMBONI 1778, p. 76 nota 29; ZAMBONI, ms. H.III.M.2, c. 134; ZORZI 1965, pp. 101-102, doc. 2; PASSAMANI 1995, II, p. 214 nota 9; PUPPI 2012, pp. 273-274 doc. 225

207.

1563 novembre 29

Brescia, Archivio di Stato, *Polizze d'estimo*, b. 116A

Polizza di Giuliano e Stefano Rosa figli del fu Maffeo.

29 novembrii 63

7 ~~Tertia Ioannis~~ Faustini

Poliza delli beni mobili, stabili, crediti, debiti dei doi fratelli di Rosi figli quondam de Mapheo

Giuliano de anni passa 48, infirmo, nodaro, senza utile,

Stephano de anni passa 35 pictor che guadagna

d(omina) Catarina sorella de anni circa 37 maridata in ser Pietro Schiavo

d(omina) Cecilia sua figliola da marito

Debito con la sorella per la dote sua in tutto denari 450

Debito con le monache de Santa Iulia in due parti de lire ventiotto onuna ~~denari 28 soldi 10~~ sopra le quale pagano de livello per pezzo L. 1 soldi 8 denari 6 denari 28 soldi 10

} à nostre
spese

Casa per loro uso,

Uno vigneto con una casetta parte ronchiva, parte guaschiva, parte boschiva in con(tra)da de S(an)to Emiliano chiusure pio in tutto c(irc)a 10, coheret da sera li Lamberti da mane le monache de sancta Iulia da mezzo di la strada vale sottosopra 10 pio circa lire 30 in tutto L. 300

Uno vigneto aratore à la toresella, coheret da mane li Lamberti, da sera lo Bergondio, da mezzodi la strada pio poco pio de uno senza raso d'acqua vale circa L. 50 L. 50,

Se ne cava for(men)to some 1, vino carra 2 in tutto mazzotti 50

[...]

Bibliografia: SCHULZ 1961, pp. 91-92 nota 8; BEGNI REDONA 1964, III, pp. 580-581

208.

1563 novembre 29

Brescia, Archivio di Stato, *Polizze d'estimo*, b. 116A

Polizza dei fratelli Cristoforo e Agostino, figli del fu Maffeo Rosa.

29 novembrii 63

7a Faustini

Poliza delli debiti, e crediti di (Cristo)foro e Agost(in)o fratelli f(igli) quondam m(esser) Mapheo rosa

Cristoforo de anni 45 pictor, che guadagna

Agostino de anni 30 di nessun guadagno,

ser Agostino de anni 80 socero di (Cristo)foro pictor di nessun guadagno

d(omina) Isabetta (con)sorte de (Cristo)foro d'anni 43

Pietro de anni 22 che va adimparar à dipingere da m(esser) Ticiano

Annibal de anni 10 che va à scola de grammatica

d(omina) Valeria } loro figlioli

d(omina) Iacinta } da marito,

d(omina) Aurelia }

d(omina) fantesca con salario de -- L. 18

Debito con messer Cristoforo Carrara L. 1200 paga livello L. 60 – L. 1200

Paga fitto de casa in Venetia à messer Cristoforo della [...] l'anno L. 90

Afitta una casa in contrata delle gracie con orto, coheret da mane ser Cristoforo Verzella e li Bonasi, da mezzodi

li Bonasi e gli Odasi ogni anno L. 110 denari 2200 soldi 10

A messera Catarina bona L. 84

A ser Michele Gatuso L. 24

A messero [...] fornaro L. 8 soldi 10

Parte con Agostino fratello

Uno vigneto con casa del massaro, arato prativo, et boschivo con poca vaso d'acqua pio c(irc)a 6 coheret da mezzodi la mella, da domane li manganini, in contrata del hospedaletto, overo de santo zorzi chiusure vale el pio

L. 100

L. 600

si afitta in tutto L. 80 [...]

Bibliografia: SCHULZ 1961, pp. 91-92 nota 8; BEGNI REDONA 1964, III, pp. 580-581; BEGNI REDONA 1986, p. 243; TAGLIAFERRO, AIKEMA 2009, pp. 183-184 nota 181

209.

1563-1564

Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, Custodie notturne, b. 916, f. 56r

Nell'elenco dei partecipanti alle custodie notturne nella settima quadra di San Faustino compare, per gli anni 1563 e 1564, "Stephanus de Rosisis Pictor".

Bibliografia: inedito

210.

1564 febbraio 1

Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, *Strumenti*, b. 762, c. 159v (margine sinistro)

In una postilla si specifica l'inizio della decorazione del salone della Loggia.

primo februari [1564] cepuit laborare

Bibliografia: ZAMBONI 1778, p. 76; PASSAMANI 1995, II, p. 274 nota 9

211.

1564, luglio 3

Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, *Strumenti*, b. 762, c. 159v (margine sinistro)

Cristoforo Rosa riceve dai deputati alle pubbliche fabbriche di Brescia millecentonovantatre soldi e diociotto lire planette.

Bibliografia: PASSAMANI 1995, II, p. 274 nota 9

212.

1564, luglio 21

Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, b. 1133B

Lettera del nunzio da cui risulta che Cristoforo Rosa “dipinge in palazzo della città”.

Bibliografia: PASSAMANI 1995, II, p. 274 nota 9

213.

1564 ottobre 3

Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, b. 762, c. 195r

Cristoforo Rosa è testimone nel contratto tra Tiziano e i deputati del Comune di Brescia per tre tele. E' precisata l'entità dell'acconto di scudi 150, mentre il compenso finale sarà fissato con la perizia di Francesco Avogadro, Mario Trusso ed Ercole Rozzone.

Mag(nifi)ci d(omi)ni Jacobus Chizzola, doctor et eques Co(n)te Robertus Advocattus, d(omino) Iulius Calzavelia, et d(omino) Leander Averoldus deputati supra fabricas Co(mun)is Brixiae omni meliori modo etc. convenerunt cum m(agnifi)co equite et ex(per)ti pictore d(omino) Titiano Vecellio cive veneto ibi [...] pro pingendis tribus quadris reponendis in cuba soffitte pallatii illis figuris, et historiis per dictos mag(nifi)cos d(ominos) deputatos sibi designandis precio taxando opere confecto per mag(nific)os Co(n)te Franc(escu)m Advocattum, d(ominum) Marium Trussium, et d(ominum) Herculem Rozonum. Ad computum cuius precii ut s(up)ra taxandi per tres suprascriptos cives ad hoc per sup(rascrip)tos contrahentes ellectos dictus d(ominus) Ticianus habuit, et actuatur recepir libras sexcentum planetorum sibi actualiter numeratas in scutis centumquing(in)ta auri in auro ad rationem librarum quattuor planetorum pro scuto per prefatum d(ominum) Iulium Calzaveliam deputatum de quibus ipse d(ominus) Iulius factus est creditor in Libro secondo Bul(lettarii) Palatii 177 f(oli)o

Bibliografia: ZAMBONI 1778, p. 77 nota 32; CADORIN 1878, pp. 7-8; ZORZI 1965, p. 103; PASSAMANI 1995, pp. 223-224 nota 31

214.

1564 novembre 23

Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, *Strumenti*, b. 762, c. 159v (margine sinistro)

Cristoforo Rosa sottoscrive il contratto per la casa concessagli dai deputati alle pubbliche fabbriche di Brescia (Roberto Avogadro, Giulio Calzaveglia e Leandro Averoldi) per il tempo necessario a realizzare la “pictura soffittae pallatii” della Loggia.

Bibliografia: inedito

215.

1565 aprile 12

Brescia, Archivio di Stato, *Polizze d'estimo*, b. 116A

Polizza di Cristoforo Rosa, figlio del fu Maffeo.

Una casa in Bressa nella contrada delli gratie Septima Faustini. Da sera strada da mezzodì monsignor David Odaso

Un'altra casa nella Tresanda di Bonardi da dimmane la detta Tresanda da sera la Tresanda detta del lago con un ortesello et una stalla

Una pezza de terra aradura e vidata e parte prativa nella contrata de santo Georgeo della mella Chiusuri de Bressa da monte strada da mezzodi la mella con una casetta e fenile pio 8 e mezzo vel circa

Bibilografia: inedito

216.

1565 aprile 12

Brescia, Archivio di Stato, *Polizze d'estimo*, b. 116A

Polizza di Giuliano e Stefano Rosa figli del fu Maffeo Rosa.

Esposta per
contrata Una casa in Bressa ne la contrada delli grazie Septima Faustini, da sera strada da mezzodi
domo m(esse)r Cristoforo Verzella

Un'altra casa con botega in contrada della porta de s(an)to Giovanne 3̄ Ioannis, da monte strada da dimane li
gaiardelli

mesurata Una pezza de terra, parte ronchiva parte boschiva et parte guastiva su li Chiusuri de Bressa in
contrata della valle de Brazano da mezzo di strada da levante ingresso de santo emiliano pio 11
in circa

torresella Un'altra peza di terra aradura e vidata senza ragion d'acq(u)a ne la contrata de la torosella
mesurata chiusuri de Bressa da mezzodi strada da monte m(esse)r Vincenzo Lamberto pio uno e mezzo.

Paga livelli alle monache di s(an)ta Iulia sopra le ditti peze di terra -- L. 1 soldi 8 denari 6

Bibilografia: inedito

217.

1565 ottobre 16

Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, b. 1134

Lettera spedita dal nunzio Giovanni Battista Faita al fratello Gabriele.

Mag(gnifi)co fratello hon(orato)

M(esse)r Christofforo di Rosi pittore mi hà ricercato à scrivervi in nome suo, come dappoi che egli gionse in questa città l'ecc(ellen)te m(esse)r Ticiano è stato fori salvo da quatro giorni in qua ch'è ritornato, et che non mancherà di operare seco, quanto li fù ordinato dalli mag(nifi)ci deputati, et che fin'hora hà uno dei quadri in bono termine, et un'altro anchora principiato, et spera di certo che saranno secondo il desiderio di quelli Mag(nifi)ci Sig(no)ri, et che egli non mancherà di sotisfar à quanto le sue Mag(nificen)tie li imposero Alli quali, et io insieme molto si raccomandiamo.

Di Venetia alli 16 di ottobre 1565

Vostro amorevole Faita

Gio(vanni) Bat(is)ta Faita

Bibilografia: PASERO 1953, p. 57, nota 39; PASSAMANI 1995, II, p. 224 nota 36.

218.

1566 ottobre 5

Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, b. 11, cc. 141v-142r

Lettera dei deputati di Brescia al giureconsulto Francesco Assonica, il quale si era raccomandato a Cristoforo Rosa affinché venissero mandati altri denari a Tiziano.

Domino Francesco Sonicae.

Intendendo da messer Cristoforo Rosa pittore, come vostra eccellentia ha scritto, acciò operi che siano mandati dinari all'eccellente pittore messer Tiziano, questo ne è stato caro sapere, acciò vostra eccellentia favorendo esso magnifico messer Tiziano insieme, insieme habba anco protezione delle cose di questa città, della quale come avvocato tiene cura et protezione. Vostra eccellentia deve sapere come esso magnifico messer Tiziano ha tolto carico di far trei quadri nel nostro pallazzo, et a buon conto ha havuto lire mille delle nostre, che sono 2000 de picciole; et hora ricercando dinari siamo per mandargline, anchor che non tanta quantità come desidera, per esser molto essasuto l'errario nostro, et per il far del estimo col territorio et per molte altre spese extraordinarie che in questi tempi ne sono sopravvenute. Desideriamo bene che sua magnificentia continui l'opera d'essi quadri, la perfettion de quali molto desideramo; però, accioché non occorra cosa che ne interrompa questo effetto, pregamo vostra eccellentia che essa sia contenta far opera et ogni istantia appresso esso magnifico [...], acciò continui l'opera, havendo inteso che la intralascia, che noi non mancaremo del debito nostro, et hora et alla giornata verso sua magnificentia, alla quale desideramo sia talmente raccomandata essa opera, che presto sia perfetta. Et siamo certi che saremo compiaciuti mediante il favore et intercessione di vostra eccellentia, alla quale di core si raccomandiamo.

Brixia, die 5 octobris 1566. Deputati publici civitatis Brixiae et ad fabricas.

Bibliografia: PASERO 1953, p. 58, nota 45; PASSAMANI 1995, p. 225 nota 40.

219.

1568, gennaio 9

Brescia, Archivio parrocchiale di San Giovanni Evangelista, *Registro Matrimoni*, vol. I, f. 16

Atto di matrimonio tra Valeria figlia di Cristoforo Rosa e Giacomo Vecellio.

Adì 9 ditto [gennaio 1568] Valeria figl(i)a de m(e)s(ser) Cristoforo Rosa fu congiunta in matrimonio a m(e)s(ser) Giacomo Vecellio nella chiesa di S. Mattia [a le Cantinelle] presente D(omino) Nicolò Curato et m(e)s(ser) Ant(onio) Canaco et m(e)s(ser) Ant(onio) Piazza

Bibliografia: GUERRINI 1985, pp. 42-45; PASERO 1953, p. 80 nota 76; TAGLIAFERRO, AIKEMA 2009, p. 184 nota 181

220.

1568

[irreperibile]

Polizza d'estimo di Giacomo Vecellio nella quale risulta che Cristoforo Rosa gli è debitore di lire 2400 come residuo di dote della figlia Valeria.

Citadella Nova (vol. 93)

1568

Polizza de mi Giacomo Vecellio figlio di m.r Tito de Cadore.

Mi Giacomo d'anni 33.

Mad.a Valeria mia moglie.

Una Massara de salario de L. 12

Debiti

Con la M.ca Camara phischale L. 40

Con M.ro Bon patero L. 90

Con diverse persone quali non assendono alla somma de L. 30 per cadauna L. 98

Beni

Debbo haver da m.r Xphoro Rosa mio misser per resto di dote L. 2400

Con termeno a darmeli d'anni cinque cominciano il p.o dil anno corrente.

Franc. Aloys. Rotingus Dep.s

Pandrul. Nasi

Ant.s Manerba

Bibliografia: FENAROLI 1877, p. 217; GUERRINI 1985, pp. 42-45; PASSAMANI 1995, II, p. 214
nota 8; SCHULZ 1961, p. 92

221.

1568

[irreperibile]

Polizza d'estimo di Stefano Rosa.

Polizza di Stefano di Rosi in .7.ma Faustini

Io Steffano di Rosi pitor quondam Mafeio de anni 38

Messera Caterina nostra sorela maritata de anni 40

Messera Cecilia sua filiola passa anni 12

Tutti doi anno spose

Bibliografia: FENAROLI 1877, pp. 217, 220

222.

1568

[irreperibile]

Polizza d'estimo di Cristoforo Rosa.

7.ma Faustini

Polizza de Christofforo pittor quondam Maphei de Rosis

Io Christofforo d'età d'anni 48

Isabetta mia moglia d'età d'anni 48

Anibal nostro figliolo d'età d'anni 15

Iacinta nostra figliola passa anni 12

Aurellia nostra figliola passa anni 12

Bibliografia: FENAROLI 1877, pp. 217, 220

223.

1568, aprile 28

Cremona, Archivio di Stato, *Notarile*, Ercole de Bernardi, f. 1097

Contratto tra Lattanzio Gambara, Cristoforo Rosa e l'abate Colombino Ripari per la decorazione della chiesa di San Pietro Po a Cremona.

Carta conventionum promissionis et aliorum pactorum prout infra videlicet 1568 Indicione undecima die Mercurii vigesimo octavo mensis Aprilis In Monasterio sancti Petri de Pado Cremone et in camera superiori residentiae infrascripti reverendi d(omini) don Columbini Abbatis dicti Monasterii presente pro secundo notario Marco Antonio de Bernardis notario etc. Aliquibus presentibus d(ominus) don Jacopo Philippo de Venetiis filio quondam d(omini) Homoboni de Marchesino Cantio filio quondam nob(ilis) d(omini) Vincentii ambobus sancti Michaelis venteris d(ominus) Gaspare de Vendellis filio quondam d(omini) Baptiste sancti Andree et d(ominus) Costantio Uberto quondam d(omini) Bonadei sancte Sophie Vicario Cremone testibus qui dixerunt etc. Ibiqre reverendus pater d(ominus) don Columbinus de Cremona Abbas Monasterii sancti Petri de Pado Cremone ac syndicus et procurator predicti Monasterii et Capituli et eius reverendorum dominorum Canicorum ed hec et alia constitutus per publicum instrumentum rogatum per me Herculem de Bernardis notarium infrascriptum sub anno 1552 die veneris decima octava mensis Novembris ad quod etc. parte una et d(ominus) Christophorus de Rosiis filius quondam d(omini) Maphei et d(ominus) Lactantius de Gambara filius d(omini) Ludovici ambo Brixienses et habitatores in civitate Brixie videlicet predictus d(ominus) Christophorus in vicinia seu contrata sancte Marie gratiarum et dictus d(ominus) Lactantius in vicinia seu contrata sancti Benedicti Brixie et nunc moram traentes in presenti civitate Cremone et videlicet predictus d(ominus) Lactantius filius separatus a dicto d(omino) Ludovico et ab eo seorsum et separatim stans et vivens et negotia sua seorsum et separatim a dicto eius parte (sic) gerens publice et uti pater familias modo viginti anni sunt vel circa et prout ita verum esse dixit et iuravit etc. parte altera et ambo pictores sponte ad mutuam interrogantes et iurantes convenerunt et conventiones et pacta fecerunt et faciunt in hunc modum et prout infra videlicet Primo Namque dicte partes convenerunt quod dicti d(ominus) Christophorus et d(ominus) Lactantius teneantur et debeant et obligati sint et ita promiserunt per se etc. dicto reverendo d(omino) Abbate predicti Monasterii ibi presenti et mihi notario uti publice persone ambobus stipulantibus et recipientibus nomine et vice et ad benefitium et utilitatem predicti Monasterii pingere totum celum ecclesie sancti Petri Monasterii predicti et columnas descendendo usque ad imum seu fundum et sic etiam parietes videlicet parietem qui est in ingressu chori et parietem qui est ad portam ingressus dicte ecclesie a principio usque ad imum seu fundum et omnia alia facere observare et adimplere et hoc iuxta disignum factum per dictos pictores et per eos cum predicto reverendo d(omino) Abbate conventum et exponere pro dictis picturis et omnibus aliis sic faciendis omnibus ipsorum pictorum expensis omnes colores qui tamen sint et esse debeant boni et fini et facere omnes illas figuras que erunt et venient faciende iuxta disignum predictum et quarum figurarum dipartimenta et prospectivas dictus d(ominus) Christophorus facere teneatur dictus vero d(ominus) Lactantius postea illas pingere et cum coloribus bonis aptis et ornare cornisonum appellatum vulgo il friso et li architravi delle cappelle di fora via et li triangoli che sono a dette capelle cioè dal cornisono in giù di chiaro scuro et in li triangoli fargli delle figure di chiaro scuro al modo parera al predetto reverendo Abbate et cum et

sub pactis infrascriptis vulgariter descriptis et de voluntate et consensu ipsarum partium appositis et inter ipsas partes innitis (sic) et promissa stipulatione vallatis videlicet.

Primo che tutta quella quantità d'oro andara posta così in el detto celo come altrimenti in detta tutta opera chel Monasterio e così il predetto reverendo P. Abbate sii obligato darlo a spese dil predetto Monasterio per metterglo (sic) in detta opera. E pui che tal'opera il Monasterio e così il detto P. Abbate sii tenuto dargli li ponti fatti et fare intonegare tutto quello andara intonegato in detta opera a spese dil predetto Monasterio. E pui sii obligato il predetto Monasterio et P. Abbate dare et pagare per la detta opera così da esser fatta secundo il detto disegno e come di sopra per mercede alli detti pittori scuti doi millia quattrocento d'oro delli quali ne tocca al detto messer Christophoro per la parte di l'opera sua ha da fare mille seicento cinquanta et al detto messer Lactantio ne tocca settecento cinquanta per la parte sua ha da far per detta impresa, et il pagamento predetto s'ha da far alli detti Maestri pittori alla ratta dil tempo et di l'opera e così di presente a bon conto di detta opera il predetto P. Abbate gli da et paga alli detti Maestri pittori scuti quaranta d'oro et scuti cento dieci promette di dargli per tutto il mese di maggio prossimo che viene per compimento de scuti cento cinquanta d'oro et finito sara la detta opera pagargli tutto il restante.

Et pui detti Maestri pittori prometteno al detto P. Abbate et a me notario stipulante a nome del detto Monasterio di dar il volto over celo di detta chiesa dipinto e finito et compito in termine de anni trei prossimi a venire quali principiarono in le Kalende di Maggio prossimo che viene et che il detto Monasterio et p. Abbate sieno tenuti far disfar detti ponti quando se scoprira detta opera a spese dil predetto Monasterio. E pui detto Monasterio et P. Abbate sii tenuto oltra li detti scuti doi millia quattrocento promessi di pagar alli detti pittori per la loro mercede anchor dare et prestare a spese del predetto Monasterio alli detti Maestri pittori et a doi soi garzoni quali li adiutarono in lavorar in la detta impresa durante detta opera le spese cibarie et habitatione nel predetto Monasterio con li detti che saranno necessari per dormire per detti Maestri et doi garzoni et questo gratis.

Et renuntiaverunt ibi dicte partes exceptioni non sic factarum dictarum conventionum. Et predicta omnia et singula dicte partes suis et dicto nomine ut supra apte refferendo sibi vicissim stipulantibus etc. attendere observare promiserunt sub pena scutorum decem auri et dupli omnium damnorum interesse et expensarum de quibus tam respectu quiditatis quam quantitatis stetur et credatur ac stari et credi debeat simplici dicto cum iuramento reverendi d(omini) Abbatis predicti Monasterii et eius successoris in eo et dictorum d(omini) Christophori / et d(omini) Lactantii congrue refferendo et quod revocari non possit sed sit et succedat loco cuiuscumque probationis etc. et quod non possit appellari nec peti reductio ad arbitrium boni viri etc. et quod

Bibliografia: ARISI, ms. AA.2.43, cc. 32-33; GRASSELLI 1818, p. 99; *La chiesa dei santi Giorgio e Pietro* 1884, pp. 15-16; BEGNI REDONA, VEZZOLI 1978, pp. 228, 260; BELLOTTI 1985, p. 404 nota 6; BIFFI 1988, p. 173; CIRILLO, GODI 1989-1990, p. 78; M. TANZI 1991, p. 29; B. TANZI 2013; ID. 2015, p. 69, nota 248.

224.

1568 luglio 5

Cremona, Archivio di Stato, *Notarile*, Ercole de Bernardi, f. 1097

Cristoforo Rosa riceve, anche a nome di Lattanzio Gambarà, da don Cornelio da Cremona, sindaco e procuratore del monastero di San Pietro Po a Cremona, gli altri 110 scudi pattuiti nel contratto del 28 aprile.

Bibliografia: La chiesa dei santi Giorgio e Pietro 1884, pp. 15-16; TANZI 2013; ID. 2015, p. 69, nota 249

225.

1568 luglio 24

Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, *Lettere*, b. 12, c. 106r/v

Lettera nella quale il nunzio Celso Ducco riceve l'incarico di trattare con la bottega veneziana di "maestro Gallo" la fornitura dell'oro per le quadrature della parte superiore del salone della Loggia.

Fa bisogno al pittore per la fabrica del palazzo di una bona quantità d'oro, però lui ne ha racciordato che a Santo Lio de li, alla Bottega de m(aest)ro Gallo, si suol fare bello et saldo oro, et della misura grande, qual misura è conforme al pezzetto di carta che si vi manda qua incluso, et dice ch'è solito à darlo per lire sei di quella moneta. Però la v(ostra) ecc(ellenz)a sarà contento di ritrovare detto maestro quanto piu presto, et dirgli anche per parte del sudetto pittore, quale è m(esse)r Christophoro Rosa, qual pinse la soffitta della Madonna del'Orto, et è conosciuto da lui, che, se ne vol servir bene di oro di questa misura grande per il sudetto precio, se ne torà per conto di questa città una bona summa per il bisogno predetto, et cosi volen(d)o servire la ecc(ellenti)a vostra ne tora doi meara per nostra che subito se gli mandaramo i denari, con patto de poterli remandare indiatro tutto quell'oro che non paresse al proposito ad esso pittore, et quando anche questo m(aest)ro del oro non si volesse contentare de manco de lire sei et soldi quattro di quella moneta v(ostra) ecc(ellenti)a non restarà di tuorlo, et mandar li ditti duoi meara subito, purchè sia della misura sop(raddet)ta che è la misura grande. Quando anche quella bottegha di m(aest)ro Gallo fusse dismessa di questa arte, la v(ostra) ecc(ellent)a sarà contenta di vedere da qualche altro battiuro di bona famma se ne volesse servire con le conditioni predette, et ritrovando mandara li detti duoi meara d'oro per il primo cavaleto con la condition predetta ò non ritrovando che perforte fusse anco de li sminuita la misura dell'oro da quella forma che se manda per mostra, subito refoinessa, attidò posciamo provvedere per altra via, et non far stare in tempo il detto pittore. Però aspetteremo quanto piu presto la resolution da lei, alla quale si Racc(omandia)mo

Brixia die XXIII Iulii 1568

Dep(uta)ti ad fabricas Co(mun)is brixiae

Bibliografia: PASSAMANI 1995, II, p. 221 nota 18

226.

1568 settembre 4

Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, *Lettere*, b. 12, cc. 113v-114r

“maestro Gallo” non è disponibile per la fornitura dell’oro; Cristoforo Rosa interpella Tiziano. Si fa riferimento anche ai quadri di Tiziano, pronti per essere spediti a Brescia.

Nuntio

M(esse)r Christophoro Rosa qual dipinge la soffitta del Palazzo non resta ben sodisfatto, ne della qualità, ne della bontà del oro di questi batiori de qua. Pero è risolto che sia meglio, et piu utile servirsi li in Venetia et se si puo avere della forma grande, si come altre volte si scrisse alla ecc(ellenti)a v(ost)ra, si potra pagare per lire sei, soldi quattro, di quella moneta, quando anco sia messa al tutto da canto detta forma, et si usi solamente la forma un pocho piu piccola si come ella ne mandò, si risolve che è ben à tuorla. Però lui scrive la qui alligata al s(igno)r Tiziano, attìo che edela et procuri che siamo serviti per meggio del messer Francesco Forlano, et li scrive diffusamente la forma et la qualità del oro che gli bisognaria. Però lei potrà dare detta lettera et procurare di haverne quanto più tosto duoi o trei megliara, quali saranno per mostra, et mandarli per il primo cavallaro che si mandaramo subito li danari; et se l’oro sarà di satisfatione si tora tutto per questa via che ne bisognara parecchi meara.

Si è visto quanto v(ostra) ecc(ellenti)a scrive dell’off(ici)o fatto col figlio del s(igno)r Tiziano per meggio del m(agnifi)co cavalier Chizzola. Ne piace sommamente che li quadri siano in ordine per mandarli col Burchio del cl(arissi)mo s(igno)r cap(itan)o con il quale forsi fin hora havervi fatto quell’off(ici)o che si conviene in ringraziarvi sua cl(arissi)ma s(ignor)ia di questa comodità, et favore in nome nostro et saremo insieme per procurare di mandare li cento scudi, benche essendo la cosa cosi in procinto à dargli commento si solleciterà per sodisafre à tutto il debito, come saranno qua, et messi in opera detti quadri. V(ostra) ecc(ellenti)a salutarà in nome nostro il s(igno)r Tiziano con fargli intendere che ne sta sommam(en)te grato che li quadri siano ispediti, et mandati con questa occasione, et che non si mancara di ogni nostro debito verso sua s(igno)ria. Et alla v(ost)ra ecc(ellenti)a si Racc(omandia)mo.

Brix(ia) die 4 septembrii 1568

Deputati supra fabricas co(mun)is Brix(iae)

Bibliografia: PASSAMANI 1995, II, p. 221 nota 19

227.

1568 novembre 15

Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, *Lettere*, b. 12, c. 127r

La cassa con i quadri di Tiziano arriva a Brescia “ben condizionata”, presa in carico da Cristoforo Rosa “suo confidente”.

Nuntio

Vostra ecc(ellen)tia farà intendere all'ecc(ellen)te s(igno)r Titiano che la cassa di quadri è gionta ben conditionata, et è statta consignata a m(esse)r Christophoro Pittore suo confidente, et che si aspetta sua s(igno)ria overo qualche suo per farli mettere in opera, et resolver il precio.

Brix(ia) 15 novembris 68

Deput(at)i ad Fabricas co(mun)is Brixiae

Bibliografia: ZAMBONI 1778, p. 79 nota 44; PASERO 1953, p. 70 nota 64; PASSAMANI 1995, II, p. 221 nota 20

228.

1568 novembre 18

Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, b. 1136A

Il nunzio a Venezia Celso Ducco informa i deputati bresciani di aver spedito “un migliaio d’oro”, avuto da un battiloro di nome “maestro Todesco”, segnalato da Orazio, figlio di Tiziano, su richiesta di Cristoforo Rosa. Nella lettera si parla anche dei quadri di Tiziano, “gionti [...] a Bressa salvi”.

Bibliografia: PASSAMANI 1995, II, p. 221 nota 20

229.

1568 ultimi mesi [senza data]

[irreperibile]

Annotazione relativa a “l'altra pictura” di Cristoforo Rosa per la Loggia (a torto connessa ai lavori del 1573; cfr. Passamani 1995, II, p. 221 nota 20), oltre alle spese comunali versate “per il fitto de casa [di Cristoforo Rosa] per anni cinque et meglio”. Considerando che il contratto per la decorazione del soffitto della Loggia risale al 12 maggio 1563, si suppone che questa nota risalga alla fine del 1568.

Bibliografia: ZAMBONI, ms. H.III.M.2, c. 147

230.

1569 marzo 15

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Tarcisio Irma, b. 2775

Cristoforo Rosa del fu Maffeo, pittore in Brescia, insieme al pittore Matteo Gattusi, restituisce lire 200 avute in prestito da Giovanni Battista da Sinigallia.

Bibliografia: inedito

231.

1570 marzo 4

Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, *Procure*, 1522, b. 67

*Procura di Tiziano a Cristoforo Rosa per la riscossione delle competenze bresciane (atto rogato dal notaio Francesco Micheli; copia del documento conservato in ASVe, *Notarile, Atti, notaio Francesco Michieli, b. 8324, cc. 89r-90r*).*

In Christi nomine amen. Anno nativitatis eiusdem millesimo quingentebimo septuagesimo Indictione XIII die sabbati quarto mensis Martii. / Mag(nificus) D(ominus) Titianus Vecellius eques f(ilius) q(uondam) D(omini) Gregorii, sponte fecit ipsius procuratorem D(ominum) Christophorum Rosa pictorem Brixiae absentem tanquam praesentem, specialiter et expresse ad ipsius D(ominus) Constituentis nomine, et pro eo, exigendum, et recipiendum ab intervenientibus sive deputatis pro mag(nifi)ca communitate

Brixiae, sive ab aliis quibuscumque personis, quibus hoc onus incumbit, scutos sexcentos et quinquaginta auri ipsi D(omini) Constituenti (sic asserenti) restantes pro resto quarumcumque picturarum factarum per ipsum D(ominum) Titianum pro computo dictae mag(nifi)cae Communitatis et de exactis et receptis quoquo modo quietandum, et liberandum, dictosque scutos sexcentos et quinquaginta auri, postea consignandum et exsursandum cl(arissi)mo D(omino) Antonio Bragadeno praetori Brixiae et generaliter omnia alia et singula faciendum in praemissis opportuna et necessaria, promittens se habiturum firmum, rathum et gratum quicquid per dictum ipsius procuratorem ut supra factum et procuratum fuisset sub obligatione omnium bonorum suorum praesentium, et futurorum. Actum Venetiis in domo habitationis dicti D(omini) Constituentis posita in Birri et confinio S(anc)ti Cantiani praesentibus ser Hemanuele pictore f(ilio) q(uondam) D(omini) Christophori Amberger de Angusta et ser Gottardo Cadorino f(ilio) q(uondam) ser philippi amibobus familiaribns dicti D(omini) Constituentis testibus ad praemissa vocatis et rogatis.

Bibliografia: FENAROLI 1877, p. 217; PASERO 1953, pp. 88-89; PASSAMANI, 1995, II, p. 214 nota 8; PUPPI 2012, p. 322 nota 6 doc. 261

232.

1571 marzo 10

Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, b. 764, c. 42v

Cristoforo Rosa riceve dai deputati bresciani duecento scudi per conto di Tiziano, “per pictura trium quadrorum repositorum in cuba soffittae pallatii novi Brixiae”.

Bibliografia: PASSAMANI 1995, II, p. 229, nota 65

233.

1571 aprile

[irreperibile]

Cristoforo Rosa inizia a dipingere la volta della cappella delle Sante Croci in Duomo Vecchio (chiesa cattedrale di Santa Maria de dom).

Bibliografia: ZAMBONI 1778, pp. 113-114 nota 42

234.

1571 aprile 10

Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, F VII 24, *Liber boletarum fabrice ecclesie maioris*, c.

174r

Cristoforo Rosa riceve trenta lire planette “ad bonum computum eius mercedis picturae per eius factae et faciendae in ecclesia s(anctae) marie rotonde de dom”.

Bibliografia: ROSSI 2004, p. 223, doc. 94

235.

1571 aprile 22

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, notaio Ludovico Lechi, f. 1112

Il pittore bresciano Michele del fu Battista Gattusi si affranca da Cristoforo di cinquecento lire planette avute in prestito dallo stesso Rosa al tasso del 5 per cento.

Bibliografia: inedito

236.

1571 maggio 9

Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, F VII 24, *Liber boletarum fabrice ecclesie maioris*, cc.

174r-v

Cristoforo Rosa accusa ricevuta di trentasei lire planette “ad bonum computum picturae per eius factae in ecclesia s(anctae) Marie rotonde”.

Bibliografia: ROSSI 2004, p. 223, doc. 94

237.

1571 giugno 8

Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, b. 764, cc. 49v-50r

Cristoforo Rosa riceve mille lire planette per conto di Tiziano, in quanto nominato procuratore di quest'ultimo (si fa riferimento anche a un pagamento del 15 maggio).

Bibliografia: PASSAMANI 1995, II, p. 229 nota 65

238.

1571 giugno 25

Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, b. 828, cc. 12v-13r

I deputati pubblici concedono un premio aggiuntivo di millecinquecento lire a Cristoforo Rosa per la decorazione del soffitto della Loggia.

M(agnifi)ci d(omini) Co(nte) Franciscus Advocatus, Hercules Rozonus et Marius Trussius, visa liberate et remissione ipsis facta per m(agnifi)cos Co(nte) Vincentum Martinengum et Leandrum Averoldum Deputatos ad fabricas Civitatis agentes nomine dd. eorum collegarum ac nomine et vice Mag(nifi)cae Comunitatis Brixiae ex una, et m(agist)rum Christophorum de Rosis civem et habitantem Brixiae pictorem parte altera, per quas dictae partes remiserunt dictis tribus civibus taxationem praetii et mercedis picturae sophitte cum architrave, frise, et cornisone pallatii comunis brixiae in quo iura redduntur a libris novem mille supra usque ad libras undecim mille, prout predictis tribus civibus videbitur dictum opus picturae mereri ei prout dicitur per il suo ben servire, et ut in primo capitulo instrumenti inter dictas partes celebrati de anno 1563. 12 maii, libro quinto instrumentorum f(ogli)o 159.

Visa pluries et considerata dicta pictura et habito colloquio cum p(redic)to m(agist)ro Christophoro pictore, intendentes et volentes predicti tres cives ut supra electi recognoscere merita ipsius m(agist)ri Christophori in ipsa pictura, ac pro recognitione sui boni servitii in ea facti, ipse m(agist)ro Christophoro ita contentante taxaverunt et taxant libras mille quingentesimo planette ultra predictas libras novemmille pro tota ipsa pictura dandas de pecuniis m(agnifi)cae comunitatis brixiae predicto m(agist)ro Christophoro pro omni eo, et toto, quod occasione predicta quomodolibet poteret, et consequi posset, tam pro merito dictae eius picturae, quam pro suo bono servitio, prout in dicto concordio, ve1 aliter quomodocumque, ve1 qualitercumque (?) cum hoc tum quod ad omnem requisitionem m(or)um dd. Deputatorum super fabricas civitatis teneatur perficere picturam balaustrorum mundum (sic) positorum quamprimum positi fuerint, et tpidquid aliud si quod restaret perficiendum, quod ad praesens confici non possit iuxta concordium et conventionem predietam omni meliore modo etc.

Praesentibus ser Horatio Trivella et ser Achille Pentecarali, et in praesentia suprascripti m(agist)ri Christophori rathificantis et approbantis ipsam terminationem et taxationem in omnibus ut supra.

Bibliografia: ZAMBONI 1778, p. 76 nota 30; ID., ms. H.III.M.2, c. 142; PASERO 1953, p. 89, appendice VII; PASSAMANI 1995, II, p. 220 nota 16

239.

1571 ottobre 31

Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, F VII 24, *Liber boletarum fabrice ecclesie maioris*, c. 177r

Stefano Rosa accusa ricevuta di quaranta lire planette “ad bonum computum et mercedis per pictura facta et facienda in capella maiori s(anctae) marie rotonde”.

Bibliografia: ZAMBONI 1778, p. 114, nota 46; ROSSI 2004, p. 223, doc. 94

240.

1571 dicembre 1

Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, F VII 24, *Liber boletarum fabrice ecclesie maioris*, c. 177r

Stefano Rosa riceve quaranta lire planette “ad bonum computum et mercedis picturae per ipsum facta et faciendae in capella maiori s(anctae) Mariae rotondae”.

Bibliografia: ZAMBONI 1778, p. 114, nota 46; ROSSI 2004, p. 223, doc. 94

241.

1572 settembre 5

Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, b. 764, c. 80r

Convenzione tra Vincenzo Martinengo, Ippolito Chizzola, deputati alle pubbliche fabbriche, e Cristoforo Rosa per il restauro “della razza della Pallata”. Il pittore “per precio de scudi ottanta” deve “mettere tutti li colori e tutto l’oro” secondo il “modello” presentato agli stessi deputati. L’opera dovrà essere “finita più per che sia possibile”. Firma di Gabriele Faita.

Bibliografia: inedito

242.

1572 novembre 9

[irreperibile]

É in corso la decorazione del soffitto della chiesa di San Pietro de Dom a Brescia.

Bibliografia: ZAMBONI 1778, p. 119 nota 70

243.

1572 dicembre 9

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, notaio Raimondi, f. 2966

Cristoforo, Stefano, Agostino fratelli Rosa del fu Maffeo, tutti pittori, acquistano parte di casa in città in Tresanda Schalochi.

Bibliografia: inedito

244.

1572 dicembre 17

Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, b. 764, cc. 87v-88v

Contratto tra i deputati alle pubbliche fabbriche di Brescia e Cristoforo Rosa per l'esecuzione delle pitture in San Pietro de Dom a Brescia.

Conventio cum ser Christophoro Rosa per pingenda ecclesia S.ti Petri de Dom

Millesimo quingentesimo septuagesimo secundo indictione XV die decimo septimo decembris in camera comunis Brixiae praesentibus ser Acchille Pontecarali, et ser Io. Maria Piantavigna architecto testibus.

Havendo li magnifici Deputati alla fabbrica dil Domo discorso, che volendo far depingere la soffitta della chiesa di S.to Pietro de Domo con le cantinelle, et le pareti di essa chiesa per il pretio tassato per la poliza fatta sopra de quattromillia lire applicate per la magnifica città à tutta essa fabbrica non si puo fare pittura molto honorevole ne degna ne di essa chiesa cathedrale, ne anco di questa città, et desiderando le sue M(agnificentie) che messer Cristoforo Rosa, qual ha depinto la soffitta dil palazzo della raggione, depinga anco detta soffitta della chiesa levate via le cantinelle, accio passa secondo la sua virtù far opera degna di quel luogo, della qual opera non potendo le M(agnificentie) sue riconoscere à pieno l'industria, et fatiche di esso messer Cristoforo atteso che l'autorità, et libertà loro in detta fabrica è limitata, et ristretta. Però domino Ercole Rozzone uno di essi magnifici Deputadi alla fabrica dil Domo à nomine suo, et de gli altri soi magnifici coleghi, et con loro consentimento, et parola è convenuto, et conviene con il detto messer Cristoforo Rosa presente, et che accetta per lui ut supra che il detto messer Cristoforo sia obligato pingere tutta la detta soffitta fatta, et che si ha da fare insieme con tutte le pareti et muri cosi di dentro della nave grande di essa chiesa, come delli due navi dalle bande, et ancora li volti di esse navi à chiaro, et scuro, et con oro nella soffitta secondo il disegno mostrato ad essi magnifici Deputati con li capitoli, et pretio infra ut supra.

P(redett)o che il detto messer Cristoforo habbia da pingere tutta la stessa soffitta nova, et vecchia intieme con tutte le pareti stesse sino in terra à chiaro, et scuro a tutte sue spese eccettuando l'oro, se vi andará oro, per pretio et [...] de lire mille ducento planette da essergli pagate per il massimo di detta fabbrica riservando messer Cristoforo libertà di pottere finita l'opera ricorrere al magnifico consiglio generale, et dimandare, et dimandare qualche augmento, et recognitione della detta sua opera secondo che sarà fatta in forma laudabile non potendo essi Deputati riconoscerla per le raggioni predette, al giuditio parere et beneplacito dil qual magnifico consilio in tutto il detto messer Cristoforo se rimette, et dona, anche che non li piacesse di accrescergli cosa alcuna.

Che li siano datti fatti tutti li ponti necessarii per il depingere facendone almeno la mita alla volta.

Che li siano datti di sovventione à conto dil pretio stesso lire quatrocento planette al presente.

Che habbia ad incominciare la detta opera quanto prima, et attendergli con diligenza et finirla alla più longa per tutto l'anno 1573

Bibliografia: ZAMBONI 1778, p. 119 nota 71; PASSAMANI 1995, II, p. 274 nota 21

245.

1572 dicembre 19

[irreperibile]

Vene elargita una mancia “a Giovanni di Giacomazzo, e Francesco di Carletti, garzoni del Pittor Cristoforo Rosa per il ben servito nella pittura della soffitta”. Al primo spettano dodici lire, al secondo quattro.

Bibliografia: ZAMBONI 1778, p. 76 nota 30; ID., ms. H.III.M.2, c. 142

246.

1573 aprile 28

ASVe, *Notarile*, Atti, notaio Francesco Michieli, b. 8240, cc. 106r-107r

Tiziano nomina suo procuratore il secondo cugino Marco Vecellio per ottenere il compenso delle tele consegnate ai bresciani per la Loggia.

Bibliografia: PUPPI 2004, p. 30, 111, 129 nota 77; TAGLIAFERRO, AIKEMA 2009, p. 184 nota 22; PUPPI 2012, p. 322, nota 6, doc. 261

247.

1573 maggio 15

Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, *Strumenti*, b. 764, c. 111r/v

Contratto con Cristoforo Rosa per affrescare le pareti inferiori del salone della Loggia.

1573, 15, maii indictione p(ri)m(a) in cancell(eri)a Comunis Brixiae, praesentibus ser Vinc(en)z(o) Lamberto, et ser Iac(om)o Ant(oni)o Pospagni coad(iutor)e dictae canc(ellari)ae testibus videlicet

Mag(nifi)ci domini Ioannes Fisoneus, Iulius Calzavelia, Lud(ovi)cus Bergogninus, et Ant(oni)us Sala Deputati ad fabricas civitatis Brixiae praesentes, et agentes videlicet, convenerunt cum ser (Crist)oph(or)o de Rosis pictore presente, et acceptante ac se obligante pro se videlicet, de pingendo omnes parietes interiores salae magnae superioris palatii seu fori comunis Brixiae, in quo iura redduntur ab architravo infra usque ad pavementum, qui parietes divisi sunt in partibus seu faciatis 28, iuxta modulum, seu designum ipsi ser Christophoro datum per p(raedic)tos m(agnifi)cos Dominos Deputatos, et manu mei cancellarii infrascripti subscriptum in bona, et laudabili forma omnibus suis expensis, computato etiam auro in eo ponendo, et hoc infra

annum unum continuum proximum futurum sub poena omnium damnorum expensarum et interesse p(raedic)to comuni Brixiae quomodolibet incurrentium, et hoc pro pretio, et finito mercato scutorum centum quinquaginta auri ad rationem librarum quatuor pro scuto, quos p(raedic)ti d(omini) Deputati promiserunt solvere p(raedic)to ser (Crist)oph(or)o de pecuniis Communis Brixiae in totum completo opere p(raedic)te. Promittentes dictum presentes et obligantes et reverentes.

Bibliografia: ZAMBONI 1778, p. 81, nota 56; PASSAMANI 1995, II, p. 220, nota 14

248.

1573 maggio 19

[irreperibile]

Cristoforo Rosa termina la decorazione della volta della cappella delle Sante Croci nella chiesa cattedrale di Santa Maria de dom a Brescia. Per questo lavoro Cristoforo aveva ricevuto cinquecentoquarantuno lire planette.

Bibliografia: ZAMBONI 1778, pp. 113-114, nota 42

249.

1573 novembre 4

Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, b. 764, cc. 122v-123r

Nella cancelleria del Comune di Brescia, alla presenza di Giacomo Antonio Bolpagni e Achille Poncarali, Cristoforo Rosa viene pagato 115 lire planette in oro dai magnifici deputati alla fabbrica del Duomo (Onorio Stella e Giovanfrancesco Rottigni) con la formula del datio insolutum. Tale pagamento salda il lavoro fatto dal pittore “in ecclesia, et capella Sanctae Mariae Rotundae cum porticibus”.

Bibliografia: inedito

250.

1573 novembre 4

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, notaio Giovanni Trappa, f. 3257

Maestro Cristoforo Rosa versa centoventicinque lire planette a Gerolamo Patti di Scarpizzolo sull'Oglio.

Bibliografia: inedito

251.

1573 novembre 23

Brescia, Archivio di Stato, *Polizze d'estimo*, b. 263B

Polizza d'estimo di Cristoforo Rosa.

Septima Faustinii

Polizza de mi (Crist)oph(or)o Rosa pitt(or)e cittadino et che habita in Bressa

Beni stabili

Una casa con orto in (setti)ma Faustini per nostro uso in (contra)ta dele Gratie, cohentie da' sera strata, da' mezzo di Mons. David Odasio

La quale si affittaria L. 80

Una staletta nella Tresanda del Lago, cohentie da sera la detta tresanda, da' mezzo di li [...] di m(esse)r Gio(vanni) Bonardo

Se cava de fitto L. 12

Un'altra casetta nela (contra)ta di Bonardi, cohentie da monte li [...] di m(esse)r Ant(onio) Guainaro, et da mattina la Tresanda a sera di Bonardi

Si affitta L. 15

In Tertia Ioannis

Una casa con botega, sul Borgo dela porta de S. Giovanni pro indiviso con nostro fratello m(esse)r Stefano, cohentie da monte strata; da' matina m(esse)r Ieronimo Gaiardello.

Ne cavo de fitto in mia parte all'anno L. 224

Una camera pro indiviso col p(redet)to nostro fratello, con corticella nela Tresanda di Scalocco, cohentie da matina il S(igno)r Conte Padoano, da monte m(esse)r Hier(oni)mo Gaiardello

Si affita in mia parte all'ano L. 3

Chiusure

Una pezza de terra nela (contra)ta di S(an)to Georgeo oltra la mella, aradura, vidata, et parte prativa con gerotti de [...] ad aguatora, cohentie da' matina et mezzo di la Mella, et da sera strada pio 22 in circa
Da la quale ne' cavo all'ano in mia p(ar)te

For(men)to some 6	Melga 2
Segala 2	Feno carra 3
Miglio 2	Vino carra 2
Panico 1	Legne carra 3

Una pezza de terra aradora e vidata, senza acqua nela (contra)ta de S(anc)to Georgeo tavole 50, cohentie da' matina, et mezzo di strata

Da la quale ne' cavo all'ano in mia parte

For(men)to some 1

Vino zerle 2

Fassine 25

Una casa con stalla e fenile per il padrone e massaro

Si affitaria in mia parte all'anno L. 6

Debiti nela Città

A le R(everen)de Madri di S(an)to Pietro et Marcellino L. 1100 sopra le quali pago livello al'ano L. 55

Altre lire 105 a le stesse, non pago livello alc(un)o L. 105

Ali R(everen)di padri dele Gratie L. 110 sopra le quali pago livello all'ano L. 5

Credito col massaro

Debbo havere da Steffano Rubello n(ost)ro mass(ar)o a la Breda de S(an)to Georgeo L. 100

Bibliografia: inedito

252.

1573 novembre 26

Brescia, Archivio di Stato, *Polizze d'estimo*, b. 263B

Polizza d'estimo di Stefano Rosa.

Polizza de io Stephano Rosa in Settima Faustini

Una casa per mio uso in contrata delle Gratie corencie a mezodi m(esse)r Cristophoro Verzola, a sera strata

Se potria fitar liri sisanta al anno

Unaltra casa comune con m(esse)r Cristophario mio fratello in contrata della porta de S(anto) Iovane corencie adimane Ieronimo Galiardelo a sera m(esse)r Andrea Gisone [...]

Ne cavo di fitto liri vintiquattro al anno in mia parte

Una camera comune con il st(ess)o mio fratello in contrata di Scalocco corenze amonte m(esse)r Ieronimo Galiardelo adimane li Conti Padovani

Una pezza di tera vidata parte boschiva, et parte guastiva di pio dieci non [...] suli Chiusuri in contrata della vale di Brazano con casa sopra deto lago per me et per il masaro corenze adimane le moniche di S(ant)a Iulia a mezo di strata

La casa si potria fitar liri otto al anno et cavo d'intrata della st(ess)a pezza di tera cava uno et mezzo di vino et cava trei di legnie al anno

Unaltra pezza de tera avalore et vidata che non se po adeguar di pio uno et mezo suli Chiusuri in contrata della Torosella corencie a monte m(esse)r Vincenzo Lanberto, a mezzo di strata

Cavo d'intrata alla st(ess)a pezza di tera zerle tre di vino et una forma di grano parte formento et parte legume legnie fassine n(umer)o sisanta al anno

Pago de livello soldi vintiotto et mezzo alcuno ale Moniche di S(ant)a Iulia sopra ditte pezze di tera

Bibliografia: inedito

253.

1574 gennaio 15

Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, b. 1138A

I deputati alla fabbrica del Duomo, attraverso il loro nunzio a Venezia, sollecitano Cristoforo Rosa a rientrare da Padova a Brescia per “continuar l’opera nella soffitta” del Duomo.

Al molto ecc(ellen)te pittore m(esse)r Christophoro Rosa come i(nfrascr)itto Hos(servantissi)mo

Al m(agnifi)co Trusso,

Padova

M(esse)r Christophoro Hos(servantissi)mo

Li Mag(nifi)ci S(ignor)i Deputati alla fabrica del Dommo di Bressa mi scrivero che mi faccia intendere da sua p(resent)e che debiate quanto p(rim)a spedirvi et andarvene à bressa accio che habiate à continuar l’opera nella soffitta, ove accio non si fa niente et che non dobbiate intrigarvi in queste parti per tor opera, il che se faceste le sudette (ut) s(upra) restariano mal sodisfatte, però che senza dimora andate che sete molto aspetato, et così ho voluto acusarvi et mi raccomando

Di Vinetia lo 15 zenaro 1573 more veneto

Di V(ostra) S(ignoria) come scritto

Celso Ducco not(ar)io di Bressa

Bibliografia: PASSAMANI 1995, II, p. 221 nota 21 (con errata segnatura)

254.

1574 gennaio 16

Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, b. 1138A

Avute notizie di Cristoforo Rosa, attestato a Padova al servizio di Francesco Assonica, il nunzio a Venezia informa i deputati bresciani.

Al m(agnifi)co S(igno)r Mario Trusso digniss(im)o Cancell(ari)o della m(agnifi)ca Città et mio oss(ervantissi)mo

Bressa

M(esser) Cristophoro Rosa è a Padova ove fa alcuni lavori al ecc(ellentissi)mo Ass(oni)ca. Le ho scritto quanto la Magnificenza Vostra mi avisa in nome delli magnifici deputati alla fabrica del domo et le ho fatto intender apunto tutto quello che ella mi scrive nelle sue lettere

[...]

Di Vinetia lo 16 zen(ar)o 1573 [more veneto]

S(igno)re obligatiss(i)mo

Celso Ducco

Bibliografia: inedito

255.

1574, gennaio 23

Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, b. 1138A

Lettera del nunzio Celso Ducco ai deputati bresciani, nella quale viene riportato il parere di Francesco Assonica, presso il quale Cristoforo Rosa stava lavorando a Padova.

Al molto m(agnifi)co Mario Trusso dignissimo Cancell(ari)o della m(agnifi)ca Città et mio oss(ervantissi)mo

Molto m(agnifi)co mio m(esse)r oss(ervantissi)mo

Il ser Sonica mi ha detto che io avisi li mei S(ignor)i Dep(utat)i alla fabrica del Dommo, qual(men)te m(esse)r Christoph(or)o Rosa adesso si trova in Padova occupato in certo suo lavoro et che fra 15 o 20 giorni alla più longa sarà spedito. Però che prega le S(ue) M(agnificentie) a contentarsi che egli possa finir essa opera, et che passato il sudetto termine dice esso s(igno)r Assonica non tole a dittender più esso m(esse)r Christophoro del che ho voluto avisar la M(agnificentia) V(ostra) et quando io scrissi à Padova à un amico che presentasse le mie lettere ad esso Rosa, lo commisi a che mostrasse di non sapere che egli lavorasse in casa del ecc(ellentiss)mo Assonica; mando la mia lettera che le haverà scritta, qual mi ha data lo ecc(ellen)te Ass(oni)ca.

[...]

Di Vin(et)ia lo 23 zen(a)ro 1573 [more veneto]

S(igno)r obligatis(sim)o

Celso Ducco

Bibliografia: PASSAMANI 1995, II, p. 221 nota 21

256.

1574, marzo 3

A Cristoforo Rosa e agli eredi di Lattanzio Gambara è richiesto l'acconto versato per le pitture, da loro mai eseguite, nella chiesa cremonese di San Pietro Po.

Prosegue solo che tre anni dopo la morte del P(adre) ab(ate) [Colombino Ripari] il capitolo di San Pietro con atto 3 marzo 1573 del Notaro Gio(vanni) Batt(ista) Verdelli fece procura al P(adre) Giacomo Filippo da Venezia acciò questo Religioso possa ripetere, esigere, e ricevere dal detto Cristoforo e dagli eredi di Lattanzio Scudi 150 d'oro pagati loro a buon conto per le pitture, che si erano obbligati di fare nella detta chiesa, essendo che detto Lattanzio nihil pinxit, nec picturas aliquas fecit in ipsa Ecclesia

Bibliografia: GRASSELLI 1818, p. 99; BEGNI REDONA, VEZZOLI 1978, p. 228; TANZI 2013; ID. 2015, pp. 69-70, nota 250

257.

1574 maggio 6

Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, b. 764, cc. 144v-145v

Documento che segnala come “la pittura di essa soffitta [della navata centrale di San Pietro de Dom] è fatta in parte per magistro Christophoro Rosa”. Si fa riferimento anche allo stato di conservazione della soffitta, definita “brutta et vergognosa”.

Pro soffitta ecclesiae S(anc)ti Petri de Dom reficienda

Li mag(nifi)ci D(omini) Gio(vanni) Ant(oni)o Zanetto, D(omino) Honorio Stella Dottori, D(omino) Gio(vanni) Francesco Rodengo, et D(omino) Gio(vanni) Batt(ist)a Cocalio deputati sopra la fabrica del Domo havendo vista, et diligentemente considerata la soffitta vecchia della chiesa di S(an)to Piero di Domo datta à m(esse)ro Hieronimo Franchino et m(esse)ro Iospeh Corte marengoni da reinchiodar, et commodar le fessure delle assi che erano sotto le cantinelle, et la pittura di essa soffitta, et fatta in parte per m(esse)r Christophoro Rosa non possen riuscire bella, ne onorevole, ma esser brutta, et vergognosa in quel luogo rispetto della molta inequalità di essa soffitta la quale in molti luoghi è ireguale per meggio braccio, et un braccio, et per le assi che fanno fessure in molti luoghi large doi dita, et piu ne il rimedio fatogli dell' imboceadura de calcina non leva, ne supplisse à questo difetto anci la fa poi deforme per il cascar di detta calcina rispetto dell'alteratione che fanno le assi secondo li tempi, et di piu le assi istesse sono chi sottili, chi grosse, et apresso ano di fornese che sostentano la soffitta à basso un braccio piu delli altri, il che non fu visto all'hora per li periti, alli quali li mag(nifi)ci Deputati à quel tempo si riportono, et essendo necessario per far detta soffitta onorevole, et conveniente in quanto si può al

luogo, ove si fa disfare la detta soffitta vecchia, et refarla di novo con refar anco il fornese che è basso, et aggiungere buone filarole che sostentino, et refilar tutte le assi vecchie et anco le nove che vi bisogneranno per egualarle, et incollarle insieme nel modo, et forma de novo designato. Sono convenuti, et convengono con li predetti m(esse)ro Ioseph da Corte, et m(esse)ro Simone Madella, quali fanno anco per m(esse)ro Hieronimo Franchino per il qual permettono, et di farlo rattificar li quali tutti si obligano à fare tutta la detta soffitta di detta chiesa in buona, et laudabile forma secondo il disegno p(rese)ntato per m(esse)r Christophoro Rosa in mano de mi Cancell(ari)o infrascritto visto et considerato per detti maestri secondo li capitoli infrascritti per [...] et finito mercato di lire novecento uniti in tutto computando tutti li dinari già havuti per la soffitta quomodocumque, et me(n)soli, et smussi, et il primo mercato fatto con loro ut supra per il presente novo contratto sia nullo, et invalido ut supra quae capta sunt ut supra.

Primo debbano detti maestri desfar la detta soffitta vecchia con rimettere tutte le filarole giuste, et equali tutte a livello à torno, accio facciano tutta la soffitta di essa chiesa di San Piero dritta in laudabile forma.

Item siano obligati levar via il fornese che è curto, et torto, qual ha sotto una saietta, et remetterne uno largo, et dritto senza saiette.

Item siano obligati mettere tutte le filarole buone, et dritte che saranno necessarie per far, et sostentar la detta soffitta dritta.

Item siano obligati mettere del suo tutte le assi che vi bisogneranno oltra le vecchie che siano buone, et belle, et tutte peoniarle, et egualarle che si commettano giuste, et ben incollarle insieme à parte à parte secon(d)o il sap(u)to disegno, et inchiodarle bene, et fortificarle con le briglie come sara bisogno secondo il sap(u)to disegno.

Item siano obligati renovare tutti li me(n)soli che vanno d'intorno giusti alla linea che se tirara in meggio di essa soffitta, et far li smussi à torno, à torno tra un me(n)solo, et l'altro.

Item siano obligati metter ogni sorte di ferramenti et legnami per far tutta la detta soffitta giusta, eguale et in laudabile forma, et tutti li ferramenti, et legnami vecchi che sono della soffitta vecchia siano di maestri predetti, li quali siano obligati far tutti li ponti necessari per far la detta soffitta à tutte sue spese, la qual tutta soffitta s'obligano à darla compita, et fornita in laudabile forma per tutto il mese di settembre 1574, non essendo impediti, et intrattenuti dal pittore con la parte di ponti già fatti.

P(rese)ntibus s(igno)ri Io(vanni) Bap(tis)ta Ugonio, et Achille Pontecarali

Bibliografia: inedito

258.

1574 maggio 13

Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, b. 764, c. 146r

*A causa di lavori di manutenzione della soffitta della navata centrale di San Pietro de Dom
“va persa et gettata via tutta l’opera et fatica per m(esse)r Christophoro Rosa pittore fatta in
detta soffitta”. Gli viene corrisposto un pagamento di lire 150 affinché possa “acquietarsi, ne
dimandar altro”.*

Pro soffitta S(anc)ti Petri de dom pingenda

Li mag(nifi)ci d(omino) Gio(vanni) Ant(oni)o Zanetto, et d(omino) Honorio Stella Dottori, et d(omino) Gio(vanni) Bat(is)ta Coccaglio deputati alla fabrica del Domo atteso il sop(rascrit)to mercato di far refar la soffitta nella chiesa di san Piero de Domo per la quale va persa, et gettata via tutta l’opera, et fatica fatta per (messe)r Christophoro Rosa pittore in detta soffitta già alquanti mesi sono convenuti con detto m(esse)r Christophoro che oltra il mercato già fatto con lui del quale in questo libro f(oli)o 88 se gli habbia à dar lire cento, et cinquanta planette per ogni, et qualunque cosa che potesse dimandar per le opere, et spesa fatta fin hora nella detta soffitta vecchia, della qual summa il detto m(esse)r Christophoro presente, et che accetta per si et si è contentato, et promette di acquietarsi, ne dimandar altro per causa predetta.

Presenti d(omini) Gio(vanni) Batt(ist)a Ugone, et Achille Poncarale

Bibliografia: inedito

259.

1576

[irreperibile]

Due pagamenti di milletrenta lire planette a Cristoforo Rosa per la soffitta di San Pietro de dom.

Bibliografia: ZAMBONI 1778, p. 119 nota 71

260.

1576, giugno 9

[irreperibile]

Il lavoro in San Pietro de dom era “terminato nell’estate dell’anno 1576 perchè a suoi giovani lavoranti furono sborsate l. 33 di pl. di mancia sotto al dì di 9 Giug. e 11 Lugl. di detto anno”.

Bibliografia: ZAMBONI 1778, p. 119 nota 71

261.

1576, luglio 11

[irreperibile]

Il lavoro in San Pietro de dom era “terminato nell’estate dell’anno 1576 perchè a suoi giovani lavoranti furono sborsate l. 33 di pl. di mancia sotto al dì di 9 Giug. e 11 Lugl. di detto anno”.

Bibliografia: ZAMBONI 1778, p. 119 nota 71

262.

1577, giugno 17

[irreperibile]

Cristoforo riceve un pagamento di trenta lire planette per il lavoro nella chiesa di S. Pietro de Dom.

Bibliografia: ZAMBONI 1778, p. 119 nota 71

263.

1578, gennaio 31

Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, b. 1537, c. 24r/v

Controversia tra gli eredi del defunto Cristoforo Rosa e i deputati del Comune di Brescia per le pitture di San Pietro de Dom.

1578 ultimo Januarii. Remissio facta per Heredes q(uondam) ser Christophori Rosa in m(agnific)os Deputatos fabricae di Dom di [...] inter eos vertente occ(asi)one picturae ecclesiae S(anc)ti Petri di Dom

Die ultimo Januarii MD. Lxviiij

Constituta coram M(agnifi)co et ecc(ellen)te Jur(is) utr(iusque) Doct(or) D(omino) Helino de Helinis vic(ari)o cl(arissi)mi D(omini) Potestatis Brixiae, sedente super quadam catedra in domnibus suae residentiae, contratae S(anc)ti Franc(isc)i civitatis Brixiae. D(omina) Valeria f(iglia) q(uondam) et Heres D(omini) Christophori Rosae, olim Pictoris celeberrimi, nec non D(omina) Isabetta e(iu)s Mater, et bonorum dicti q(uondam) d(omi)ni Christophori usufructuaria occasione remissionis per prefatas D(ominam) Valeriam, et Isabettam facti negotii, seu differentiae vertentis inter ipsas ex una; et mag(nifi)cam Civitatem Brixiae, seu m(agnific)os D(ominos) Deputatos fabricae ecclesiae maioris Brixiae ex altera, ut de dicta remissione constat in quadam comparitione, producta per ipsos D(omnae) de Rosis sub die 29 instantis mensis Januarii. Ibidem visa et lecta, et intellecto tenore dictae remissionis. Illam de novo fecerunt et faciunt in omnibus ut in dicta comparitione, dictumque totuum negotium remiserunt, et remittunt prefatis D(omini) Deputatis fabricae. Promittentes stesse terminationi, et decisioni per eos vel maiorem partem eorum faciende. Et hoc in presentia, et cum consensu D(omini) Camilli de Comalibus mariti praefate D(ominae) Valeriae, dicta eius uxori licentiam, consensum, et auctoritatem praestantis et exhibentis ad suprascripta, et infra peragenda, et quaecunque opus sit, et praefatus D(ominus) Camillus agens pro se et dictam causam, et negotium in totum remisit, et remittit praefatis Mag(nifi)cis D(omini) Deputatis pro ut s(upr)a. Promittentes et obligantes et ricepentes et quae D(omina) Valeria, et Isabetta iuraverunt et non contra facere et habilitationemque et subicientes et haec in p(raese)ntia procuratoris D(omini) Hippoliti Cociani de Rosi¹ civis et habitator Brixiae procuratoris et eo nomine agentis p(raedic)ta m(agnifi)ca civitatis Brixiae praedicta accepantis.

Qui mag(nifi)cus et ecc(elle)ns D(ominus) Vicarius sedens et ut s(upr)a visis, et intellectis praemissis, et cercioratis dictis Mulieribus quae non habent proximiores parentes de importantia dictae remissionis, ut omnium subscriptum, declaravit praedicta omnia rite recte, et legitime facta, et observari debere, suamq(ue) et communis Brixiae auctoritatem pariter, et decretum interposuit cum plena causa cognitione, supplendo omnes et quoscunq(ue) deffectus si qui forsem intervenerunt [...]

P(rese)ntibus D(omino) Fran(ces)co Marino et D(omino) Io(anni) Ant(oni)o de Camillus Faita

Bibliografia: SCHULZ 1961, p. 97 nota 24; BEGNI REDONA 1964, p. 581; GUERRINI 1985, pp. 42-45; PASSAMANI 1995, II, p. 222 nota 25

¹ Ippolito Cociani de Rosi, notaio, non risulta imparentato con Cristoforo e Stefano Rosa. Per le polizze d'estimo dei fratelli Ercole e Ippolito vedi ASBS, ASC, *Polizze d'estimo*, 1565 e 1588, b. 42.

264.

1578 agosto 22

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, notaio Pietro Trappa, f. 3258

Cristoforo Rosa risulta deceduto in un atto che riguarda i debitori livellari del fu Faustino Fenarolo: sono citati gli eredi del “quondam Magnifico Cristoforo Rosa pittore”.

Bibliografia: inedito

Tommaso Sandrini

1.

1588 aprile 6

Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, *Polizze d'estimo*, b. 268A e 237B
Polizza d'estimo di Alberto, padre di Tommaso Sandrini.

sesta faustini

[polizza] de mi alberto sandrini filiolo del quondam messer tomas cittadino et abitante in bressa misetto in contrada de santo cristafallo di eta de anni 30

marta mia consorte di eta de anni 30

madonna maria mi madona di eta de anni 10

tomaso mio filiolo di eta de anni 9

francescho mio filiolo di eta de anni 6

fioria mia filiola di eta de anni 3

Casa in bressa per mio uso in contrada di Santo Christophoro

Debbo aver da diversi circha lire 30

Debbo dar a diversi circha lire 30

Bibliografia: FEINBLATT 1992, p. 44 nota 10 (senza trascrizione)

2.

1591, aprile 26

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Vincenzo Scalvini, b. 2067

Tommaso Sandrini entra nella bottega di Giuseppe Bulgarini di Rovato.

Adì 26 aprile 1591 in Brescia

Si dichiara per il presente scritto, come m(esse)ro Alberto del q(uondam) m(esse)ro Thomaso di Sandrini mesetto alla pallata, da et obliga Thomaso suo figlio di anni undici in circa a star per garzone con m(es)s(er) Josepho di Bulgari intagliator et M(agist)ro de lignami in Brescia sul borgo di Santo Nazaro per sei anni continui prossimi hanno a venir, a servirlo in detta sua botega o dove parerà a detto m(agist)ro josph et ad imparar l'arte sua dell'intagliator con obbligo di detto m(esse)r Alberto d'alimentarlo per li primi tre anni solamente di some due di bono et bello formento ogni anno et zerle cinque di bono et sano vino similmente ogni anno per detti primi trei

anni et d'anno in anno per detto tempo, et poi per l'anni trei susseguenti anni detto m(es)s(er) Joseph promette e si obliga a tenerlo a sue spese fino al compimento di detti trei anni ultimi, con questo per patto che detto m(esse)ro Joseph, si per l'imparar come per il servir in detta bottega di quanto farà bisogno. Qual tempo finito sia obligato ad alimentarlo come di sopra per il restante del tempo fino compiti saranno li primi tre anni, come di sopra, e dall'anni ultimi trei il predetto m(esse)ro Joseph s'obliga lui ad alimentarlo del suo. Il qual m(es)s(er) Alberto s'obliga per detto suo figlio verso detto m(es)s(er) Joseph ch'el sarà obediante, accostante, et ch'el attenderà et sarà continuo al servirlo, et per imparar l'arte per detto tempo, et aciò obliga tutti li suoi beni in caso detto figlio mancasse di far quanto fosse obligato. Il qual m(es)s(er) Joseph promette di non mancar a insegnarlo, et d'haverne buona cura et custodia acciò il figlio impari et non butti via il tempo; et in caso di qualche negligentia del figliolo o infermità, che Dio ne guardi che ogni differenza, si di questo, come d'ogni altro potesse occorrere, le parti sudette vogliono sia conosciuta amorevolmente et indiffinitamente da m(es)s(er) Andrea di Basilischi et m(esse)ro Thomaso di Moretti infrascritti amici comuni, quali dopo la sottoscrizione delle parti, essi ancor si sottoscriveranno di propria mano et io Vincenzo Scalvino ho sottoscritto il presente accordo et volontà delle parti sudette a di, et millesimo soprascritto et io Josepho de Bolgari soprascritto afermo a quanto di sopra ad sudetto

io Alberto di Sandrini afermo et prometo ut supra

Io Andre di Basalischì fui presente per testimonio a quanto di sopra

Io Tomaso di Moretti fui al presente

Bibliografia: VOLTA 1990, p. 246, nota 10; PRESTINI 1994, p. 253 nota 8; VOLTA 1997, p. 46; VOLTA 1999, p. 61

3.

1608, 8 novembre

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Vincenzo Piazza, b. 3718

Nello studio del notaio in contrada San Francesco, Tommaso Sandrini è testimone, insieme al "fabro lignario" Tommaso Moretto e allo "sculptore lignorum" Bartolomeo di Camillo de Arnittis, a una investitura.

Bibliografia: inedito

4.

1610, agosto 10

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Antonio Marzaglio, b. 3467

Giovan Paolo Cavagna giudica gli affreschi di Tommaso Sandrini e Francesco Giugno (coadiuvato dal fratello Giovan Battista) nel refettorio dell'abbazia di San Nicola a Rodengo.

Sententia inter reverendos Monacos Sancti Nicolai de Rotingo ex una et dd(omini) Franciscum Junium et Thomam Sandrinum pictores ex altera.

In Christi nomine amen. Il Signor Pauolo Cavagna pittore Bergamascho Arbitro elletto per tertio intra il molto reverendo Padre Don Carlo dalla Corte cell(ari)o del Monasterio di Santo Nicolò de Rodengo da una parte et dd(omini) (*cancellato: Gratio Cossali*) Francesco Giugno seu D(omino) Gio Batta suo fratello, et Thomaso Sandrini pittori insolidum obbligati dall'altra, iuxta la declaratione del Rev(erendissi)mo signor Vicario prox(im)o di 7 Agosto instante, visto il scritto di conventione et accordio fatto tra li molto Reverendi Padri D(omino) Lucca da Rovigo Abbate et D(omino) Carlo Bresciano cell(ari)o di detto Monastero ex una et detti pittori da l'altra del di 4 gennaio 1608 et visto le opere fatte per essi pittori differente dal detto accordio et audite le ragioni di una parte et l'altra, et fatta diligente consideratione sopra detta conventione et opera fatta per essi pittori, Christi nomine invocato a quo etc. ha sententiato et terminato che le opere fatte per essi pittori nel Refettorio di essi Reverendi Monaci siano di un istesso valore et perciò di quello che essi pittori erano obbligati a fare nella detta loro conventione et scritto riguardo però il quadro sopra la porta di detto refettorio da esser compito per esse pittori iuxta la detta conventione fatta con essi molto reverendi Monaci.

Et oltra di ciò essi signor Gio Pauolo havendo pregato li molto reverendi Padri Abbate et Cell(ari)o di compiacerlo di far donar a essi pittori quella cortesia che a lui pareva et da essi molto reverendi Padri hauta la libertà ha terminato et giudicato che per cortesia essi molto reverendi Padri oltra diverse spese cibarie fatte alli pittori et vino donato a detti pittori et altre spese loro fatte per causa delle suddette opere sopra quali et a quali non erano obbligati nella loro conventione ha hauto riguardo, debbano ancora pagare a detti pittori scudi vinti de planetti sette l'uno, et haec omnia omni meliore modo etc.

Io Gio Pauolo Cavagna Pittore Bergamasco arbitro eletto pro tertio intra le dette parti come sopra judico et termino in tutto como di sopra è scritto.

Lata lecta et promulgata fuit suprascripta per supradictum Io Paulum Cavagnam Arbitrum pro tertio ellectum ut supra sedente, super quadam cathedra in cell(ariam) a dicti Monasterii Sancti Nicolai de Rotingo districtus Brixiae anno Domini Nostri ab eiusdem Nativitate millesimo sexcentesimo decimo indictione octava die decimo mensis augusti praesentibus Hieronimo q(uondam) Stephani de Mangiarinis dicti de Leticonis et Stephano eius filio de Rotingo et ibidem habitatoribus testibus etc. in abstentia suprascriptarum partium.

De quibus omniibus rogatus sum ego Antonius Marzalius notarius publicum conficere instrumentum ad laudem sapientis

Bibliografia: BEGNI REDONA 2002, p. 243, nota 75

5.

1611, marzo 28

Brescia, Archivio Parrocchiale di Sant' Alessandro, *Registro Battesimi (1590-1617)*, c. 200v
Tommaso Sandrini è padrino di battesimo di Giulia Olivia Viviani, figlia di Viviano Viviani. Quest'ultimo nasce da Alessandro Viviani (Guzzo 1985, p. 254), quindi è il probabile fratello del pittore (e quadraturista) Ottavio².

Bibliografia: GUZZO 1985, pp. 254, 263, 266

6.

1612, novembre 23

Reggio Emilia, Archivio del Santuario della Beata Vergine della Ghiara, *Libro Partiti 1612-1630*, c. 7v
Pagamento a Tommaso Sandrini per la decorazione della lanterna della cupola del santuario della Beata Vergine della Ghiara a Reggio Emilia.

A messer Tommaso Sandrini, pitore, a buon conto di sua mercede delle pitture del torresino / L. 80 s – d

Bibliografia: ARTIOLI, MONDUCCI 1978, pp. 63, 70 nota 2; MONDUCCI, ROSSI 1998, p. 224, n. 291

7.

1612, dicembre 7

Reggio Emilia, Archivio del Santuario della Beata Vergine della Ghiara, *Libro Partiti 1612-1630*, c. 8 e *Libro Giornale 1605-1613*, c. 33v
Pagamento a Tommaso Sandrini per la decorazione della lanterna della cupola del santuario della Beata Vergine della Ghiara a Reggio Emilia.

A messer Thomaso pittore bresciano per retzo di sua mercede per la pitura fatta nel toresino L. 80

Bibliografia: ARTIOLI, MONDUCCI 1978, pp. 63, 70 nota 2; MONDUCCI, ROSSI 1998, p. 224, n. 291

² Da segnalare che al battesimo di un altro figlio di Viviano, Alessandro, nel 1615 parteciperà un altro pittore in stretto rapporto con Sandrini, Francesco Giugno (GUZZO 1985).

8.

1612, dicembre 7

Reggio Emilia, Archivio del Santuario della Beata Vergine della Ghiara, *Libro partiti della Fabbrica della Ghiara*, 1612-1630, c. 8

I fabbricieri accettano il disegno di Tommaso Sandrini per “la prospettiva” da realizzare nel coro del santuario della Beata Vergine della Ghiara a Reggio Emilia.

Si fece la congregatione sudetta nella quale intervennero i sudetti molto reverendi padri et molto illustri Signori. Che si accetti il disegno fatto da messer Thomaso pittore bresciano per la prospettiva da fare nel choro della chiesa nova di questa miracolosa Vergine per ducatonu ducento da lire otto per ciascuno et ne se dia aviso al detto messer Thomaso.

Obtentum

Bibliografia: ARTIOLI, MONDUCCI 1970, pp. 181-182, doc. XLVII; ID. 1978, pp. 63, 70 nota 3; MONDUCCI, ROSSI 1998, pp. 258-259, doc. 334

9.

1613, febbraio 5

Reggio Emilia, Archivio del Santuario della Beata Vergine della Ghiara, fil. 83, fasc. 1, n. 17
Tommaso Sandrini scrive da Brescia al priore dei Servi di Maria, ordine che occupava il santuario della Beata Vergine della Ghiara a Reggio Emilia, per riferire di essere stato a Milano “per trattare dell’opera con Giulio Cesare Procaccini”.

Molto reverendo padre

Con ogni summissione saluto vostra paternità si come faccio ancora alli illustri signori della Congregatione in solido.

Scrissi già giorni al reverendo don Alfonso Fogliati che ero stato a Milano dal signor Giulio Cesare Percacino per trattare del’opera, ma che non si volse all’hora risolvere, che pertanto m’havrebbe dato risposta quanto prima et che di ciò ne dovesse significare alle Signorie Loro.

Ma perché non mi trovo lettere d’alcuno dubito detta mia lettera si sia smarrita. Non cesso già con mie far instantia a detto signor Giulio Cesare a ciò mi dia resolutione, che subito hauta ne darò raguaglio (se però non havesse direttivamente scritto a Sue Signorie, ch’io non sapessi, per l’ordinario di Roma, del che non credo perché non si misse in obbligo di scrivere).

Piacendo a Dio sarò costì a Regio al principio di quadregesima, fratanto mi terrò di buono et racordato servitore di vostra Paternità come di tutti questi illustri signori alli quali tutti gli facio riverentia et le bacio le mani.

Di Brescia il 5 febbraio 1613.

Di vostra Paternità servitore devotissimo

Tomaso Sandrini

A tergo: Al reverendo padre et padron osservandissimo il reverendo padre Priore della Madonna di Regio ai Servi / Regio

Di diversa mano: lettera del pittore. Parlar de far li matoni e de cocere e dar 50 o cento ducatonì a bon conto

Bibliografia: BALDI 1896, p. 21; ARTIOLI, MONDUCCI 1970, p. 165, doc. VI; ID. 1978, pp. 63-64, 70 nota 4; MONDUCCI, ROSSI 1998, pp. 224-225, n. 292

10.

1613, marzo 8

Reggio Emilia, Archivio del Santuario della Beata Vergine della Ghiara

[collocazione non disponibile]

Breve nota seguita agli accordi intercorsi tra Tommaso Sandrini e i fabbricieri del santuario della Beata Vergine della Ghiara a Reggio Emilia.

Che si dia risposta a messer Tomaso Santino (sic) che si differisca a venire sino fatto la festa di Pasqua

Bibliografia: ARTIOLI, MONDUCCI 1978, pp. 63-64, 70 nota 4

11.

1613, marzo 29

Reggio Emilia, Archivio del Santuario della Beata Vergine della Ghiara, *Libro partiti della Fabbrica della Ghiara*, 1612-1630, c. 27

Mandato di pagamento da parte dei fabbricieri del santuario della Beata Vergine della Ghiara a Reggio Emilia in favore di Tommaso Sandrini, per essersi recato a Milano.

Adi 29 marzo

Si fece la congregazione sudetta nelli cameroni soliti nella qual intervennero l'infrascritti signori, cioè:

il reverendo padre maestro Lorenzo,

il padre fra Sisto, procuratore,

l'illustre signore Ludovico Bocaccio

(Omissis)

Che si paghi a messer Tomaso Sandrino pittore lire sessanta et questi per eser andato a Millano dal Procaccino per servizio della Congregazione, in tutto fra suoi viaggi et spese L. 60 s – d

Bibliografia: BALDI 1896, p. 27; ARTIOLI, MONDUCCI 1970, p. 165, doc. VII; MONDUCCI, ROSSI 1998, pp. 225, n. 293

12.

1613, agosto 9 e 18

Reggio Emilia, Archivio di Stato, *Notarile*, Ghisoni Stefano, f. 1693

Nel registro spese dell'amministratore Annibale Castelli viene menzionato Tommaso Sandrini, che riceve un pagamento per conto di Sisto Badalocchio in relazione alle pitture nella "bacilla" e nella "tribuna" della chiesa di San Giovanni a Reggio Emilia.

Adì 9, al signor Tomaso pittore, a conto del signor Sisto L. 39 s 18 --

Adì 18, per vino pagato a Moscardino per il signor Tomaso pittore L. 2 s 14 --

Bibliografia: ARTIOLI, MONDUCCI 1970, doc. III, pp. 85-86

13.

1613, ottobre 1

Quintiliano Polangeli scrive al marchese Bentivoglio (forse Enzo) sull'opera di Sisto Badalocchio a Gualtieri; "quel che andò a Ferrara" può essere Tommaso Sandrini.

Il S(igno)r Vacca è ritornato a Gualtieri et dice che trovò ogni cosa in buono stato si della fabrica come delle cose appartenenti alla bonificazione, et mi dice voler de tutto raguagliar V(ostra) E(ccellenza) [...]

De' pittori non è mai tornato alcuno a Gualtieri; quel Sisto fu a Reggio a parlare al S(igno)r Silva che voleva patteggiare, io scrissi a lui, et al S(igno)r Silva, il quale mi rispose che non se ne voleva più ingerire perché l'humore del pittore, et il suo erano differenti, insomma, tornai a scrivere al detto pittore che fusse andato a finire la sua opera et avesse servito bene, che avrebbe havuta compita sodisfazione da V(ostra) E(ccellenza) et egli fece poi scrivere a un suo amico, ch'era dietro a giocarsi la libertà di venire in questo stato, et che non sarebbe poi stato qui, in somma questa è una specie di canaglia così fatta. Di quel che andò a Ferrara, il S(igno)r Enzo m'ha sempre risposto a ogni altra cosa fuor che di questo, così fa il S(igno)r Magnanino...

Di Modena il dì primo ottobre 1613

Bibliografia: CAMPORI 1866, pp. 83-84, doc. XCI; ARTIOLI, MONDUCCI 1978, pp. 64, 70 nota 15; MONDUCCI in PIRONDINI 2004, p. 201

14.

1613, ottobre 14

Ferrara, Archivio di Stato, Archivio Bentivoglio d'Aragona, *Lettere sciolte*, M. 71, c. 683
Tommaso Sandrini da Ferrara scrive a Enzo Bentivoglio.

Ferrara

14 ottoabr 1613

Tomaso Sand(ri)ni Pittore

Illu(strissi)mo Sig(nor)e et pat(ro)ne Colen(dissi)mo

Sua ecelenza Marchese Bentivolio hame hano scritto che io deba andar hagualtiero subito ha dar gunpimento spedito che havelo ritornare da Sua Sig(nor)a Ilu(str)a dove la sua Sig(nor)a sia quella che mi difende et darne havisio et senza lordine di sua Sig(nor)a Ilu(str)a non daro rispista ha sua Ecelenza; il Si(gno)r Alfonso Manianino dise che non hano hordine da sua Sig(nor)a Ilu(str)a de darne dinari ma che per dieci scudi meli dara sebene non sono hordine suo dove prigo sua Sig(nor)a Ilu(str)a hafar che posia hoperare alegramente et qotal fine nostro Sig(nor)e dia buonviaggio. Di Ferrara, il di 14 otobrio 1613.

Di Sua Sig(nor)a Ilu(str)a Affe(zionatissi)mo Servi(tor)e

Tomaso Sandrini pittore e s

Di fuori: All' Ill(ustrissi)mo Sig(nor)e mio Sig(nor)e et Pat(ron)

C(hiarissi)mo el Sig(no)r Enzo Bentivolio

Bibliografia: ARTIOLI, MONDUCCI 1978, pp. 64, 70-71 nota 15; CATALANO 2003, p. 403, doc.

3

15.

1614, aprile 12

Reggio Emilia, Archivio di Stato, *Notarile*, Ghisoni Stefano, b. 1693

Contratto con Tommaso Sandrini per la decorazione della chiesa di San Giovanni Evangelista a Reggio Emilia.

1614, indictione 12, die duodecimo aprilis.

Super pictura ecclesie sancti Ioannis Evangeliste civitatis Regii spectabilis et perillustris legum doctor dominus Lindius Vitrianus et spectabilis dominus Annibal Castellius nobilis regiensis, duo ex tribus dominis deputatis a dicta vicinia sancti Ioannis predictae, ex provisione ut dixerunt a me notario infrascripto rogato ad quam, etcetera, ibi presentes nomine dicte vicinie et pro ea et cum protestatione quod per ea que dicant vel faciant in senti instrumento manutendum in aliquo de eorum proprio teneri sed solum bona dicte vicinie obligari et non aliter nec alio modo et magnificus dominus Thomas Sandrinus de Brixia, pictor, etiam presens per se, etcetera, partibus ex adversus, mutuo et vicissim stipulantibus, promiserunt, convenerunt et paciscuntur in omnibus et per omnia prout in scriptura mihi exhibita et per me publicata ut parte publici et validi instrumenti, tenoris subsequens, videlicet hic cadit dicta scriptura signata A.

Et predicta omnia, etcetera, promiserunt sibi ipsis invicem mutuis intervenientibus, stipulantibus me etiam sub stipulatione premissa, que, etcetera, rata, etcetera, lata, etcetera, et non contravenire, etcetera, sub pena etcetera, qua pena, etcetera, et que pene, etcetera, item reficere, etcetera, pro quibus, etcetera, observantes, etcetera, que bona, etcetera, renuntiaverent, etcetera et generaliter, etcetera, et convenerunt presens instrumentum habere et esse pro iurato iuxta ducale decretum, etcetera.

Actum Regii in studio Lindii Vitriani, in vicinia sancti Ioannis predicti, presentibus ibidem spectabili domino Gregorio de Maiatinis, domino Christophoro de Rodanis, presbiteris et spectabili domino Iacinto de Campanis, regiensibus, testibus.

Ego Stephanus Ghisonus civis et notarius Regii, de predictis, etcetera.

Allegato A

1°. La parrocchia di S. Giovanni darà a Vostra Signoria ducatonì 160 da L. 8 l'uno imperiali di moneta di Reggio, computato il vino e l'oro compreso nel disegno, dando autorità di riportar il detto oro in altra parte della pittura, ove sarà più di bisogno.

2°. Si vuol veder il disegno che vuol porre in opera, fatto il modello, si come Vostra Signoria ha sempre detto, et sia di sodisfattione a noi deputati detto modello.

3°. Si darà a Vostra Signoria una camera con un letto fornito.

4°. Intorno al finestrone grande ch'è nella facciata, nel suo vacuo, Vostra Signoria vi dipingerà quello sarà bene.

5°. Però desideriamo che Vostra Signoria venghi e dia risposta subito, perché volendo venire si farà provigione di far fare i ponti.

6°. Vostra Signoria conservi questi capitoli, perché si possa poi far fare l'accordo per scrittura.

7°. Se vi si metterà oro di più del patuito, che sia però con participatione nostra, si darà due giustine per cento.

Io Lindio Vitriani affermo

Annibale Castelli affermo

Io Tomaso Sandrino pittore prome

et afermo quanto di sopra

}

Bibliografia: ARTIOLI, MONDUCCI 1970, pp. 164-165, doc. VII; ID. 1978, pp. 64, 70 nota 9

16.

1614, ottobre 24

Reggio Emilia, Archivio del Santuario della Beata Vergine della Ghiara, *Libro partiti della Fabbrica della Ghiara*, 1612-1630, c. 56v

Pagamento da parte dei fabbricieri del santuario della Beata Vergine della Ghiara in favore del messo che si è recato a Brescia per invitare Tommaso Sandrini a Reggio.

Adi 24 ottobre 1614

A chi piace che si cometta mandato al tesoriero che paghi et si ritenga, rispettivamente, l'infrascritti danari, cioè:
(*Omissis*)

Al messo che andò a Brescia per il pittore L. 16 s – d

Obtentum

Bibliografia: ARTIOLI, MONDUCCI 1970, p. 168, doc. XIX; MONDUCCI, ROSSI 1998, p. 226, n. 305

17.

1614, novembre 7

Reggio Emilia, Archivio del Santuario della Beata Vergine della Ghiara, f. 52

Pagamento a Leonello Spada per gli affreschi del santuario della Beata Vergine della Ghiara. Tommaso Sandrini è pagato per essersi recato a Reggio Emilia.

1614, adì 7 novembre

Prima vi rittenerete lire duamilla e ducento cinquanta e sei che sono ducatonì ducentosessanta sette da lire otto l'uno per tanti pagatti al signor Leonello Spada pitore L. 2256 s. – d

E più a messer Tomaso Sandrino pel viaggio da Brescia a Reggio L. 62 s. 12 d.

Bibliografia: ARTIOLI, MONDUCCI 1970, p. 172, doc. XXVI; MONDUCCI, ROSSI 1998, p. 237, n. 312

18.

1614, novembre 18

Reggio Emilia, Archivio di Stato, *Notarile*, notaio Ghisoni Stefano, f. 1694

Contratto con Tommaso Sandrini per la decorazione della cupola del santuario della Beata Vergine della Ghiara a Reggio Emilia.

Nel nome di Dio, l'anno della salute eterna 1614, indizione 12, adì 18 del mese di novembre. Il molto reverendo padre frate Alessandro da Milano, priore del monastero dei padri serviti di Reggio et padre frate Sisto da Turano dell'ordine et molto illustri signori Ercole Bosio et signor Alberto Zanelletti gentilhuomini regiani deputati sopra gli affari et negozi della miracolosa Madonna di questa città, intenti quanto più possono di ridurre la nuova chiesa di detta santissima Madona a quel maggior decoro che sia possibile, a gloria di nostro Signore e di essa santissima Vergine, presenti a detto nome, da una parte, e messer Tomaso Sandrini del fu messer Alberto, pittore bresciano, a tal fine ivi presente per lui e dall'altra parte, sopra la pittura della tribuna di detta chiesa, si promessero e convennero, rispettivamente, come nelli capitoli esibiti in lista et pubblicati, del tenore infrascritto, cioè qui cadono detti capitoli segnati A.

Adì 18 novembre 1614

Si darà a dipingere la tribuna della Madonna Santissima a messer Tomaso Sandrini, bresciano, nella forma ordinata tra esso et noi, con gli infrascritti capitoli:

Primo. L'opera dovrà essere compita per tutto il mese d'aprile 1615, lodevole a giudizio delli intelligenti, con le figure di mano di maestro approvato da noi

2°. Dovrà principiare il lavoro al principio dell'anno seguente facendosi però fare ponti sicuri et dandoli persona che a suoi tempi sia pronta a darle la calce.

Non potrà intromettere il lavoro se non per cagione che fosse dannoso all'opera il non farlo.

Dovrà havere per mercede dell'opera fatta come di sopra ducaton trecentocinquanta da lire otto di moneta di Reggio per ciascuno ducato.

Et di più un cechino il mese per la stanza.

Le figure grandi devono essere ventiquattro, cioè otto al confin dei campi, otto nelle cartelle alte et otto nelle basse et nella sommità seraffini a guisa di gloria coloriti et le figure grandi di chiaro e scuro, però differenti.

Dovrà dare cautione sufficiente per l'osservanza di tutte le predette cose.

Con aggiunta ancora, che la pittura si debba fare conforme al modello di disegno dato dal detto messer Thomaso, accettato dalle parti et firmato con le loro sottoscrizioni.

Dichiarando inoltre le dette parti che occorrendo, mentre durerà l'opra, aggiungere o levare qualche cosa dal detto modello et disegno per maggior perfezione si debba fare di comune consenso delle parti, così per patto.

Le quali cose, etc., dette parti convennero e promessero, scambievolmente stipulanti, haver rato, etc., non contrafare, etc., sotto pena del doppi, etc., qual pena, etc., e la qual pena, etc., sotto reffetione danni, etc., obligatione dei beni di dette oblationi e del detto messer Thomaso, suoi heredi et beni, etc., quali beni, etc. rinuntiarono, etc., et convennero che il presente instrumento habbia l'istessa forza come se avessero giurato conforme al decreto ducale.

Fatto nel primo camerino, al mezano, del detto monastero, presenti messer Lorenzo di messer Bartholomeo Franchi e messer Andrea del già messer Prospero Francini, ambo pittori regiani, testimoni, ec.

Ego Stephanus Ghisonus civis et notarius Regii de predictis, etc.

Bibliografia: ARTIOLI, MONDUCCI 1970, pp. 169-170, doc. XXII; MONDUCCI, ROSSI 1998, pp. 234-235, n. 308; CADOPPI 2015, p. 249, nota 224

19.

1614, novembre 19

Reggio Emilia, Archivio di Stato, *Notarile*, notaio Ghisoni Stefano, f. 1694

Tommaso Sandrini riceve l'acconto per la cupola del santuario della Beata Vergine della Ghiara a Reggio Emilia.

1614, indizione 12, adi 19 novembre

Il soprascritto messer Thomaso inherendo a quanto ha promesso come di sopra indusse e presentò il signor Paolo Emilio Manenti gentilhuomo regiano, qual presente per sua signoria, sapendo non esser tenuto ma volendo, s'obligò principalmente e in solido a quanto promise et convenne nel detto instrumento ora letto, etc.

Afermando a detta Congregatione a stipulatione di me notaio, etc. Quale, detto signor Thomaso promise conservare senza danni, etc. Il tutto, etc., sotto pena, etc., obligatione, etc., quali beni, etc., rinuntia e con la clausola del giuramento, etc.

Fatto a Reggio, nelle Nodarie, presenti messer Francesco Bertolino e messer Francesco Ferri, testi, etc.

Subinde dictus Sandrinus per se, sponte, etc. dixit ante presens instrumentum habuisse a dictis deputatis ad computum mercedis consente ducatonos quinquaginta vel [...] quos compensavit ad computum predictum, etc.

Presentibus Francisco Bertolino et Francisco Ferro regiensibus, testibus, etc.

Bibliografia: ARTIOLI, MONDUCCI 1970, p. 170, doc. XXIII; MONDUCCI, ROSSI 1998, p. 235, n. 309

20.

1614, novembre 22

Reggio Emilia, Archivio del Santuario della Beata Vergine della Ghiara, f. 52

Tommaso Sandrini riceve l'acconto per la cupola del santuario della Beata Vergine della Ghiara a Reggio Emilia.

Adì 22 novembre 1614

A messer Tomaso Sandrino pitore bresciano a conto di sue fatture che farà nela tribuna / L. 400 s. – d

Bibliografia: BALDI 1896, pp. 23-24; ARTIOLI, MONDUCCI 1970, p. 172, doc. XXVI; MONDUCCI, ROSSI 1998, p. 237, n. 312

21.

1615, marzo 14

Reggio Emilia, Archivio del Santuario della Beata Vergine della Ghiara, f. 52

Rimborso a Simone Rotti, che aveva pagato Tommaso Sandrini per gli affreschi nella cupola del santuario della Beata Vergine della Ghiara a Reggio Emilia.

Signor Simone Rotti deve avere dalla fabrica della santissima Madonna L. 200 per altrettante pagate a messer Tomaso Sandrino pittore bresiano a conto delle sue fatture per la cupola, dico / L. 200 s. – d.

Bibliografia: ARTIOLI, MONDUCCI 1970, p. 172, doc. XXVI; MONDUCCI, ROSSI 1998, p. 239, n. 312

22.

1615, marzo 28

Reggio Emilia, Archivio del Santuario della Beata Vergine della Ghiara, f. 52

Pagamenti a Tommaso Sandrini per la cupola del santuario della Beata Vergine della Ghiara a Reggio Emilia.

Di poi pagherete a messer Giovanni Burani marangone per sua fattura di due cavaletti per il pittore della fabrica / L. 1 s. 10 d.

A messer Tomaso Sandrini pittore a conto di sue fatture nella cupulla / L. 160 s. – d.

Bibliografia: ARTIOLI, MONDUCCI 1970, p. 173, doc. XXVI; MONDUCCI, ROSSI 1998, p. 239, n. 312

23.

1615, aprile 18

Reggio Emilia, Archivio del Santuario della Beata Vergine della Ghiara, f. 52

Pagamenti a Tommaso Sandrini per la cupola del santuario della Beata Vergine della Ghiara a Reggio Emilia.

Signor Tomaso Sandrini pittore dalle prospettive deve avere dalla fabrica della santissima Madonna a conto di sue fatture nella cupola ducatonì 100 da lire otto l'uno / L. 800 s. – d.

Bibliografia: ARTIOLI, MONDUCCI 1970, p. 173, doc. XXVI; MONDUCCI, ROSSI 1998, p. 239, n. 312

24.

1615, maggio 22

Reggio Emilia, Archivio del Santuario della Beata Vergine della Ghiara, f. 52

Pagamento a Tommaso Sandrini per la cupola del santuario della Beata Vergine della Ghiara a Reggio Emilia.

Inoltre pagaretti a messer Tomaso Sandrino a conto di sue fatture nella cupulla / L. 160 s. – d.

Bibliografia: ARTIOLI, MONDUCCI 1970, p. 173, doc. XXVI; MONDUCCI, ROSSI 1998, p. 239, n. 312

25.

1615, maggio 30

Reggio Emilia, Archivio del Santuario della Beata Vergine della Ghiara, f. 52

Pagamento a Tommaso Sandrini per la cupola del santuario della Beata Vergine della Ghiara a Reggio Emilia.

Signor Tomaso Sandrini pittore dalle prospettive, bresiano, deve avere per saldo della sua fattura fatta nella cupola ducaton 135 e cechini 4 e mezzo per li affitti della sua stanza / L. 1140 s. 15 d.

Bibliografia: ARTIOLI, MONDUCCI 1970, p. 173, doc. XXVI; MONDUCCI, ROSSI 1998, p. 239, n. 312

26.

[fra le carte del 30 maggio 1615]

Reggio Emilia, Archivio del Santuario della Beata Vergine della Ghiara, f. 49

Riepilogo dei versamenti effettuati a Tommaso Sandrini da parte dei fabbricieri del santuario della Beata Vergine della Ghiara a Reggio Emilia.

Signor Tomaso Sandrino

adi 22 novembre 1614 per la capara / L. 400 s. – d.

adi 14 marzo 1615 / L. 200 s. – d.

adi 28 marzo 1615 / L. 160 s. – d.

adi 18 aprile 1615 / L. 800 s. – d.

L. 1560 s. – d.

adi 23 maggio 1615 / L. 160 s. – d.

adi 30 maggio per saldo / L. 1080 s. – d.

L. 2800 s. – d.

E più di sodetto cechini 4 e mezzo per li affitti della sua stanza / L. 60 s. 10 d.

Bibliografia: ARTIOLI, MONDUCCI 1970, p. 173, doc. XXVI; MONDUCCI, ROSSI 1998, p. 239, n. 312

27.

1615, aprile (?)

Brescia, Archivio di Stato, Ospedale Maggiore – Fondo di San Domenico, b. 60, mazzo XIX, n. 31

Contratto con Tommaso Sandrini per gli affreschi di San Domenico a Brescia.

Si dichiara per il presente scritto come i RR PP del Con(ven)to di S. Dom(en)ico di Brescia convengono di dar la pittura della volta della Chiesa loro qual'ora si va tuttavia terminando a Ms Tomaso Sandrini pittore con li Infrascritti Cap(it)oli da l'una e l'altra parte accettati.

1° S'obliga d.o Ms Tomaso à dipingere detta Chiesa dal Cornisone maestro in su conforme al disegno da lui presentato alli Predetti Padri, riconosciuto e sottoscritto da lui e dalli Padri, che saranno anco sottoscritti al presente scritto volendo libertà di poter alterar d(ett)o disegno secondo che meglio sarà da lui giudicato senza però isminuir la fattura; come all'incontro si contenta che i predetti Padri lo possino anco far veder e considerare da periti e conforme a quello si sarà giudicato emendarlo et alterarlo senza però crescer la fattura, che sia di notabile tempo o spesa. Nel spacio ch'è tra il Cornisone grande e quello piccolo riservansi i predetti Padri di considerar se ci sarà di bisogno di finger balaustri sotovali [sotto alle] finestre e accompagnarli con altro ornamento conforme al disegno di sopra et detto Ms Tomaso gli debbia far senza altro accrescimento di spesa, così à canto delle finestre di adornarle conforme quella mezza finestra formata nel disegno.

2 S'obliga il pred(ett)o Ms Tomaso a far tutta quest'opra à sua spesa tanto di colore quanto di fattura e altra materia che gli sia di bisogno per prezzo di lira tre miglia e *cinquecento*³ di pl in buona e laudabile forma promettendo di usargli tutta quella diligenza possibile à fine che riesca con honore e reputatione sua et anco di detti Padri.

3 Non intend(end)o perciò mettervi oro, ne tampoco impedirsi de i quadroni grandi quali vanno nel mezzo della volta, ma lascia libertà alli predetti Padri di fargli dipinger à voglia loro da chi gli parerà et secondo che essi giudicheranno come di mettervi tutto l'oro ch'è loro parerà a spesa di detti Padri tanto dell'oro quanto della manifattura, et caso che non giudicassero di mettervi oro, sia obligato lui à terminar quelle parti nelle quali si potrebbe, ò dovrebbe metterci con colori condecanti e corrispondenti alla Maestà della Chiesa et pittura si che non ponendosi oro resti il tutto nel suo abbellimento p(er)fetto.

4 Promettendo Ms Tomaso di lavorar lui p(er)sonalmente del continuo senza mai absentarsi dall'opra, purchè si possa lavorar senza impedimento di tempo, ò altro e di no partirsi p(er) andar a lavorar in altro loco, ò sopra altra opra, sinche no haverà dato compimento à questa obligandosi aprender agiutto di altri operarij intendenti dell'arte in quello che potranno operare, a fine di condurla à termine più presto che sia possibile, p(ro)mettendo che no eccederà il tempo di quattordici mesi dal principio dell'opera che sarà al principio di Maggio p(ro)ss(i)mo di quest'anno 1615 sino a tutto giugno del seguente 1616, sicche sia sbrattata la Chiesa da tutti i ponti p(er) la

³ Boselli riporta in corsivo le parole che gli sembrano aggiunte.

fešta di S(an) Dom(en)ico et in caso che no fosse compita l'opra al d(ett)o tempo sia egli tenuto alla spesa et interessi che ponno pretendere i Mastri p(er) i lignami che sonno ne' i ponti.

5° All'incontro i Sudetti Padri promettono a d(ett)o Ms Tomaso di dargli le predette tremiglia lire e *cinquecento*⁴ di pl p(er) tutta la fabrica somma che potra p(re)tendere p(er) la p(redett)a opera nelli infrascritti termini: cioè di dargli lire quattrocento quando cominciarà a lavorare altre (quatro) trecento quando sarà alla metà dell'opra come sarebbe a Natale p(ro)ss(im)o fut(ur)o o *in circha* altre mille quando sarò compita l'opra, il restante p(ro)mette d'aspettar p(er) lo spazio d'un anno dandogli pero in capo di mese la metà doppo i sei altri mesi l'altra metà del residuo.

6° Intendono e vogliono i P(rede)tti Padri che la pittura tutta sia fatta à fresco secondo che sarà intonigata di tempo in tempo e di giorno in giorno, la qual intonigatura sia fatta a spese de pred(e)tti Padri, come anco promettono di dargli i ponti fatti buoni e sicuri p(er) schifare lui, e tutti gli altri contra i pericoli.

7° Vogliono i pred(e)tti Padri poter far vedere l'opra da uno o più periti quali essi giudicaranno buoni e idonei non solo quando sarà compita p. giudicar se sarà ridotta alla p.fene debita ma anco di tempo in tempo secondo che lavorerà et l'andarà facendo, et in caso di contraditne possa lui eleggere uno et i Padri un altro tutti duoi periti dell'arte p. terminar le difficoltà, e questi duoi in caso di contradditione elegger un terzo p. terminar tutte le pretensioni e difficoltà che nascessero dall'una parte et l'altra.

Vi si aggiunge che il pred(ett)o Ms Tomaso s'obliga alla meta della spesa ch'andarà à metter l'oro no come si diceva di sopra che si do dovesse metter tutto à spese delli Padri.

Jo f[rate] Bene[detto] da oriano sindaco de S[an]to Domco a nomine del Conto me sottoscrivo a quanto è contenuto nei supra scritti Cap[itoli].

Jo f[rate] Auro Tabarini de Brescia deputato a cio affermo come che sopra.

Jo Tomaso sandrino mi sottoscrivo ali soprascritti Chapitoli.

Bibliografia: BOSELLI 1956, pp. 122-125

⁴ BOSELLI (1956) riporta in corsivo le parole che gli sembrano aggiunte.

28.

1615, luglio 15

Brescia, Archivio di Stato, Ospedale Maggiore – Fondo di San Domenico, b. 60, mazzo XIX, n. 31

Pagamenti a Tommaso Sandrini per gli affreschi di San Domenico a Brescia.

Adi 15 luio

Ricevo io Tomaso Sandrini dai reverendi Padri di santo duminicho del monastero di brescia liri quattrocento de planeti

L 400

Adi 15 Iuni 1615 / Ho Re(cevuto)to io Tomaso Sandrino pittore dal Re(verend)o padre sindicho et dal Re[verend]o padre aurelio Tabarini lire quattrocento de planeti a chonto della pitura della chiesa di S Duminicho in brescia dicho L(ire) 400. / et io Tomaso sandrini o scritto di mia mano.

Bibliografia: BOSELLI 1956, p. 125

29.

1615, novembre 7

Reggio Emilia, Archivio del Santuario della Beata Vergine della Ghiara, f. 52

Nell'elenco dei pagamenti destinati a Leonello Spada da parte della fabbriceria del santuario della Beata Vergine della Ghiara a Reggio Emilia, si ricordano "cento ducaton" che Tommaso Sandrini, in quanto appaltatore dei lavori, aveva già corrisposto al pittore bolognese.

si defalcano ducaton 100 di messer Tomaso, restano a conto della capella et penachi L(ire) 3536

Bibliografia: ARTIOLI, MONDUCCI 1970, p. 173, doc. XIX; MONDUCCI, ROSSI 1998, p. 316, n. 315

30.

1616, maggio 27

Brescia, Archivio di Stato, Ospedale Maggiore – Fondo di San Domenico, b. 60, mazzo XIX,
n. 31

Pagamenti a Tommaso Sandrini per gli affreschi di San Domenico a Brescia.

Adi 27 maggio 1616 o ricevuto scudi cento da berlingotti cete de l'uno L(ire) 410

Adi 27 Maggio 1616

ho ricevuto io Tomaso sandrini pitore dai Reverendi Padri de Santo dominicho sciouè il guardian macho celso et
il padre letor Tabarini scudi cento da cese berlingotti luno dieci lire de planeti 410

Bibliografia: BOSELLI 1956, p. 125

31.

1616, settembre 24

Brescia, Archivio di Stato, Ospedale Maggiore – Fondo di San Domenico, b. 60, mazzo XIX,
n. 31

Pagamenti a Tommaso Sandrini per gli affreschi di San Domenico a Brescia.

Adi 24 7embre 1616 ò ricevuto doble cete ditalia et doi zechini dietro le doble à berlingotti deseotto et gazete cei
de l'una et li zechini à diese et cete L(ire) 88 s(oldi) 15 8

Bibliografia: BOSELLI 1956, p. 125

32.

1616, settembre 26

Brescia, Archivio di Stato, Ospedale Maggiore – Fondo di San Domenico, b. 60, mazzo XIX, n. 31

Pagamenti a Tommaso Sandrini per gli affreschi di San Domenico a Brescia.

Adi 26 settembre 1616 ò riceputo some cei formento dachordo in lire quindisi et soldi cinque 91 10

Bibliografia: BOSELLI 1956, p. 125

33.

1616, dicembre 22

Brescia, Archivio di Stato, Ospedale Maggiore – Fondo di San Domenico, b. 60, mazzo XIX, n. 31

Pagamenti a Tommaso Sandrini per gli affreschi di San Domenico a Brescia. Una parte viene ricevuta da Francesco Giugno per suo conto.

Adi 22 decembre 1616 ò ricevuto vintisinque scudi et dieci gazete 102 s(oldi) 12 4

Adi 22 decembre à ricevuto mesi(e)r Francesco Giunio a nome mio scudi diese sichome ano li deti padri il mesier 41

Bibliografia: BOSELLI 1956, pp. 125-126

34.

[senza data]

Brescia, Archivio di Stato, Ospedale Maggiore – Fondo di San Domenico, b. 60, mazzo XIX
Ricevuta firmata da Tommaso Sandrini, che, nell'ambito della decorazione della chiesa di San Domenico a Brescia, riceve pagamenti anche per conto del fratello Francesco.

Molto e Reve(rend)o Padre Sindicho la V(ostra) S(ignoria) sara chontenta de dar achonto de mi Tomaso Sandrino pitore scudi vinticinque a mio fratello Francescho che sarano [...] et questi a chonto dela pitura che io ò fato in della chiesa di Sa(nt)o Dominicho di Bresia dietro de lire de planete ----
[...] / Io Tomaso Sandrino [...]

Di fuori: Recevuto per Sand(ri)no / di Scudi 25

Bibliografia: inedito

35.

1617, marzo 1

Brescia, Archivio di Stato, Ospedale Maggiore – Fondo di San Domenico, b. 60, mazzo XIX,
n. 31

Pagamenti a Tommaso Sandrini per gli affreschi di San Domenico a Brescia.

Adi primo marzo 1617 ò ricevuto zechini vinti à berlingotti dieci et gazete cese de luno 125 6 8

Bibliografia: BOSELLI 1956, p. 126

36.

1617, marzo 25

Brescia, Archivio di Stato, Ospedale Maggiore – Fondo di San Domenico, b. 60, mazzo XIX, n. 31

Pagamenti a Tommaso Sandrini per gli affreschi di San Domenico a Brescia.

Adi 25 Marzo 1617 à ricevuto ducatonì cete et una genoina li ducatonì a cete et oto gazette e la genoina a niove et doi gazete 31 2 4

Bibliografia: BOSELLI 1956, p. 126

37.

1617, aprile 14

Brescia, Archivio di Stato, Ospedale Maggiore – Fondo di San Domenico, b. 60, mazzo XIX, n. 31

Pagamenti a Tommaso Sandrini per gli affreschi di San Domenico a Brescia.

Adi 14 Aprile 1617 ò riceputo scudi quarantacinque da cete berlingotti cete de luno 198 10

pittura de oro meso sulle bale et la crose su la fasciata pesi 300

p(er) aver fato de bronzo la palma et il giglio et rose le fiame e la crose

p(er) aver meso a oro la cornise soto a le finestre quale sono andate doi meiarà de oro

p(er) aver meso oro trategiato meiarà 1200 et 800

p(er) aver dato de tinta al chornizone grande et capitelli

p(er) aver meso listeli cei de staniolo in detto cornizone

p(er) aver mesi le chiave de staniola bianca

Altre fatture fate di più che non sono obligato prima la nonsiata, so duminicho sncta chaterina da siena li doi archi la fasciata del finestrone grande

Bibliografia: BOSELLI 1956, p. 126

38.

1619 novembre 31

Brescia, Archivio di Stato, *Archivio Gambara*, b. 78

Agostino Giannotti scrive a Francesco Gambara specificando che Grazio Cossali ha proposto, per eseguire alcune decorazioni a Venezia, il pittore che aveva realizzato “le prospettive” in San Domenico a Brescia (vale a dire Tommaso Sandrini).

Ho parlato al Signor Covo et a messer Gratio [Cossali] per il pittore da mandar a Venetia. Il Covo mi dice che bisogna sapere se la pittura deve essere di prospettiva o di figura, perché uno sarà buono per una cosa, et non sarà buono per l'altra, di piu se deve dipingere volte, o soffitto et pareti, o se vi sarà un poco di tutto, et quanto vi potrà esser da fare, che in tutte queste considerationi troverà pittore a proposito, et quando sarà quello abbia da fare, parlerà anco del prezzo. Il Gratio mi ha detto quasi l'istesso, et di più mi propone quello ha fatto le prospettive di Santo Domenico, ma questi vuol lavorare a sue spese di tutto

Bibliografia: BOSELLI 1971

39.

1620, aprile 29

Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, f. 3720

Tommaso Sandrini è testimone al documento con cui è assegnata la dote di Rizzarda Moretti, figlia dell'intagliatore Tommaso Moretti.

Bibliografia: VOLTA 1989, p. 247, nota 13

40.

1620, ottobre 26

Reggio Emilia, Archivio di Stato, *Consorzio presbiteriale*, 1620-1625, f. 45

I fabbricieri del santuario della Beata Vergine della Ghiara pagano chi ha fornito il vitto a Tommaso Sandrini, nei giorni della sua permanenza a Reggio Emilia.

Molto Magnifico et Rev(erendissi)mo don Giacomo Acerbi, Vi piacerà pagare al presente latore lire venti che sono per le spese del vito di m. Thomaso Sandrini pittore et similmente pagarete la spesa del stallatico del suo cavallo, che così ordina il signor Priore di consenso di questi signori Canonici et le bacio la mano.

Di casa, li 26 ottobre 1620.

Di V.S. molto Magnifica et Reverenda

Aff.mo per servirla Paolo Messori

Bibliografia: ARTIOLI, MONDUCCI 1978, pp. 64, 71 nota 17

41.

1620, ottobre 26

Reggio Emilia, Archivio del Capitolo della Cattedrale, *Libro d'amministrazione Fabbrica Girola*, 1615-1628, c. 113

I fabbricieri del santuario della Beata Vergine della Ghiara rimborsano a Tommaso Sandrini il viaggio a Reggio Emilia e pagano chi gli ha fornito il cavallo.

E adì 26 otobre deve dare libre vintidua soldi dicisette paghate a messere Tomaso pitore bresciano per il nolo di nove giorni d'ordine del Capitolo, dico L. 22 17

E adì detto deve dare libre otto, soldi otto paghate a messer Gabrielle del stalatico d'otto giorni che è stato il cavallo in Reggio, dico L. 8 8

E adì detto deve dare libre vinti paghate al signor Paolo Messori che ha fatto le spese al sudetto messere Tomaso pitore mentre è stato in Reggio, dico L. 20

Bibliografia: ARTIOLI, MONDUCCI 1978, pp. 64, 71 nota 18

42.

1622, aprile 4

Padova, Archivio di Stato, *Corporazioni soppresse*, San Michele di Candiana, b. 2, c. 7r
Saldo a Tommaso Sandrini per le quadrature nella chiesa parrocchiale di San Michele a Candiana.

Ho receputo io Tomaso Sandrini dal padre mol(t)o Reve(rend)o don Francescho progurator de Chandiana lire oto cento e trentaquatro per resto e saldo de duchati cinquecento e cinquanta che me dovevano del soffito dela chiesa deli Rev(erendissi)mi padri de Chandiana e chosi me chiamo satisfato di quanto ò fato de pitura et in fede di mio ò fato la presente reseputa de mia man propria videlicet -- l(ire). 834

Io Tomaso sopradeto

Bibliografia: MARIN, LONGHIN 2000, pp. 196-197; FISOGNI 2007, p. 356, nota 105

43.

1625, settembre 29

Bagolino, Archivio Comunale, *Libro della Fabbrica della Chiesa Parrocchiale*, 1624, f. 147v
Acconto a Tommaso Sandrini per le pitture della parrocchiale di Bagolino.

Mag(gnifi)co Sig. Thomaso Sandrino pitore deve dar / Per Contadi per il galiotino a conto di dipinger la chiesa sono per capara (ongari n° 14 et un zichi) adi 29 Sett(embre) 1625 / troni 183:3

Bibliografia: FORMENTI 1990, p. 141

44.

1626, settembre

Bagolino, Archivio Comunale, *Libro della Fabbrica della Chiesa Parrocchiale*, 1624, f. 147v
La moglie di Tommaso Sandrini riceve un pagamento.

Adi Sett 1626 da dar per contadi alla molie di detto sig. Tomaso per il sig. Jac. Galante troni 300 –

Bibliografia: FORMENTI 1990, p. 141

45.

1626, ottobre 17

Bagolino, Archivio Comunale, *Libro della Fabbrica della Chiesa Parrocchiale*, 1624, f. 81v
Supplica al capitano di Brescia affinché non “deviasse” Tommaso Sandrini dal cantiere della parrocchiale di San Giorgio a Bagolino.

Datti a Zaneto bucio per tre zornate di esser andato a Bressa a supplicar all Ill(ustrissi)mo S(igno)r Cap(itan)o a cio non ne levasse li pittori come diceva / troni 12

Datti a Zova batta baza per tanti spesi a Venetia per levar una lettera di ubidienza diretta all Ill(ustrissi)mo Cap(itan)o di Brescia a cio non ne deviasse detto sig. Tomaso

Bibliografia: FORMENTI 1990, p. 142

46.

1626, novembre 16

Bagolino, Archivio Comunale, *Libro della Fabbrica della Chiesa Parrocchiale*, 1624, f. 82
Pagamento a Pietro Sandrini, fratello di Tommaso, per le dorature nella chiesa parrocchiale di San Giorgio a Bagolino.

Datti a pietro Sandrino Pitore per aver messo l'oro alli cornisoni [...] zornate 65 / L 474

Bibliografia: FORMENTI 1990, p. 140

47.

1627

Bagolino, Archivio Comunale, *Libro della Fabbrica della Chiesa Parrocchiale*, 1624, f. 84
Pagamento per alcuni servizi resi a Tommaso Sandrini, a Camillo Rama e ad altri pittori cui è stata offerta ospitalità a Bagolino.

Datti al B(iavaro)lo D(omino) Giorgio Scovalochi per aver servito al sig. Tomaso Sandrino et fatto di lenzoli fodrighe pandemani cosini et uno scanzol per mesi tre e giorni otto et dato comodità al sig. Camillo Rama tutti pittori in casa sua di camera e letto fornito per giorni vintisette talchè importa / troni 40:8

Bibliografia: FORMENTI 1990, p. 142

48.

1627

Brescia, Archivio di Stato, *Polizze d'estimo*, b. 120A
Polizza d'estimo di Tommaso Sandrini.

Poliza di me Tomaso f(ilius) q(uondam) Alberto Sandrini c(ittadin)o et hab(itante) in Bressa in q(contrada) Via Larga del Cavaletto

Famig(li)a

Io Tomaso sud(dett)o d'anni 45

Mad(onn)a Franc(esc)a mia moglie d'anni 40

Mad(onn)a Marta mia madre d'anni 70

Camilla mia sorella nubile

Pietro mio fratello d'anni 27

Alberto mio figlio d'anni 7

Desierio altro fig(liol)o d'anni 4

Marta mia fig(liol)a d'anni 2

Beni

[...]

Debbo havere dalla Città di Bagolino in c(irc)a lire seicento p(er) resto della mercede della pittura fatta nella Chiesa di essa città l'anno passato ----- l(ire) 600

Debiti

Debbo dar a mad(onn)a floria mia sorella vedova lire cento per resto di sua dote sop@a quali gli pago l'interesse [...]

Bibliografia: inedito

49.

1627, febbraio

Brescia, Archivio Vescovile, *Monasteri, San Faustino (religiosi)* 8/1

Tra i creditori di San Faustino, attestati da don Eugenio da Brescia e da don Placido Zerlini, figurano Antonio Comino, Tommaso Sandrini e Giovanni Battista Sorisene.

...al Sandrino Pittore della Chiesa lire 1659...

Bibliografia: San Faustino 1986, pp. 74-75; VOLTA 1999, p. 72, nota 130; PRESTINI 1999, p. 366

50.

1627, febbraio 5

Bagolino, Archivio Comunale, *Lettere (1627)*

Tommaso Sandrini scrive da Brescia ai consoli di Bagolino per il pagamento relativo della campagna svolta nella parrocchiale di San Giorgio.

Li Mag(nifi)ci SS(igno)ri Deputati alla fabbrica della chiesa mi promisero di farmi pagare scudi 100 in Brescia per tutto il mese di ottobre à bon conto dell'opra di pittura fatta alla chiesa, et essendo scorso tanto tempo oltra et non havendo visto l'effetto della promessa vado pensando esser bono racordarli questo debito assicurandomi che non mi sarà mancato di quelle generose attioni che questa sp(ettabile) Comunità sole indiferentemente usare et mantinere a tutti pregandoli per l'effetto aciò l'effetto corrisponda comme so che non sarà mancato alle promesse tenendone bisogno et con fine gli bacio le mani sara bono anco ordinare per il liquido di tutto il pretio dell'opera qual resta da stabilire poichè era in mano del R(everen)do Padre Borra tal libertà et sarà bono in suo mancamento provvedere di far detto liquido per altra via et con ciò andarò attendendo risposta con sod(disfatio)ne. / Cristo vi guardi

Di Brescia alli 5 febb. 1627

Aff(etionato) ser(vitor)e Thomaso Sandrino pittore

Bibliografia: FORMENTI 1990, pp. 142-143

51.

1627, aprile 7

Bagolino, Archivio Comunale, *Lettere (1627)*

Lettera di risposta a Tommaso Sandrini da parte dei consoli di Bagolino.

Molto Mag(nifi)co Sig. oss(ervatissi)mo

Havendo noi ricevuta una sua gratissima et da quella inteso il continuo; ci è parso pregare la V(ostra) S(ignoria) ad haversi per escusati se così prestamente come si doveva non si li è mandati li altri scudi cinquanta, che questo è causato per insolite spese avvenuteci, di pagar in vale per causa del Territorio et altre spese; l'onde essendo che nel mese prossimo di Maggio ci ha da scodere alcune quadre resti sicura la V(ostra) S(ignoria) che nel detto mese si li mandarà almeno scudi cinquanta, et anco il restante quanto più presto si potrà, con dar la terminatione anco del restante del opera con comoda occasione, et restando noi certi dilla sua solita amorevolezza, da Dio Preghiamo ogni bene

di Bagolino li 7 aprile 1627

Di V(ostra) S(ignoria) M(ol)to Mag(nifi)ca aff(ettuosissi)mi li consoli di Bagolino al Sig. Sandrino Pitore

Bibliografia: FORMENTI 1990, p. 143

52.

1627, giugno 2

Bagolino, Archivio Comunale, *Libro della Fabbrica della Chiesa Parrocchiale*, 1624, f. 147v

Pagamento a Tommaso Sandrini per le pitture della parrocchiale di San Giorgio a Bagolino.

Adi II Giu(gno) 1627 et de dar per tanto ricevuto da m(esser) Giacomo Biavarolo nel Borgo delle pille come di sua lettera posta in filza appare / troni 350

Bibliografia: FORMENTI 1990, p. 141

53.

1627, luglio 13

Bagolino, Archivio Comunale, *Libro della Fabbrica della Chiesa Parrocchiale*, 1624, f. 147v
Pagamento a Tommaso Sandrini per le pitture della parrocchiale di San Giorgio a Bagolino.

Adi 13 luio de dar per pesi 2 libbre 14 botter mandato per Stefano Trivella et a lui datogli credito alla sua partita in comune in I° x f° monta / troni 28

Bibliografia: FORMENTI 1990, p. 141

54.

1627, agosto 8

Bagolino, Archivio Comunale, *Lettere (1627)*

Lettera dei consoli di Bagolino al perito Tommaso Lorando, difensore del Comune di Bagolino nella vertenza con Tommaso Sandrini per la parrocchiale di San Giorgio.

Havendo questa comunità fatta remissione et elettione nella V.S. in difesa et protectione, così per la fabrica dilla Chiesa come per la pictura d'essa...

Bibliografia: FORMENTI 1990, pp. 186-187

55.

1627, ottobre 31

Bagolino, Archivio Comunale, *Lettere (1627)*

Lettera dei consoli di Bagolino all'agente di Brescia Giacomo Galante Pellizzari, affinché inviti il perito Lorando ad appoggiare la causa del Comune di Bagolino nei confronti di Tommaso Sandrini.

[...] po' scritta habbiamo ricevuti li palii con la polizza dil spesa, et la carta et inteso il desiderio dil sig. Lorando circa la pictura, et opera facta il sig. Sandrino; però andarette a nome nostro d'esso sig. Lorando, et dirli come già la Comunità à presa in confidanza nella sua persona nel averli rimessa la causa d'essa pictura et che la già vista, et come peretissimo sa che pectura è et che però la Comunità ricerca dii fine a questa causa senza far altra

revisione, restando certo non gli sera fatto torto et che sera cortesemente riconosciuto di sue fatiche oltre che la Comunità gli ne restara con eterno obligo; si che farete l'opera in quel modo che si conviene non occorrendoci altro da Dio vi preghiamo ogni bene

di Bagolino li 31, et Ult(im)o Otto(bbre) 1627

Vostri aff(ezionatissimi)mi li Consoli di Bagolino

a D(omino) Jac(omo) Galante Pellizzari

Bibliografia: FORMENTI 1990, p. 145

56.

1627, dicembre 2

Bagolino, Archivio Comunale, *Libro della Fabbrica della chiesa parrocchiale*, f. 147v

Termine dell'impresa decorativa (affreschi interni ed esterni) di Tommaso Sandrini nella parrocchiale di San Giorgio a Bagolino.

Al incontro deve aver la sua mercede di depenzer la chiesa di dentro e fori e la cavalcatura tutto terminato per il sig. Tomas Lorando il 2 dicembre 1627 / troni 3559:3 I/2

Bibliografia: FORMENTI 1990, p. 141

57.

1627, dicembre 8

Bagolino, Archivio Comunale, *Lettere (1627)*

Tommaso Sandrini scrive ai consoli di Bagolino per porre fine alla vertenza relativa alle pitture della parrocchiale di San Giorgio.

Spe(ttabi)li Sig(no)ri Consoli di Bagolino

Per un'altra mia li scrisi la liquidassione del opera di Pitura della Chiesa di questo Spe(ttabi)le Comune per me così honorato da suoi comandi e ben vero che nel liquido terminato ho hauto grande disavantagio per l'effetto della perdita della felice Memoria Del Mol(t)o Reve(rend)o P(adre) Bora poi che desso era ben informato delle grande imperfesion delle cantonate disuguali et altri luoghi difforme della Chesa di San(t)o Dom(enic)o di Brescia che altro rimendio l'industria mia poteva remidiar a simil diffeto come ho fato volentieri qual non doveva passar senza qualche Maggior Mio utile questo mie stato di molto danno, aggiunto anco l'esser

intervenuto per nome delle V(ostr)e Spe(ttat)a un agente non perito ne informato di quanto si doveva per simile stabilimento, si come era il Padre Bora a me ha causato notabil dano e questo è tutto utile alla Spe(ttabi)le Comunità, tuttavia ringlacio idio di averli dato satisfassione nel mio operare e spero nelle V(ostre) Spe(tta)ta fora degno de altri suoi Comandi de quali saro melio riconsosuto per lavenire che di presente, et andaro atendendo risposta con la compita sodisfazione conforme alla Liquidazione fata per il Sig(no)r Thomaso Lorandi, qual esta presentata per l'agente delle V(ostre) Spe(ttat)a pregandoli non mancare dovendo io pagare questo natale un residuo de sigurta fata a un mio Coniato, e con cio meli dedico Servi(tor)e pregandoli dal cielo per il Colmo delli suoi desideri.

Brescia il di 8 decembre 1627

Di V(ostra) Spe(ttat)a

Aff(ezionatissi)mo Servi(tor)e

Thomaso Sandrino

Bibliografia: FORMENTI 1990, p. 146

58.

1627, dicembre 18

Bagolino, Archivio Comunale, *Libro della Fabbrica della chiesa parrocchiale*, f. 91

Tommaso Sandrini riceve un pagamento per San Giorgio a Bagolino.

Datti sive mandati al sig. Tomaso Sandrino pittore aconto di suo avere quali portò Baldisar bisoldo / troni 500

Datti sive spesi in trei bale di botter di L 10:4 mandati a donar al deto Sandrino per aver spetato tanto tempo a dimandar il suo avanzo / troni 5:2

Bibliografia: FORMENTI 1990, p. 141

59.

1627, dicembre 18

Bagolino, Archivio Comunale, *Lettere (1627)*

Il perito Lorando viene ringraziato per la fine della vertenza con Tommaso Sandrini.

Ill(ustrissi)mo Mag(nifi)co et Hon(oran)do Sig(no)re

Habbiamo havuta la sua Gratis(si)ma insieme con la terminatione seguita nella causa della Pictura fatta per il sig(no)r Sandrino. Tutto il sotifacione nostra per sua gratia che di ciò gli ne restaremo obligatissimi oltre il Procurarsi di adempir alli oblighi nostri; puoi si come la V(ostra) S(ignoria) tiene, et à tinuto protezione di questa comunità nella detta causa fara il simile con la causa dil q(uondam) Verzina per la fabrica come restiamo sicuri fara, che d'ogni da lei operato restara da questa comunità cortesemente riconosciuta; che fatte le feste SS(antissi)me di Nattale prossime si mandara per dar un fine a tal causa; con il suo potentissimo valore; et con fine salutandola de vivo core segli ricomandiamo augurandole da Dio ogni bene.

di Bagolino li 18 Decembrio 1627

Di V(ostra) S(ignoria) M(ol)to Mag(nifi)ca aff(enzionatissi)mi

Consoli di Bagolino

Al Sig(no)r Tomaso Lorando Architetto de Brescia

Bibliografia: FORMENTI 1990, p. 147

60.

1627, dicembre 19

Bagolino, Archivio Comunale, *Lettere (1627)*

I Consoli di Bagolino scrivono a Giacomo Galanti Pelizzari, agente in Brescia, affinché ricompensi il perito Lorando per la vertenza tra il Comune di Bagolino e Tommaso Sandrini.

Mag(nifi)co et Hon(oran)do Salute,

Considerato alli favori, et fatiche fatte dal sig(no)r Lorando Architetto per la termination da lui fatta per l'opera dilla pictura dil Sig(no)r sandrino; et dovendo esser riconosciuto; L'andarette con il Presentarli l'Inclusa insieme li darette in dono doi zichini, à nome nostro con dirli che questo si fa solo per segno che la Comunità tien memoria di lei, ma non già per pagamento di sue fatiche; et che si volia compiacere a porger dil suo valore nella causa dilla fabrica contra l'Heredi del q(undam) Verzina, che di quanto operara non lo farà a persone ingratte, et così effettuare subito con ogni deligenza, et ricomandarli detta causa con ogni caldezza, et per fine salutandovi da Dio vi Preghiamo ogni bene.

di Bagolino li 19 Decembrio 1627
vostri Aff(ezionatissi)mi li Consoli di Bagolino

Bibliografia: FORMENTI 1990, pp. 147-148

61.

1628, marzo

Bagolino, Archivio Comunale, *Libro della Fabbrica della chiesa parrocchiale*, f. 147v
Tommaso Sandrini è pagato “troni 461” per la decorazione della parrocchiale di Bagolino.

Bibliografia: FORMENTI 1990, p. 141

62.

1628, luglio 12

Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, D VII 772, c. 294
Tommaso Sandrini si presenta davanti al cancelliere del Comune di Brescia per acquisire i crediti della bottega dei Lancini di Adro nei confronti della Municipalità.

Bibliografia: VOLTA 1989, p. 247, nota 14

63.

1628, luglio 22

Bagolino, Archivio Comunale, *Libro della Fabbrica della chiesa parrocchiale*, f. 147v
Tommaso Sandrini riceve un pagamento di “troni 264:8 I/2” per la decorazione della parrocchiale di Bagolino.

Bibliografia: FORMENTI 1990, p. 141

64.

1632, luglio 1

Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, *Polizze d'estimo*, b. 120

Brescia, Archivio di Stato, Archivio Storico Civico, *Polizze d'estimo*, b. 238A

Marta, figlia del defunto Tommaso Sandrini, nella polizza rivendica il pagamento del “dissegno” realizzato dal padre per il volta della chiesa di San Francesco a Brescia.

5° Ioannis

Poliza de crediti et debiti de mi Marta filiola del quondam Tomaso Sandrino Mio Padre cittadino et abitante in brescia. Marta sono dieta de anni 6 in circa vivendo in compagnia di madonna Marta mia avia e Mia tutrice e sono de eta de anni 86 in circa.

Beni stabili

Prima una casa in contrata dela via Larga confina la strada cio ne via Larga a sera la Corte del quondam Illustre signor francesco Coradello a Mezodi ingresso che serve anoi et ali eredi dil quondam signor bernardino boarno a monte la casa del sudetto Coradello dela qual sene affitta doi parti per lire 80 planetti et l'altra la tengo per mio uso et di detta mia avia; questa casa e di corpi tre distantie teranie senza corte.

Crediti livellarii

Uno livello in la Mag(nifi)ca Città de lire cinquanta pl(anetti) al anno qual matura il primo di ghenaro L. 1000

Uno altro livello in la Mag(nifi)ca Città de lire vinti al anno il capitale L. 400

Un altro livello a sette e mezzo de lire setanta cinque al anno [...] s(ignori) Livio Massimo et Andrea Giugni abitanti in Chiari con la sigurta dal Illustre s(igno)r Ercole Peschera et altri il capitale L. 1000

Un altro livello con il s(igno)r Marzello gorno de lire vintidoi et meza al anno a sette e mezo il Capitale L. 300

Un livello à cinque per cento che paga lo Illustre s(igno)r Francesco Brigia de lire setanta cinque al anno ma questo è in lite con M(esser)a Lucretia gidistina e con M(esser) Tommaso milino che non so se la giusticia me lo lasarano

Pretendo nelli beni di M(esse)r gidistino di gidistino uno credito de lire Mille cinque cento p(lanetti) con li suoi livelli come per instromento ma essendo falito esso q(uondam) gidestino non credo poter riscodere niente

Un altro credito con il sud(dett)o de lire mille sei cento p(lanetti) come per instromento de dinari prestati anche di questi per la ragione s(uddet)ta non si potranno avere niente

Debiti

Li R(everen)di frati di s(an)to fran(ces)co per capara a datto al q(uondam) Padre per l'acordio fatto tra essi per depingierli il volto della chiesa à rieuto schudi sisanta ved(elice)t L. 246

Ma pretendo che li R(everen)di frati mi pagino il disegno avendoli accettato sotto scritto di sua mano

1632 p(ri)mo iulii

Bibliografia: PRESTINI 1994, p. 338.

65.

1639, ottobre 22

Roma, Archivio Generale dei Carmeliani, *Nota delle fabbriche dal 1605 al 1639*

Il notaio Marcantonio del fu Giovanni Antonio Cosio attribuisce le pitture della volta centrale della chiesa di Santa Maria del Carmine di Brescia a Tommaso Sandrini.

... la chiesa di prima era antichissima, et [hora] si ritrova tutta abellita, ad aver fatto il volto a tutte tre le navi benché molto longa, et grande; et tutte tre parimenti dipinte, in particolare la nave di mezzo, à prospettiva di chiaro et scuro per mano del Sandrino Pittore di quella professione eminentissimo con quadro sotto il volto, et himaghi di diverse figure, fatti da pittori eccellenti. Il cornicione di rilievo che circonda tutta la chiesa ed un fregio di chiaro et scuro fatto pur da suddetto Sandrino...

Bibliografia: VOLTA 1991, pp. 92, 95

66.

1641

Brescia, Archivio di Stato, ASC, 466, f. 142v

Nel Catastico sopra l'estimo general 1641 della Mag(nifi)ca Città di Brescia, tra i residenti nella quinta quadra della parrocchia di San Giovanni a Brescia è segnalata "Marta v(edova) q(uonda)m Alberto Sandrino", madre di Tommaso Sandrini.

Bibliografia: inedito

67.

1641

Brescia, Archivio di Stato, Polizze d'estimo, 352A

Lucia Coradelli, residente in contrada del Cavalletto, confina con li "heredi del q(uondam) d(omino) Thomaso Sandrini".

Bibliografia: inedito

Disegni

D. 1

Anonimo *quadraturista* lombardo (bresciano ?) della metà del XVI secolo

Disegno di architettura prospettica

Penna e inchiostro bruno, acquarello, matita, 286 x 425 mm

Iscrizioni: “1554” nel cartiglio al centro

Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, Cabinet des dessins, inv. 11067

Provenienza: album Pierre Fontaine, 21 dicembre 1840

Bibliografia: inedito.

Nota: esposto alla mostra *L'Art du plafond en Italie* (Louvre, Département des Arts graphiques, 19 febbraio – 19 maggio 2014), il foglio è datato 1554 nel cartiglio al centro; nel testo di presentazione della mostra (priva di catalogo) a cura di Federica Mancini, si osserva che “la feuille témoigne aussi de la connaissance des œuvres des frères Rosa, Cristoforo et Stefano, les pionniers de ce type de décor pour les plafonds à la fin du XVIe siècle”. Analogie si rintracciano con la soluzione adottata intorno al 1620 da Tommaso Sandrini nella chiesa di Candiana.



D. 2

Giulio Campi (?)

(Cremona 1500 circa - 1572)

Anonimo *quadraturista* lombardo (bresciano ?)

terzo quarto del XVI secolo

Disegno per decorazione di soffitto

Penna e matita, misure n.d.

Chatsworth, Devonshire Collection, inv. [non disponibile]

Bibliografia: KINGSBURY 2001, pp. 145-152.

Nota: Giulio Bora e Robert Miller propongono l'attribuzione ai fratelli Rosa (ringrazio Marco Tanzi per la segnalazione di questo disegno). Le finte mensole aggettanti richiamano genericamente una tipologia di soffitto diffusa in Lombardia nel terzo quarto del Cinquecento; la qualità piuttosto modesta sconsiglia però il riferimento in favore dei due bresciani, dei quali non si conoscono fogli autografi. E' pur vero che la presenza di vari elementi ornamentali, quali baccellature, rosette e festoni, che circondano il riquadro centrale, sono motivi ricorrenti nel loro repertorio.



D. 3

Lattanzio Gambara

(Brescia, 1530 – 1574)

Disegno per decorazione di soffitto

Penna e inchiostro bruno, acquarello, gesso e tracce di matita, 306 x 392 mm

Iscrizioni: “Lattanzio Gambara” nel finto oculo a sinistra

Malibu, The J. Paul Getty Museum, inv. 85.GG.292

Provenienza: collezione John Postel Heseltine (Sotheby's, London, 28 maggio 1935, lotto 112); Christie's, London, 9 dicembre 1982, lotto 13.

Bibliografia: BORA 1984, pp. 18, 33; GOLDNER 1988, pp. 46-47.

Nota: identificato da Giulio Bora come preparatorio per la commissione ricevuta nel 1568 da Gambara e da Cristoforo Rosa nella chiesa di San Pietro Po a Cremona (mai realizzata). Pare di dover scartare l'ipotesi alla luce del fatto che l'incarico prevedeva una precisa divisione dei ruoli tra il pittore di figura e il *quadraturista*. Il foglio è stato esposto a due mostre: *16-17th Century European Drawings* (Malibu, The J. Paul Getty Museum, 28 dicembre 1993 – 13 marzo 1994); *The Geometry of Seeing: Perspective and the Dawn of Virtual Space* (Los Angeles, The Getty Research Institute, 16 aprile – 7 luglio 2002).



D. 4

Lattanzio Gambara

(Brescia, 1530 – 1574)

Anonimo quadraturista ?

Disegno preparatorio per la controfacciata del duomo di Parma

Penna e inchiostro bruno, 615 x 320 mm

Bergamo, Accademia Carrara, inv. 463

Bibliografia: RAGGHIANI COLLOBI, RAGGHIANI 1962, p. 32; RAGGHIANI 1963, p. 21; POUNCEY in *Italian drawings* 1967, p. 25; *Disegni lombardi* 1968, p. V; RUGGERI 1974, p. 61; GODI 1976, p. 70; BEGNI REDONA, VEZZOLI 1978, p. 243; DI GIAMPAOLO in *Disegni emiliani* 1989, pp. 232-233; TANZI 1991, p. 49 nota 93, p. 55.

Nota:

attribuito in passato a Vincenzo Campi, fu ricondotto a Gambara da Pouncey (in *Italian drawings* 1967). È preparatorio per l'affresco della controfacciata del duomo di Parma. Il complesso apparato illusionistico non esclude che il pittore possa aver collaborato con un anonimo *quadraturista*, ma sembra comunque difficile riconoscere la mano di Cristoforo Rosa, che con Gambara aveva ricevuto, nel 1568, l'incarico (mai completato e probabilmente nemmeno avviato) per le *quadrature* della volta della chiesa di San Pietro Po a Cremona.



D. 5

Tommaso Sandrini

(Brescia, 1579/80 – 1630)

Disegno preparatorio per la volta della navata della chiesa di di San Domenico

Penna e inchiostro bruno, acquarello, matita, 1050 x 1550 mm

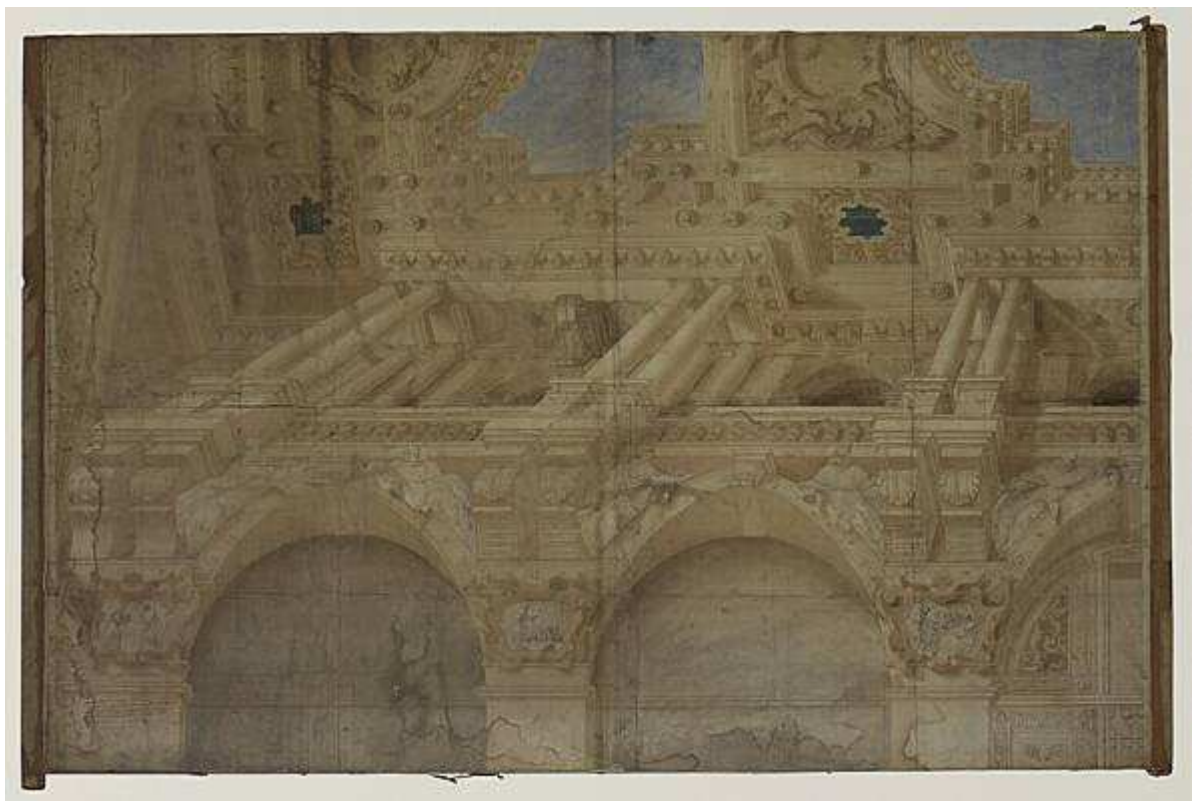
Iscrizioni: “Il presente disegno di M(esse)r Tomaso Sandrini è quello sot(toscri)tto del quale / si fa menzione nello scritto formato tra Padri d(e) S(an)to Dom(eni)co / detto M(esse)r Tomaso per dipinger la chiesa d(e) S(an)to Dom(eni)co di / Brescia. Pubblicato sotto il dì di genna(i)o 1615 / Io Tomaso Sandrino chonfeso questo eser mio disegno presentato chome di sopra”

Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, Cabinet des dessins, inv. 5447

Provenienza: donazione dell'architetto Jean Arthur Fontaine

Bibliografia: inedito

Nota: attribuito a Sandrini da Federica Mancini il 5 aprile 2013 e correttamente identificato come preparatorio per la volta della chiesa di San Domenico a Brescia.



D. 6

Tommaso Sandrini

(Brescia, 1579/80 – 1630)

Disegno preparatorio per la volta del corridoio del Broletto di Brescia

Penna e inchiostro bruno, acquarello, matita, 530 x 1230 mm

Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, Cabinet des dessins, inv. 14923

Provenienza: sconosciuta (album Pierre Fontaine ?)

Bibliografia: inedito

Nota: nel catalogo *online* del Louvre il foglio è attualmente riferito ad “anonimo italiano del XVII secolo”. L’attribuzione a Sandrini è dello scrivente, che propone l’identificazione con il disegno preparatorio per gli affreschi della volta del corridoio del Broletto di Brescia.



D. 7

Tommaso Sandrini

(Brescia, 1579/80 – 1630)

Disegno preparatorio per la volta della cappella del Santissimo Sacramento nella chiesa di San Giovanni Evangelista a Brescia

Penna e inchiostro bruno, acquarello, matita, 349 x 513 mm

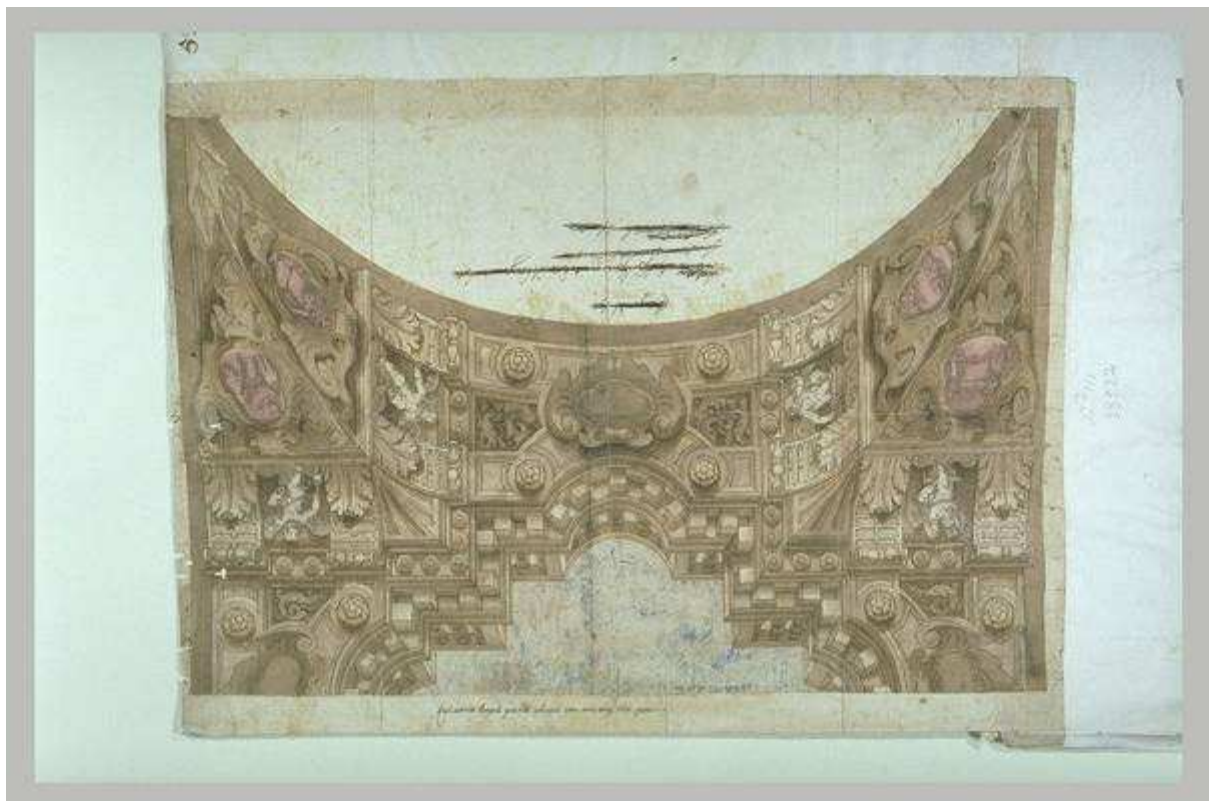
Iscrizioni: (non leggibili)

Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, Cabinet des dessins, inv. 14927

Provenienza: sconosciuta (album Pierre Fontaine ?)

Bibliografia: inedito

Nota: nel catalogo *online* del Louvre il foglio è attualmente riferito ad “anonimo italiano del XVII secolo”. L'attribuzione a Sandrini è dello scrivente, che propone l'identificazione con il disegno preparatorio per gli affreschi della volta della cappella del Santissimo Sacramento della chiesa di San Giovanni Evangelista a Brescia.



D. 8

Tommaso Sandrini

(Brescia, 1579/80 – 1630)

Disegno preparatorio per il soffitto della chiesa parrocchiale di San Michele a Candiana (PD)

Penna e inchiostro bruno, acquarello, matita, 241 x 421 mm

Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, Cabinet des dessins, inv. 11066

Provenienza: album Pierre Fontaine, 21 dicembre 1840

Bibliografia: inedito

Nota: nel catalogo *online* del Louvre il foglio è riferito ad Andrea Pozzo. L'attribuzione a Sandrini è dello scrivente, che propone l'identificazione con il disegno preparatorio per il soffitto all'incrocio del transetto della parrocchiale di San Michele Arcangelo a Candiana.



D. 9

Tommaso Sandrini

(Brescia, 1579/80 – 1630)

Disegno preparatorio per il soffitto del presbiterio della parrocchiale di Candiana

Penna e inchiostro bruno, acquarello, matita, 731 x 223 mm

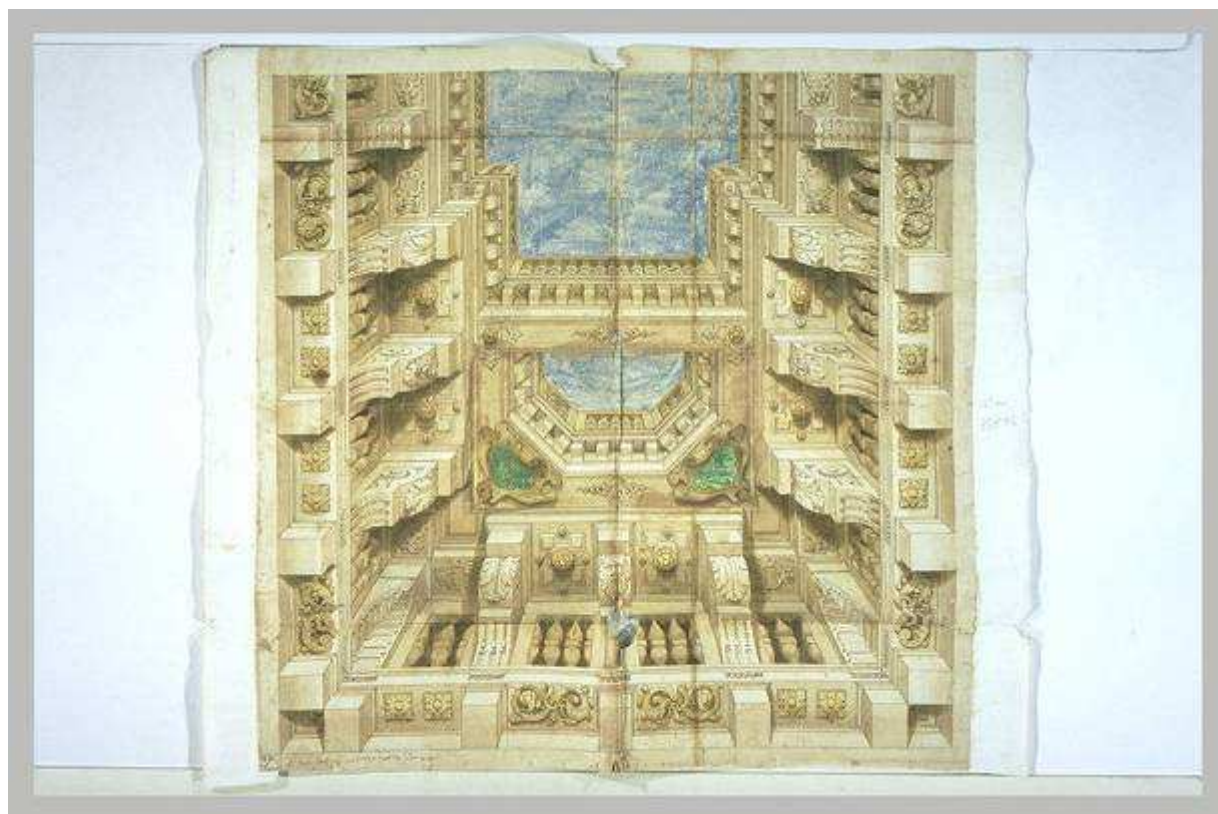
Iscrizioni: “disegno fatto da me Tommaso Sandrino / pittore pitor bresiano”

Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, Cabinet des dessins, inv. 14931

Provenienza: sconosciuta (album Pierre Fontaine ?)

Bibliografia: inedito

Nota: attribuzione di Pietro Roccasecca (lettera a Louis Frank, 14 gennaio 1999); Federica Mancini conferma l'attribuzione (5 aprile 2013). Lo scrivente propone l'identificazione con il disegno preparatorio per il soffitto del presbiterio della parrocchiale di San Michele a Candiana.



D. 10

Tommaso Sandrini

(Brescia, 1579/80 – 1630)

Disegno preparatorio per soffitto

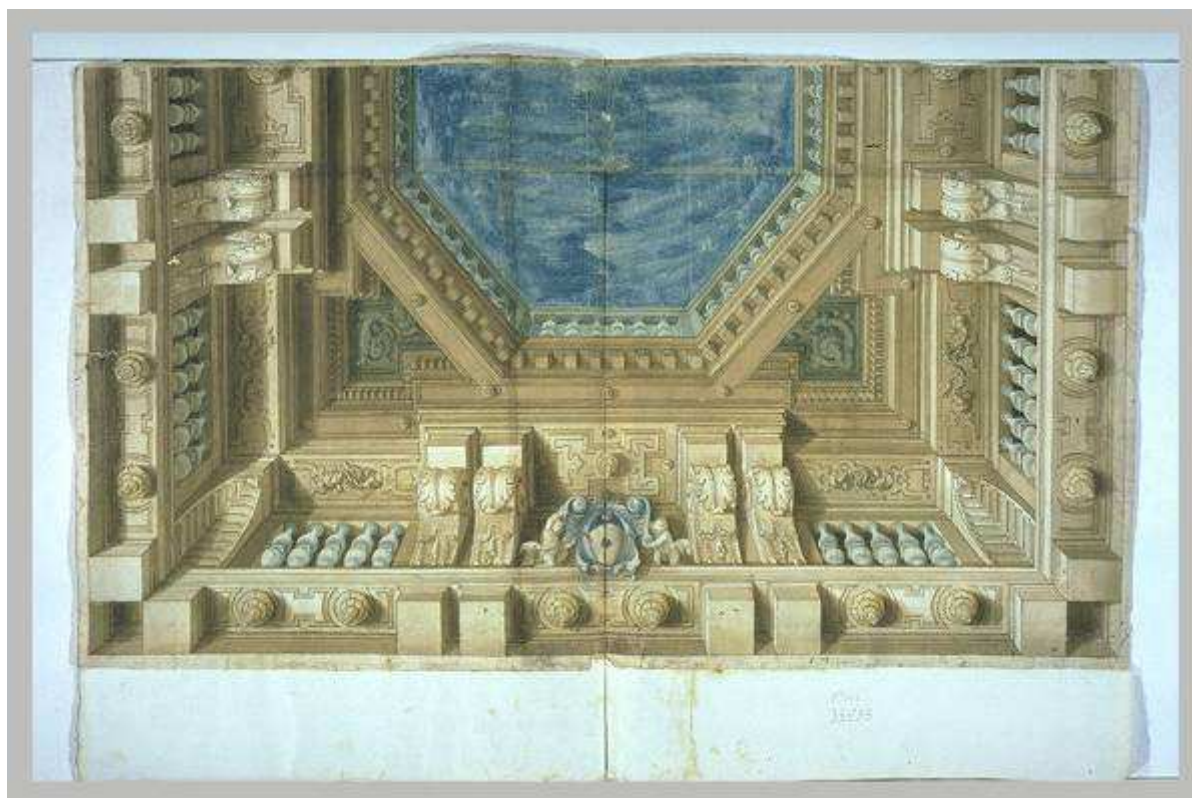
Penna e inchiostro bruno, acquarello, matita, 500 x 860 mm

Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, Cabinet des dessins, inv. 14928

Provenienza: sconosciuta (album Pierre Fontaine ?)

Bibliografia: inedito

Nota: nell'inventario del Louvre il foglio è riferito ad "anonimo italiano del XVII secolo". L'attribuzione a Sandrini è dello scrivente.



D. 11

Tommaso Sandrini e bottega

(Brescia, 1579/80 – 1630)

Disegno per decorazione a quadratura

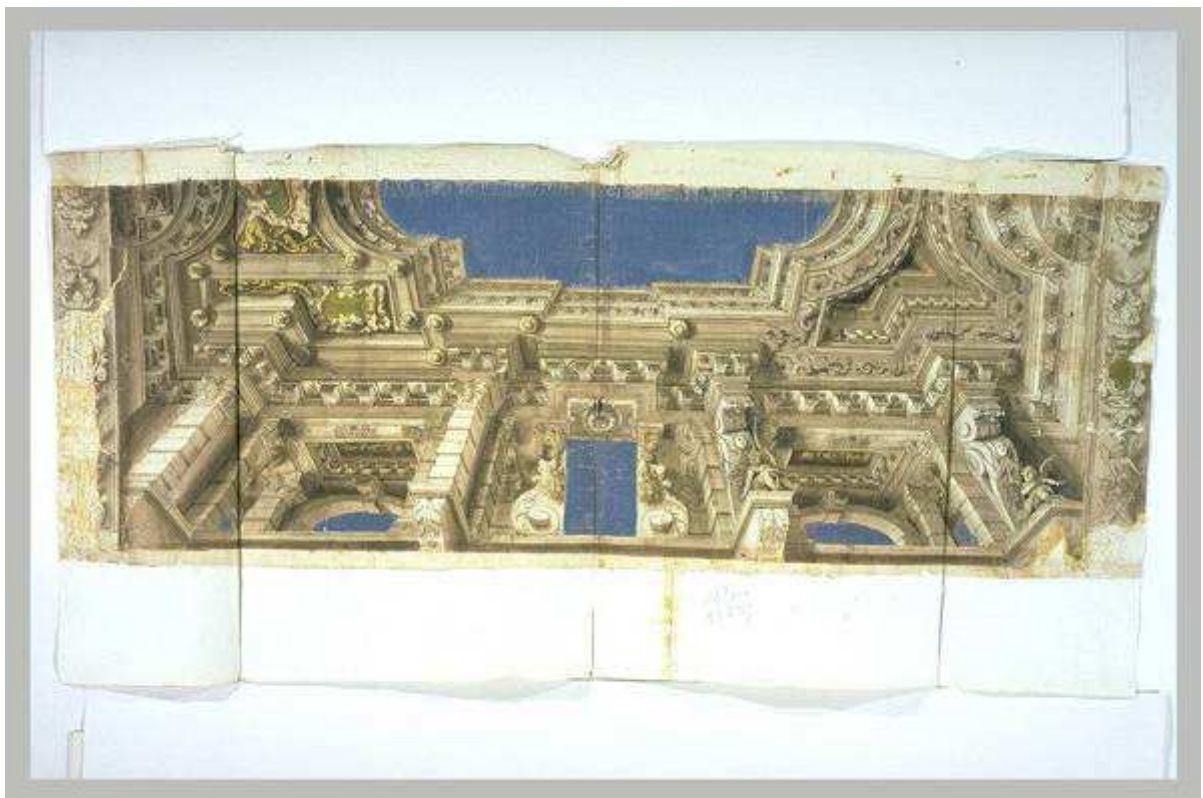
Penna e inchiostro bruno, acquarello, matita, 415 x 1080 mm

Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, Cabinet des dessins, inv. 14932

Provenienza: sconosciuta (album Pierre Fontaine ?)

Bibliografia: inedito

Nota: l'attribuzione è di Pietro Roccasecca (lettera a Louis Frank, 14 gennaio 1999).



D. 12

Tommaso Sandrini

(Brescia, 1579/80 – 1630)

Disegno preparatorio per soffitto

Penna e inchiostro bruno, acquarello, matita, 497 x 919 mm

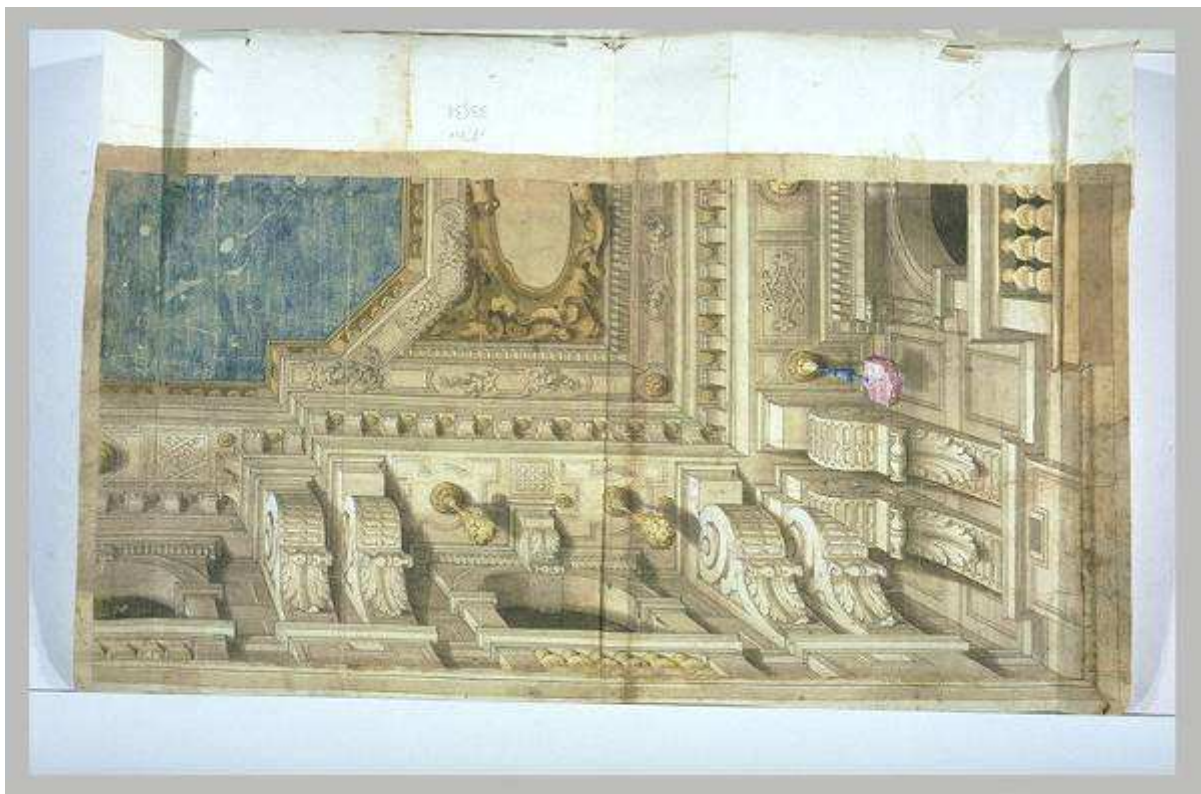
Iscrizioni: “MDCXXV” nel cartiglio pendente a destra; “adi 6 ottobre 1625 / disegno acetato per la V(eneran)di Cong(regatio)ne per l’oppera / di prospetiva qual saria [...] l’hornato / in quelle parti che non sono diversi / =ficate come in altro schizzo stabilito / qual saria sottoscritto Io Gio(van) Ant(oni)o / Remondi Prefetto di [...] Con(gregatio)ne”

Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, Cabinet des dessins, inv. 14933

Provenienza: sconosciuta (album Pierre Fontaine ?)

Bibliografia: G. Monnier in *Le dessin* 1979, p. 129

Nota: l’attribuzione a Sandrini è stata proposta anche da Pietro Roccasecca (lettera a Louis Frank, 14 gennaio 1999); Federica Mancini (5 aprile 2013) conferma dubitativamente l’attribuzione.



D. 13

Tommaso Sandrini

(Brescia, 1579/80 – 1630)

Disegno preparatorio per soffitto

Penna e inchiostro bruno, acquarello, matita, 760 x 1010 mm

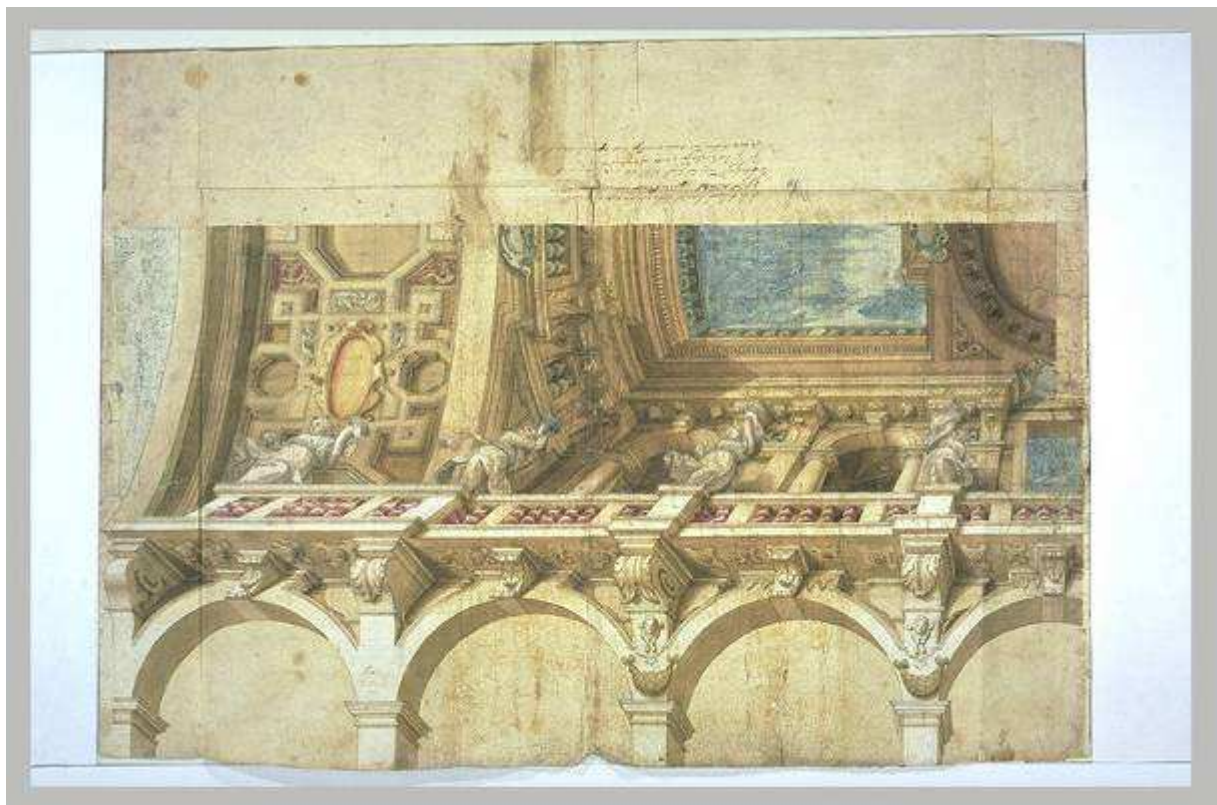
Iscrizioni: “Io fra Arcangeli (...) del Consiglio de Pri eletto accetto il presente modello / Io fra Fran.co Marida del Consiglio de Pri eletto accetto il presente modello / Io fra Franco Terzo del Consiglio de Pri eletto accetto il presente modello / Io G. Paolo Scri.no accetto detto modello (...) / Io Tommaso Sandrino aceto ut supra et mi colligo in tutte conforme (...) alla Scrittura da (...)”

Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, Cabinet des dessins, inv. 14935

Provenienza: sconosciuta (album Pierre Fontaine ?)

Bibliografia: inedito

Nota: attribuzione di Pietro Roccasecca (lettera a Louis Frank, 14 gennaio 1999); Federica Mancini conferma l'attribuzione (5 aprile 2013).



D. 14

Tommaso Sandrini (?)

(Brescia, 1579/80 – 1630)

Disegno per decorazione di parete

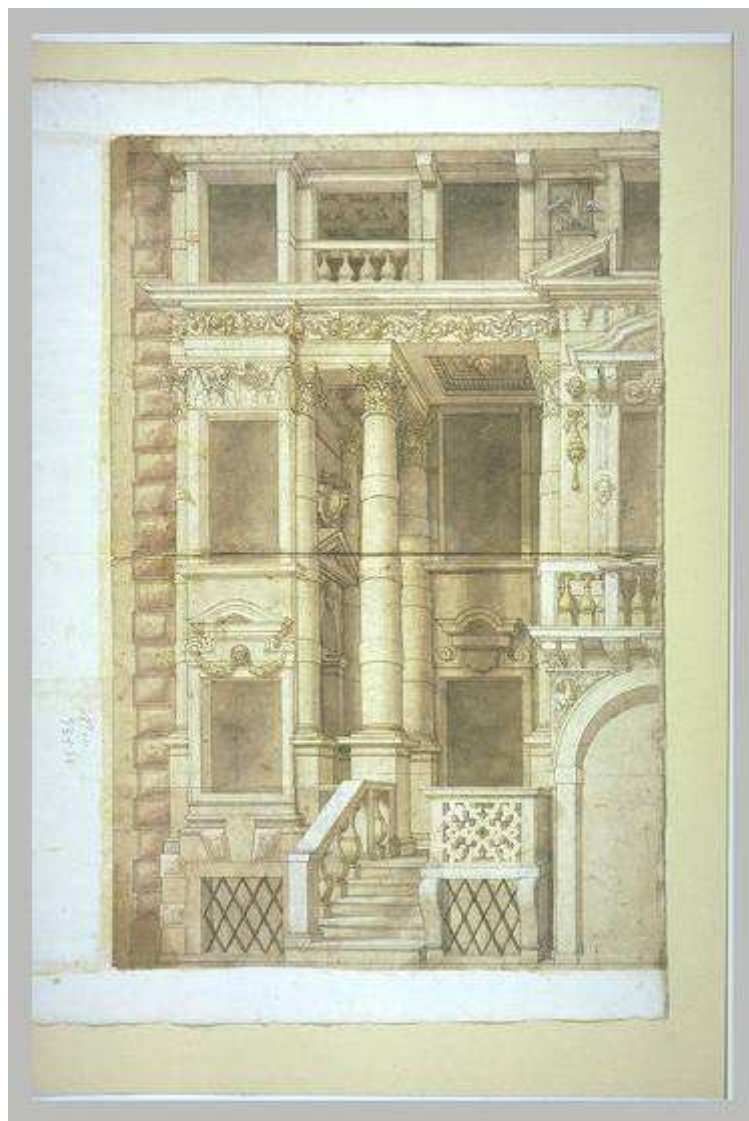
Penna e inchiostro bruno, acquarello, matita, 730 x 485 mm

Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, Cabinet des dessins, inv. 14929

Provenienza: sconosciuta (album Pierre Fontaine ?)

Bibliografia: inedito

Nota: attribuzione di Pietro Roccasecca (lettera a Louis Frank, 14 gennaio 1999).



Elenco delle immagini

NOTA: nel rispetto delle vigenti normative in materia di beni culturali (compresi i beni di natura ecclesiastica), la presente tesi, nella sua versione *online*, sarà sprovvista delle riproduzioni fotografiche. Data l'importanza del rapporto testo/immagine, imprescindibile per una totale comprensione dei concetti qui espressi, l'Autore conserva una copia della tesi completa del *corpus* illustrativo e resta a disposizione degli studiosi interessati.

Capitolo I

- 1) Veduta del lato orientale di piazza della Loggia a Brescia.
- 2-4) Quadrante secondario dell'Orologio. Brescia, vicolo Beccaria.
- 5-6) Alcuni particolari delle decorazioni affrescate di palazzo Averoldi a Brescia.
- 7) Veduta e particolare della sala del Collegio dei Giudici a Brescia (dopo il restauro).
- 8-10) Veduta interna della sala del Collegio dei Giudici a Brescia prima del restauro.
- 11) Stefano Rosa (attr.), *Architetture illusionistiche* (particolare). Brescia, Collegio dei Giudici.
- 12) Giulio Romano, *Disegno di colonna tortile*, penna e inchiostro brun su carta, 311 x 76 mm. Oxford, Christ Church, inv. 881.
- 13) Cristoforo Sorte (?), *Architetture dipinte* e Giulio Campi, *Putti*. Mantova, Palazzo Ducale.
- 14) *Architetture in prospettiva*, incisione (da SORTE 1580).
- 15-19) Particolari degli affreschi. Brescia, Collegio dei Giudici.
- 20-23) Particolari a luce radente degli affreschi. Brescia, Collegio dei Giudici.
- 24) Volta del refettorio. Brescia, San Pietro in Oliveto.
- 25-31) Cristoforo e Stefano Rosa, *Frammenti di decorazione*. Brescia, San Pietro in Oliveto, refettorio.
- 32) Volta del refettorio. Brescia, San Pietro in Oliveto.
- 33) Anonimo pittoe bresciano, affreschi con finte mensole. Brescia, San Giuseppe, esterno lato est.
- 34) Volta del presbiterio della chiesa di San Giuseppe a Brescia.
- 35) D. Hopfer, *Schema decorativo di soffitto*, incisione.
- 36) *Architetture in prospettiva*, incisione (da VIOLA ZANNINI 1629).
- 37) H. Schickhardt, *Porzione di soffitto*, matita e penna su carta (da WOLTERS 2000, ed. 2007, p. 202).
- 38) Disegno ottocentesco per le tavole del soffitto della chiesa della Madonna dell'Orto a Venezia (Accademia di Belle Arti di Venezia, Archivio Storico).
- 39) Cristoforo e Stefano Rosa, *Architetture prospettiche*, tempera su tavola e dorature. 1557-1560. Venezia, Libreria Marciana, vestibolo.
- 40-51) Particolari del soffitto del vestibolo. Venezia, Libreria Marciana.
- 52) Particolare del secondo ordine. Venezia, palazzo Corner sul Canal Grande.

- 53) Veduta dell'interno. Venezia, Scuola Grande della Misericordia.
- 54) Un particolare del soffitto della Libreria Marciana di Venezia; sono visibili le ombre dipinte, che si accordano alle reali aperture della sala.
- 55-59) Particolari del soffitto del vestibolo. Venezia, Libreria Marciana.
- 60) Fotografia scattata durante i lavori di restauro del 1927. È visibile un frammento di decorazione a specchiature marmoree (Venezia, Archivio Storico della Soprintendenza per i Beni Architettonici, foto n. 3845/B).
- 61) Cornelius Cort, *I Ciclopi forgiavano le armi di Brescia*, 1572, incisione (Tiziano per la Loggia).
- 62-63) P. Becceni (incisore), G. Turbini (disegnatore), *Sezioni ricostruttive del salone della Loggia di Brescia* (da ZAMBONI 1778).
- 64) Lattanzio Gambara, *Ascensione*, affresco. 1571. Parma, cattedrale, controfacciata.
- 65) Lattanzio Gambara, particolare della volta, affresco. 1571-1573. Parma, palazzo Lalatta.
- 66) Veduta della volta della sala centrale del "casino" Avogadro a Brescia.
- 67) Stefano e Cristoforo Rosa (attr.), volta, Brescia, "casino" Avogadro.
- 68-74) Varie scene sulla volta della sala centrale del "casino" Avogadro.
- 75-81) Particolari di decorazioni e finte architetture sulla volta della sala centrale del "casino" Avogadro.
- 82-84) Frammenti decorativi. Brescia, palazzo Avogadro (corsetto Sant'Agata).
- 85) Anonimo bresciano, soffitto. Brescia, palazzo della Loggia, sala Giunta (da palazzo Avogadro in corsetto Sant'Agata).
- 86-89) Anonimo pittore bresciano, *Sirene allattanti*, particolari del soffitto della sala Giunta. Brescia, palazzo della Loggia.
- 90-95) Anonimo pittore bresciano, *Naiadi e tritoni*, affreschi strappati. Brescia, palazzo della Loggia, sala Giunta (provenienti da palazzo Avogadro in corsetto Sant'Agata).
- 96) Cristoforo e Stefano Rosa (attr.), Pietro Rosa, *Le arpie cacciate da Zete e Calai*, Brescia, palazzo Martinengo da Barco (sede della Pinacoteca Tosio Martinengo).
- 97) Anonimo bresciano (seguace di Lattanzio Gambara), *Diana*. Brescia, palazzo Martinengo da Barco (sede della Pinacoteca Tosio Martinengo).
- 98) Stefano Rosa, *Decorazioni nel sottarco*. Brescia, Santa Maria (duomo vecchio), presbiterio.
- 99-100) Stefano Rosa, *Stemma del vescovo Domenico Bollani*. Brescia, Santa Maria (duomo vecchio), sottarco di accesso al presbiterio

Capitolo II

- 1) Veduta complessiva del refettorio. Rodengo Saiano (Brescia), San Nicola.
- 2) Volta del refettorio. Rodengo Saiano (Brescia), San Nicola.
- 3-7) Francesco Giugno, *Scene a monocromo rosso*, particolari della volta del refettorio. Rodengo Saiano (Brescia), San Nicola.
- 8) Tommaso Sandrini, *Decorazione a girali*, particolare della volta del refettorio. Rodengo Saiano (Brescia), San Nicola.
- 9-11) Particolari della volta del refettorio. Rodengo Saiano (Brescia), San Nicola.
- 12-18) Francesco Giugno, *Figure* sulla volta del refettorio. Rodengo Saiano (Brescia), San Nicola.
- 19-23) Francesco Giugno, *Profeti* sulla volta del refettorio. Rodengo Saiano (Brescia), San Nicola.
- 24) Veduta delle pareti del refettorio. Rodengo Saiano (Brescia), San Nicola.
- 25-30) Francesco Giugno (*figure a monocromo*) e Tommaso Sandrini (*architettura illusionistica*), particolare delle pareti del refettorio. Rodengo Saiano (Brescia), San Nicola.
- 31-38) Francesco Giugno, *Scene a monocromo rosso*, pareti del refettorio. Rodengo Saiano (Brescia), San Nicola.
- 39) Francesco Giugno, *Ritratto (autoritratto ?)*, volta del refettorio. Rodengo Saiano (Brescia), San Nicola.
- 40-51) Francesco Giugno, *Mascheroni*, pareti del refettorio. Rodengo Saiano (Brescia), San Nicola.
- 52-55) Francesco Giugno, *Mascheroni* sulle mensole della volta del refettorio. Rodengo Saiano (Brescia), San Nicola.
- 56-60) Collaboratore di Francesco Giugno (Giovanni Battista Giugno ?), *Mascheroni* sulle mensole della volta del refettorio. Rodengo Saiano (Brescia), San Nicola.
- 61-63) Collaboratore di Francesco Giugno (Giovanni Battista Giugno o Tommaso Sandrini ?), *Finte statue*, volta del refettorio. Rodengo Saiano (Brescia), San Nicola.
- 64) Francesco Giugno e collaboratore (?), *Figura*, volta del refettorio. Rodengo Saiano (Brescia), San Nicola.
- 65) Veduta dello scalone. Brescia, palazzo del Broletto
- 66) Particolare centrale della volta dello scalone. Brescia, palazzo del Broletto.
- 67) Francesco Giugno, *Abbondanza*, particolare della volta dello scalone. Brescia, palazzo del Broletto.

- 68-71) Francesco Giugno, *Scene a monocromo rosso*, particolari della volta dello scalone. Brescia, palazzo del Broletto.
- 72-73) Francesco Giugno (*scene a monocromo verde*) e Tommaso Sandrini (*cartigli*), particolari della volta dello scalone. Brescia, palazzo del Broletto.
- 74) Tommaso Sandrini, *decorazioni a girali*, particolari della volta dello scalone. Brescia, palazzo del Broletto.
- 75) Francesco Giugno (*putti alati con vassoio di denari*) e Tommaso Sandrini (*architettura illusionistica e decorazioni*), particolari della volta dello scalone. Brescia, palazzo del Broletto.
- 76) Francesco Giugno (*figure a monocromo*) e Tommaso Sandrini (*architettura illusionistica*), particolari della volta dello scalone. Brescia, palazzo del Broletto.
- 77) Francesco Giugno, *Putti alati con vassoio di denari*, particolare della volta dello scalone. Brescia, palazzo del Broletto.
- 78) Francesco Giugno (*Putti alati con cornucopia*) e Tommaso Sandrini (*architettura illusionistica e decorazioni*), particolari della volta dello scalone. Brescia, palazzo del Broletto.
- 79) Francesco Giugno, *Putti alati con cornucopia*, particolare della volta dello scalone. Brescia, Broletto.
- 80) Veduta della volta del corridoio. Brescia, palazzo del Broletto
- 81) Francesco Giugno (*Giustizia con il Tempo e Pallade che impugna il caduceo appoggiato sopra il Mondo*) e Tommaso Sandrini (*architettura illusionistica e decorazioni*), particolari della volta del corridoio. Brescia, palazzo del Broletto.
- 82) Francesco Giugno (*Quattro Pianeti circondano la Giustizia*) e Tommaso Sandrini (*architettura illusionistica e decorazioni*), particolari della volta del corridoio. Brescia, palazzo del Broletto.
- 83) Francesco Giugno (*Premio attorniato dai Pianeti*) e Tommaso Sandrini (*architettura illusionistica e decorazioni*), particolari della volta del corridoio. Brescia, palazzo del Broletto.
- 84) Francesco Giugno (*Scena figurata*) e Tommaso Sandrini (*cartiglio*), particolare della volta del corridoio. Brescia, Broletto.
- 85-90) Francesco Giugno (*figure a monocromo*) e Tommaso Sandrini (*architettura illusionistica e decorazioni*), particolari della volta dello scalone. Brescia, palazzo del Broletto.
- 91-92) Francesco Giugno (*figure*) e Tommaso Sandrini (*architettura illusionistica e decorazioni*), particolari della volta dello scalone. Brescia, Broletto.
- 93) Francesco Giugno, *Mascheroni*, volta dello scalone. Brescia, palazzo del Broletto.
- 94-96) Tommaso Sandrini, particolari della volta del lanternino della cupola. Reggio Emilia, Beata Vergine della Ghiara.

- 97) Veduta parziale dell'interno. Reggio Emilia, San Giovannino.
- 98) Sisto Badalocchio (*figure*) e Tommaso Sandrini (*cartigli e decorazioni*), particolare del sottarco. Reggio Emilia, San Giovannino.
- 99) Volta. Reggio Emilia, San Giovannino.
- 100) Lorenzo Franchi (*angelo annuncia a San Giovanni la venuta di Cristo*) e Tommaso Sandrini (*architettura illusionistica e decorazioni*), particolari della volta. Reggio Emilia, San Giovannino.
- 101) Lorenzo Franchi (*visione dei sette angeli*) e Tommaso Sandrini (*architettura illusionistica e decorazioni*), particolari della volta. Reggio Emilia, San Giovannino.
- 102) Lorenzo Franchi (*angelo vince Satana*) e Tommaso Sandrini (*architettura illusionistica e decorazioni*), particolari della volta. Reggio Emilia, San Giovannino.
- 103-105) Tommaso Sandrini, particolari dei cartigli della volta. Reggio Emilia, San Giovannino.
- 106-107) Tommaso Sandrini, particolari delle decorazioni della volta. Reggio Emilia, San Giovannino.
- 108-109) Tommaso Sandrini, particolari delle architetture illusionistiche della volta. Reggio Emilia, San Giovannino.
- 110) Tommaso Sandrini, particolari della finta balaustra della volta. Reggio Emilia, San Giovannino.
- 111-116) Tommaso Sandrini, particolari delle decorazioni della volta. Reggio Emilia, San Giovannino.
- 117-125) Anonimo pittore (Lorenzo Franchi o Tommaso Sandrini ?), *Finte statue*, particolari della volta. Reggio Emilia, San Giovannino.
- 126) Controfacciata. Reggio Emilia, San Giovannino.
- 127) Cornicione interno. Reggio Emilia, San Giovannino.
- 128-129) Schemi della prospettiva illusionistica della volta. Reggio Emilia, San Giovannino.
- 130) Veduta della cupola e dei pennacchi. Reggio Emilia, Beata Vergine della Ghiara.
- 131-142) Leonello Spada (*figure*) e Tommaso Sandrini (*architettura illusionistica e decorazioni*), particolari della cupola. Reggio Emilia, Beata Vergine della Ghiara.
- 143) Leonello Spada, *Santi e finte statue*, particolari del tamburo della cupola. Reggio Emilia, Beata Vergine della Ghiara.
- 144) Leonello Spada (*figure*) e Tommaso Sandrini (*architettura illusionistica e decorazioni*), particolare della cupola. Reggio Emilia, Beata Vergine della Ghiara.
- 145-146) Leonello Spada (*figure*) e Tommaso Sandrini (*architettura illusionistica e decorazioni*), particolari della cupola. Reggio Emilia, Beata Vergine della Ghiara.

- 147) Tommaso Sandrini, *Architettura illusionistica e decorazioni*, particolare della cupola. Reggio Emilia, Beata Vergine della Ghiara.
- 148) Leonello Spada (*Assunta*) e Tommaso Sandrini (*architettura illusionistica e decorazioni*), particolare della cupola della basilica. Reggio Emilia, Beata Vergine della Ghiara.
- 149) Antonio dall'Era, *Volta della chiesa di San Domenico*. Acquerello. Ubicazione ignota (già Archivio degli Spedali Civili di Brescia).
- 150) *Sezione della chiesa di San Domenico a Brescia*, disegno. Brescia, Archivio degli Spedali Civili, busta 641, fasc. 3.
- 151) Giovan Battista Della Rovere, *Cristo giudice, la Vergine e i santi Francesco d'Assisi e Domenico*, penna ed inchiostro ed acquerello bruno su carta sagomata, 370 x 390 mm. Disegno preparatorio per l'affresco nella chiesa di San Domenico a Brescia. Collezione privata.
- 152) Francesco Giugno (attr.), *I santi Pietro, Paolo e Domenico*. Disegno preparatorio per l'affresco nella chiesa di San Domenico a Brescia, penna e matita nera con inchiostro marrone, 287 x 275 mm. Parigi, Louvre, Departement des Arts-Graphiques, inv. 9529.
- 153) Antonio dall'Era, *Volta del presbiterio della chiesa di San Domenico*. Acquerello. Ubicazione ignota (già Archivio degli Spedali Civili di Brescia).
- 154) Veduta della volta della ex cappella del Santissimo Sacramento. Brescia, San Giovanni Evangelista.
- 155-159) Francesco Giugno (*figure*) e Tommaso Sandrini (*architettura illusionistica e decorazioni*), particolari della volta della ex cappella del Santissimo Sacramento. Brescia, San Giovanni Evangelista.
- 160-162) Francesco Giugno, particolari di un *Putto* sulla volta della ex cappella del Santissimo Sacramento. Brescia, San Giovanni Evangelista.
- 163-165) Francesco Giugno, *Scene a monocromo rosso*, volta della ex cappella del Santissimo Sacramento. Brescia, San Giovanni Evangelista.
- 166-168) Tommaso Sandrini, particolari dei *cartigli* sulla volta della ex cappella del Santissimo Sacramento. Brescia, San Giovanni Evangelista.
- 169) Settore centrale della volta della ex cappella del Santissimo Sacramento. Brescia, San Giovanni Evangelista.
- 170-175) Tommaso Sandrini, particolari delle decorazioni della volta della ex cappella del Santissimo Sacramento. Brescia, San Giovanni Evangelista.
- 176) Francesco Giugno (*figure*) e Tommaso Sandrini (*architettura illusionistica e decorazioni*), particolari della volta della ex cappella del Santissimo Sacramento. Brescia, San Giovanni Evangelista.

- 177-180) Tommaso Sandrini, particolari delle decorazioni della volta della ex cappella del Santissimo Sacramento. Brescia, San Giovanni Evangelista.
- 181) Veduta della zona presbiteriale. Candiana (Padova), San Michele Arcangelo.
- 182) Soffitto del presbiterio (prima del restauro). Candiana (Padova), San Michele Arcangelo.
- 183) Particolare del soffitto del transetto (prima del restauro). Candiana (Padova), San Michele Arcangelo.
- 184) Soffitto del transetto (dopo il restauro). Candiana (Padova), San Michele Arcangelo.
- 185-186) Particolari del soffitto del transetto (prima del restauro). Candiana (Padova), San Michele Arcangelo.
- 187) Veduta della parete di fondo del presbiterio con gli affreschi di Tommaso Sandrini. Candiana (Padova), San Michele Arcangelo.
- 188) Soffitto del presbiterio (dopo il restauro). Candiana (Padova), San Michele Arcangelo.
- 189) Particolare del soffitto del presbiterio (dopo il restauro). Candiana (Padova), San Michele Arcangelo.
- 190-197) Francesco Giugno (*Evangelisti e Padri della Chiesa*) e Tommaso Sandrini (*architettura illusionistica e decorazioni*), pareti del transetto (dopo il restauro). Candiana (Padova), San Michele Arcangelo.
- 198) Volta della chiesa. Bienno (Brescia), Santi Faustino e Giovita.
- 199) Giovan Mauro Della Rovere (*Mosè riceve le tavole della legge*) e Tommaso Sandrini e collaboratori (*architettura illusionistica e decorazioni*), particolari della volta. Bienno (Brescia), Santi Faustino e Giovita.
- 200) Giovan Mauro Della Rovere (*Trasfigurazione*) e Tommaso Sandrini e collaboratori (*architettura illusionistica e decorazioni*), particolari della volta. Bienno (Brescia), Santi Faustino e Giovita.
- 201) Giovan Mauro Della Rovere (*Ascensione*) e Tommaso Sandrini e collaboratori (*architettura illusionistica e decorazioni*), particolari della volta. Bienno (Brescia), Santi Faustino e Giovita.
- 202) Giovan Mauro Della Rovere (*Pentecoste*) e Tommaso Sandrini e collaboratori (*architettura illusionistica e decorazioni*), particolari della volta. Bienno (Brescia), Santi Faustino e Giovita.
- 203) Giovan Mauro Della Rovere (*Eterno in gloria*) e Tommaso Sandrini e collaboratori (*architettura illusionistica e decorazioni*), particolari della volta. Bienno (Brescia), Santi Faustino e Giovita.
- 204-206) Giovan Mauro Della Rovere (*scene a monoscromo*) e Tommaso Sandrini e collaboratori (*cartigli*), particolari della volta. Bienno (Brescia), Santi Faustino e Giovita.
- 207-214) Tommaso Sandrini e collaboratori, *Architettura illusionistica e decorazioni*, volta. Bienno (Brescia), Santi Faustino e Giovita.

- 215) Veduta dell'arco trionfale della chiesa. Brescia, Santa Maria del Carmine.
- 216-217) Francesco Giugo (figure) e Tommaso Sandrini (*architettura illusionistica e decorazioni*), particolari della volta e della parete della sesta campata della navata sinistra. Brescia, Santa Maria del Carmine.
- 218) Ricostruzione grafica degli affreschi della volta della navata centrale. Brescia, Santa Maria del Carmine.
- 219) Particolare della volta della navata centrale. Brescia, Santa Maria del Carmine.
- 220-223) Pittore bresciano (Antonio Gandino ?), *Scene carmelitane*, e Tommaso Sandrini (*cartigli e decorazioni*), particolari della volta della navata centrale. Brescia, Santa Maria del Carmine.
- 224-225) Pittore bresciano (Antonio Gandino o Camillo Rama ?), *Scene Carmelitane*, e Tommaso Sandrini (*architettura illusionistica e decorazioni*), particolari della volta della navata centrale. Brescia, Santa Maria del Carmine.
- 226) Camillo Rama (*Santa Teresa tra i santi Pietro e Paolo*) e Tommaso Sandrini (*cartigli e decorazioni*), particolari della volta della navata centrale. Brescia, Santa Maria del Carmine.
- 227) Pittore bresciano (Antonio Gandino Pietro o Giacomo Barucco ?), *Il rapimento di Elia*, e Tommaso Sandrini (*cartigli e decorazioni*), particolari della volta della navata centrale. Brescia, Santa Maria del Carmine.
- 228-231) Pittori bresciani (Camillo Rama e Bernardino Gandino ?), *Angeli musicanti*, e Tommaso Sandrini (*architettura illusionistica e decorazioni*), particolari della volta della navata centrale. Brescia, Santa Maria del Carmine.
- 232-236) Camillo Rama e Bernardino Gandino (?), *Sibille e Profeti*, e Tommaso Sandrini (*architettura illusionistica e decorazioni*), particolari della volta della navata centrale. Brescia, Santa Maria del Carmine.
- 237-240) Tommaso Sandrini, *architettura illusionistica e decorazioni*, particolari della volta della navata centrale. Brescia, Santa Maria del Carmine.
- 241) Volta della chiesa. Bagolino, San Giorgio.
- 242-245) Camillo Rama (?), *Figure*, e bottega di Tommaso Sandrini (Ottavio Viviani e Pietro Viviani ?), *architettura illusionistica e decorazioni*, particolari della volta. Bagolino, San Giorgio.
- 246-248) Camillo Rama (?), *scene a monoscromo*, e bottega di Tommaso Sandrini (Ottavio Viviani e Pietro Viviani ?), *cartigli e decorazioni*, particolari della volta. Bagolino, San Giorgio.
- 249) Camillo Rama, *Assunzione della Vergine*, e bottega di Tommaso Sandrini (Ottavio Viviani e Pietro Viviani ?), *cartigli e decorazioni*, particolari della volta. Bagolino, San Giorgio.

- 250) Camillo Rama, *San Giorgio, la principessa e il drago*, e bottega di Tommaso Sandrini (Ottavio Viviani e Pietro Viviani ?), *cartigli e decorazioni*, particolari della volta. Bagolino, San Giorgio.
- 251) Camillo Rama, *Martirio di un santo vescovo*, e bottega di Tommaso Sandrini (Ottavio Viviani e Pietro Viviani ?), *cartigli e decorazioni*, particolari della volta. Bagolino, San Giorgio.
- 252-253) Camillo Rama (?), *scene a monocromo*, e bottega di Tommaso Sandrini (Ottavio Viviani e Pietro Viviani ?), *cartigli e decorazioni*, particolari della volta. Bagolino, San Giorgio.
- 254-255) Facciata della chiesa con frammenti di architetture illusionistiche di Tommaso Sandrini. Bagolino, San Giorgio.
- 256) Tommaso Sandrini, *Autoritratto ?*, particolare degli affreschi esterni. Bagolino, San Giorgio.
- 257) Volta della navata centrale. Brescia, Santi Faustino e Giovita.
- 258) Tommaso Sandrini, *Decorazione con data 1627*, particolare del sottarco della seconda campata della navata destra. Brescia, Santi Faustino e Giovita.
- 259) Antonio e Bernardino Gandino (*Condanna dei santi Faustino e Giovita*) e Tommaso Sandrini (*cartigli e decorazioni*), particolari della volta della navata centrale. Brescia, Santi Faustino e Giovita.
- 260) Antonio e Bernardino Gandino (*Martirio dei santi Faustino e Giovita*) e Tommaso Sandrini (*cartigli e decorazioni*), particolari della volta della navata centrale. Brescia, Santi Faustino e Giovita.
- 262-265) Antonio e Bernardino Gandino, *Figure allegoriche a monocromo*, volta della navata centrale. Brescia, Santi Faustino e Giovita.
- 266-276) Tommaso Sandrini, *Architettura illusionistica, cartigli e decorazioni*, particolari della volta della navata centrale. Brescia, Santi Faustino e Giovita.
- 277) Tommaso Sandrini, *Firma*, lunetta di testa della navata sinistra. Brescia, Santi Faustino e Giovita.
- 278-286) Tommaso Sandrini e bottega, *decorazioni*, particolari delle volte delle navate laterali. Brescia, Santi Faustino e Giovita.
- 287-292) Pittori bresciani (Antonio e Bernardino Gandino, Camillo Rama), *Scene figurate*, e Tommaso Sandrini e bottega, *architettura illusionistica e decorazioni*, volte delle navate laterali. Brescia, Santi Faustino e Giovita.
- 293-294) Tommaso Sandrini e bottega, *architettura illusionistica e decorazioni*, volte delle navate laterali. Brescia, Santi Faustino e Giovita.
- 295-300) Pittore bresciano, *Angeli con simboli della Chiesa, del papato, del cardinalato, del vescovato e del dogado*, particolari delle volte delle navate laterali. Brescia, Santi Faustino e Giovita.

301) Camillo Rama, *Scene della vita dei Santi Faustino e Giovita (La prigionia a Milano; Gettati in mare a Napoli; Confortati da Cristo; Esposti alle fiere al Colosseo)* e anonimo *quadraturista* bresciano (*decorazioni e cartigli*), pareti della navata centrale. Brescia, Santi Faustino e Giovita.

302) Ottavio Amigoni, *Santi Gregorio e Onorio*, e anonimo *quadraturista* bresciano (Ottavio Viviani?), controfacciata. Brescia, Santi Faustino e Giovita.

303) Anonimo *quadraturista* bresciano, *quadrature e decorazioni*, volta di una sala dell'ex monastero dei Santi Faustino e Giovita. Brescia, Università degli Studi.

304) Tommaso Sandrini, *Fregio*, pareti della navata centrale. Brescia, Santa Maria del Carmine.

305) Francesco Giugno, *Santo vescovo*, transetto. Brescia, Santa Maria (duomo vecchio).

Bibliografia

Manoscritti

G.B. ALEOTTI, *Idrologia*, III, ms., Coll. A.0.3.1, c. 116r, Modena, Biblioteca Estense

D. ARISI, *Galleria di Pittori, Scultori ed Architetti cremonesi*, ms. AA.2.43, Cremona, Biblioteca Statale (deposito Libreria Civica)

G.B. GUARGANTI, *Collectanea rerum memorabilium in Carmelitana congregatione*, ms. del cod. II Mantuana [1645], II 5

N. MELCHIORI, *Vite de' pittori veneti e dello stato*, 1728 [1790], ms. It. IV. 167 (5110), Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana

F. PAGLIA, *Il giardino della pittura*, ms. Di Rosa 88, Brescia, Civica Biblioteca Queriniana

F. PAGLIA, *Il giardino della pittura (L'ambra de diletanti calamita de virtuosi)*, ms. G.IV.9, Brescia, Civica Biblioteca Queriniana

B. ZAMBONI, *Collectanea de rebus Brixiae*, ms. H.III.M.2, Brescia, Biblioteca Civica Queriniana

Testi a stampa

1556

D. BARBARO, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquilegia. Con due tauole, l'una di tutto quello si contiene per i capi dell'opera, l'altra per dechiaratione di tutte le cose d'importanza*, In Vinegia per Francesco Marcolini, 1556

1568

D. BARBARO, *La pratica della perspettiua di Monsignor Daniel Barbaro eletto Patriarca D'Aquileia, opera molto vtile a pittori, a scultori, & ad architetti. Con due tavole, una de' capitoli principali, l'altra delle cose più notabili contenute nella presente opera*, In Venetia appresso Camillo, & Rutilio Borgominieri fratelli, al segno di S. Giorgio, 1568

G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* [1568], con nuove annotazioni e commenti di G. MILANESI, Firenze 1906

1572

M. BASSI, *Dispareri in materia d'architettura e prospettiva con pareri di eccellenti e famosi architetti* [Brescia 1572], in *Scritti d'arte del Cinquecento*, tomo II, a cura di P. BAROCCHI, Milano-Napoli 1973, pp. 1799-1832

1580

C. SORTE, *Osservazioni della pittura* [Venezia 1580], in *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma*, vol. I, a cura di P. BAROCCHI, Bari 1960, pp. 271-301

1581

F. SANSOVINO, *Venetia citta nobilissima et singolare, descritta in 14 libri da m. Francesco Sansovino. Nella quale si contengono tutte le guerre passate, con l'attioni illustri di molti senatori. Le vite de i principi, et gli scrittori veneti del tempo loro. Le chiese, fabriche, edifici, et palazzi publichi, et privati. Le leggi, gli ordini, et gli usi antichi et moderni, con altre cose appresso notabili, et degne di memoria*, In Venetia appresso Iacomo Sansouino, 1581

1583

J. BAROZZI, *Le due regole della prospettiva pratica di m. Iacomo Barozzi da Vignola con i commentarii del r.p.m. Egnatio Danti dell'Ordine de predicatori matematico dello studio di Bologna*, In Roma per Francesco Zannetti, 1583

1584

R. BORGHINI, *Il Riposo*, Firenze 1584, ed. anast. a cura di M. ROSCI, Milano 1967

S. SERLIO, *I sette libri dell'architettura*, IV, Venezia 1584

1585

P. SPINI, *Delle Historie Bresciane di m. Helia Cauriolo libri dodeci; ne' quali si vede l'origine et antichità della città di Brescia, come fu delle prime che venesse alla fede, il numero de martiri, et de vescoui canonizzati; le guerre, i sacchi, e le rouine di quella, tutti i suoi signori, et come peruenne sotto il felicissimo dominio*

venetiano, fatti volgari dal molto reu. d. Patritio Spini Bresciano, canonico regolare di S. Salvatore, & abbate di Candiana. Et aggioutoui doppo il Cauriolo, quanto seguito sino all'anno 1585. Con gli sommari a ciascun libro, le postille a suoi loghi, & una tavola copiosissima delle cose piu notabili, In Brescia appresso Pietro Maria Marchetti, 1585

1591

P. FONTANA, *Il sontuoso Apparato fatto dalla magnifica Città di Brescia nel felice ritorno dell'Illu. & Reverendiss. Vescovo suo Cardinale Morosini. Con la spositione de' sensi simbolici che in esso si contengono, In Brescia, appresso Vincenzo Sabbio, 1591*

1592

Regula et Constitutiones Canonicorum regularium congregationis S. Salvatoris, Ordinis Santi Augustini, Romae, apud Paulum Bladum impressorem Cameralem, MDXCII. Bologna, Biblioteca di San Salvatore

1593

C. SORTE, *Modo d'irrigare la campagna di Verona. E d'introdur piu navigationi per lo corpo del felicissimo Stato di Venetia, trovato fino del 1565 da m. Christoforo Sorte primo perito ordinario dell'Officio de beni inculti; con molte altre cose sue in proposito di acque molto gioveuoli, & anco di m. Antonio Magro, e del sig. Theodoro da Monte, In Verona, nella stamperia di Girolamo Discepolo, 1593*

1594

C. SORTE, *Per la magnifica città di Verona, sopra il trattato ultimo del magnifico signor Theodoro da Monte, et supplicatione per tal causa prodotta à piedi di S. Serenità, in Venetia, Gio. Antonio Ramparetto, 1594*

1597

A. ISACHI, *Relatione della miracolosa Madonna di Reggio, in Reggio per Hercoliano Bartholi, 1597*

1604

F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare, descritta già in 14 libri da m. Francesco Sansovino et hora con molta diligenza corretta, emendata, e più d'un terzo di cose nuove ampliata dal M.R.D. Giovanni Stringa, Con sette tavole copiosissime, & privilegio*, in Venetia presso Altobello Salicato, 1604

1611

I. BAROZZI, *Le due regole della prospettiva pratica, con i commentarii del R.P.M. Egnatio Danti dell'ordine de Predicatori Matematico dello Studio di Bologna*, in Roma nella stemperia della Reveren. Camera Apostolica, 1611

1615

G.C. GIGLI, *La pittura trionfante* [Venezia 1615], a cura di B. Agosti e S. Ginzburg, Porretta Terme (BO) 1996

1619

A. ISACHI, *Relatione intorno l'Origine, Solennità, Traslazione, et Miracoli della Madonna di Reggio*, per Flaminio Bartoli, Reggio 1619

1620

O. ROSSI, *Elogi storici di Bresciani illustri*, in Brescia per Bartolomeo Fontana 1620 (ed. anast. 1981)

G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura* [1620], ed. A. Marucchi, Roma 1956

1621

O. ROSSI, *Lettere del sig. Ottavio Rossi raccolte da Bartolomeo Fontana con gli argomenti, e nella tavola ridotte sotto à i loro Capi*, In Brescia per Bartolomeo Fontana, 1621

1629

G. VIOLA ZANINI, *Della Architettura. Libri due. Ne' quali con nuova Simmetria, & Facoltà si mostrano le giuste regole de i cinque ordini di detta Architettura, & osservationi de' più eccellenti Architetti, che in quella habbiano dato ammaestramenti*, in Padova, appresso Francesco Bolzetta, 1629

1630

G.B. BIANCHI, *Diario*, [1630], in *Le cronache bresciane inedite dei secoli XV-XIX*, a cura di P. GUERRINI, IV, Brescia 1930.

1630-1669

B. FAINO, *Catalogo delle chiese riverite in Brescia, et delle pitture et Scolture memorabili che si vedono in esse in questi tempi (manoscritti queriniani E.VII.6 ed E.I.10)*, [1630-1669], edizione a cura di C. BOSELLI, Supplemento ai "Commentari dell'Ateneo di Brescia", Brescia 1961

1642

J.P. TOMASINI, *Annales canonicorum secularium S. Giorgi in Alga auctore Philippo Tomasino Aemoniae episcopo Utini*, typis Nicolai Schiretti, 1642

1644

G. TORELLI, *Apparati scenici per lo teatro novissimo di Venetia*, Venetia, Gio. Vecellio e Matteo Luni, 1644

1648

C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte*, [1648], 2 voll., Berlino 1914-1924

1657

F. SCANNELLI, *Il microcosmo della pittura, ovvero trattato diviso in due libri. Nel primo spettante alla theorica si discorre delle grandezze d'essa pittura, delle parti principali, de' veri primi, e de' piu degni maestri ... Nel secondo, che in ordine al primo dimostra la pratica, s'additano l'opere diverse più famose*, In Cesena per il Neri, 1657

1660

M. BOSCHINI, *La carta del navegar pitoresco*, Venezia 1660, ed. critica a cura di A. PALLUCCHINI, Fonti e documenti per la storia dell'arte veneta, Firenze 1966

1663

F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima, et singolare, descritta in 14 libri da m. Francesco Sansovino. Nella quale si contengono tutte le guerre passate ... Con aggiunta di tutte le cose notabili della stessa città, fatte, & occorse dall'anno 1580 sino al presente 1663. Da d. Giustiniano Martinioni [...]*, In Venetia appresso Steffano Curti, 1663

1664

M. BOSCHINI, *Le minere della pittura veneziana. Compendiosa informazione di Marco Boschini non solo delle pitture pubbliche di Venezia: ma dell'isola ancora circonvicine*, in Venezia appresso Francesco Nicolini, 1664

1666

C. RANZANI, *Veridico racconto dell'origine, progressi, et Miracoli della Madonna di Reggio, con la descrizione d'alcune solennità e del Tempio; Dichiarandosi le di lui Pitture e Sculture et nominandosi gl'Autori di quelle*, Pietro Antonio Cassuoli, Bartolomeo Soliani, Modena 1666

1674

M. BOSCHINI, *Le ricche minere della pittura veneziana. Compendiosa informazione di Marco Boschini non solo delle pitture pubbliche di Venezia: ma dell'isole ancora circonvicine*, In Venezia appresso Francesco Nicolini, 1674

L. SCARAMUCCIA, *Le finezze de pennelli italiani, ammirate, e studiate da Girupeno sotto la scorta, e disciplina del genio di Raffaello d'Urbino*, In Pavia per Gio. Andrea Magri 1674

1678

C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice vite de pittori bolognesi alla maesta christianissima di Luigi 14 re di Francia e di Navarra il sempre vittorioso consagrada dal co. Carlo Cesare Malvasia fra Gelati l'Ascoso. Divisa in duoi tomi; con indici in fine copiosissimi*, in Bologna, per l'erede di Domenico Barbieri, ed istanza di Gio. Francesco Davico detto il Turrino, 1678

1694

L. COZZANDO, *Vago, e curioso ristretto profano, e sagro dell'istoria bresciana*, in Brescia, per Gio. Maria Rizzardi, 1694

L. COZZANDO, *Libreria bresciana*, Brescia 1694 (COZZANDO 1694a)

1660-1701

F. PAGLIA, *Il giardino della pittura (Manoscritti Queriniani G.IV.9 e Di Rosa 8)*, [1660-1701], edizione a cura di C. Boselli, Supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia», Brescia 1967

1700

G.A. AVEROLDO, *Le scelte pitture di Brescia additate al forestiere*, in Brescia dalle stampe di Gian Maria Rizzardi, 1700

1704

P.A. ORLANDI, *Abecedario pittorico nel quale compendiosamente sono descritte le patrie, i maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono circa quattro mila professori di pittura, di scultura, e d'architettura; diviso in tre parti*, in Bologna, per Costantino Pisarri, 1704

1747-1751

F. MACCARINELLI, *Le glorie di Brescia. 1747-1751*, a cura di C. BOSELLI, supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia», Brescia 1959

1752

G.G. TROMBELLI, *Memorie Istoriche delle due canoniche di S. Maria di Reno e S. Salvatore*, in Bologna, per Girolamo Corciolani, 1752

1760

G.B. CARBONI, *Le pitture e sculture di Brescia che sono esposte al pubblico. Con un'appendice di alcune private gallerie*, in Brescia dalle stampe di Giambattista Bossini, 1760

1771

A.M. ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle Opere Pubbliche de' veneziani maestri libri V*, in Venezia, nella stamperia di Giambattista Albrizzi, 1771

1775

M. ORETTI, *Pitture della città di Brescia e del suo territorio (1775)*, ed a cura di C. BOSELLI, «Commentari dell'Ateneo di Brescia», Brescia 1958, pp. 133-180

1778

B. ZAMBONI, *Memorie intorno alle pubbliche fabbriche più insigni della città di Brescia*, in Brescia, per Pietro Vescovi, 1778

1807

F. NICOLI CRISTIANI, *Della vita e delle pitture di Lattanzio Gambara. Memorie storiche di Federico Nicoli Cristiani. Aggiuntevi brevi notizie intorno a' più celebri ed eccellenti pittori bresciani*, Brescia 1807

1809

L. LANZI, *Storia pittorica della Italia. Dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano 1809

1815

G.A. MOSCHINI, *Guida per la città di Venezia*, Venezia 1815

1818

G. GRASELLI, *Guida storico sacra della R. Città e Sobborghi di Cremona per gli amatori delle belle Arti*, Cremona 1818

1822

P. ZANI, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, 10, Parma 1822

1823

V. PERONI, *Biblioteca bresciana*, Brescia 1823

1824

A. QUADRI, *Otto giorni a Venezia*, Venezia 1824

1826

P. BROGNOLI, *Nuova guida per la città di Brescia*, Brescia 1826

1832

S. TICOZZI, *Dizionario degli architetti, scultori e pittori, intagliatori in rame, in pietre preziose, in acciaio per medaglie e per caratteri, niellatori, intarsiatori, musaicisti, d'ogni età e d'ogni nazione*, Milano 1832

1834

A. SALA, *Pitture ed altri oggetti di belle arti di Brescia*, Brescia 1834

1840

E. PAOLETTI, *Il fiore di Venezia*, Venezia 1840

1853

F. ODORICI, *Guida di Brescia. Rapporto alle arti ed ai monumenti antichi e moderni*, Brescia 1853

1856

G. BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia 1856

1866

G. CAMPORI, *Lettere artistiche inedite*, Modena 1866

1870

V. ZANETTI, *La chiesa della Madonna dell'Orto in Venezia*, Venezia 1870

1871

J.A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, *A History of Paintings in North of Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the fourteenth to the sixteenth century*, 2 voll., London 1871 (London 1912)

1877

S. FENAROLI, *Dizionario degli artisti bresciani*, Brescia 1877

1878

G. CADORIN, *Dei tre quadroni dipinti da Tiziano per la sala del pubblico palazzo di Brescia*, Venezia 1878

1882

F. ODORICI, *Guida di Brescia. Rapporto alle arti ed ai monumenti antichi e moderni*, Brescia 1882

1884

La chiesa dei santi Giorgio e Pietro in Cremona. Descrizione storico-artistica, Cremona 1884

1886

L.F. FÈ D'OSTIANI, *Il comune e l'abbazia di Rodengo*, Brescia 1886

1895

L.F. FÈ D'OSTIANI, *Storia, tradizione e arte nelle vie di Brescia*, I-II, Brescia 1895

1896

A. BALDI, *L'arte nel tempio della B.V. della Ghiara in Reggio Emilia*, Reggio Emilia 1896

G. SACCANI, *Della chiesa di S. Giovanni Evangelista in Reggio Emilia*, Reggio Emilia 1896

1899

L.F. FÈ D'OSTIANI, *Storia, tradizione e arte nelle vie di Brescia*, VII, Brescia 1899

1900

A. CASSA, *Il monastero di S. Catterina in Brescia nel secolo XVII*, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia", Brescia 1900, pp. 98-158

1903

L. FÈ D'OSTIANI, *San Pietro in Oliveto: i fondatori, l'Archivio, gli Oliveti, i Siclù de S. Piero*, in "Illustrazione Bresciana", I, 1903, 20, pp. 4-5

L. PITTONI, *La Libreria di San Marco. Cenni storici*, Pistoia 1903

1912

G.B. CAVALCASELLE, J.A. CROWE, *A history of Painting in North Italy*, III, ed. anast. Milano 2006

1915

P. GUERRINI, *Un Vecellio a Brescia*, in "Brixia", 29, 1915, pp. 42-45

1919

L. BOCCONI, *Le pitture del tempio di Maria Santissima della Ghiara nel loro significato mistico e la descrizione del tempio medesimo per commodo degli amatori delle glorie nazionali*, Reggio Emilia 1919

1921

P. GUERRINI, *S. Domenico e i Domenicani a Brescia*, in *Il VII Centenario di S. Domenico. 1221-1921*, "Periodico mensile illustrato", I, X, 1921, pp. 218-228 (Guerrini 1921a)

P. GUERRINI, *S. Domenico e i Domenicani a Brescia*, in *Il VII Centenario di S. Domenico. 1221-1921*, "Periodico mensile illustrato", I, XVII, 1921, pp. 392 ss (Guerrini 1921b)

1925

G. NICODEMI, *Gerolamo Romanino*, Brescia 1925

1926

G. SACCANI, *L'artistica chiesa di San Giovanni Evangelista di Reggio nell'Emilia*, supplemento al n. 298 de «L'angelo consolatore», Reggio Emilia 1926

1927

[G. NICODEMI], *La Pinacoteca Tosio e Martinengo*, Bologna 1927

P. GUERRINI, *Le cronache bresciane inedite dei secoli XV-XIX*, vol. II, Brescia 1927

1929

R. ALMAGIÀ, *Monumenta cartographica Italiae*, Firenze 1929

N. PEVSNER, *Giulio Cesare Procaccini*, in "Rivista d'arte", 11, 1929, pp. 321-354

1931-1932

V. INVERNIZZI, *Lavori alla chiesa della Madonna dell'Orto*, in "Bollettino d'Arte", XXV, 1931-32

1933

F. WITTEGNS, *Per la cronologia di G. C. Procaccini*, in "Rivista d'arte", 15, 1933, pp. 35-64

1934

F. CAPRETTI, *Mezzo secolo di vita vissuta a Brescia nel Seicento*, Brescia 1934

1935

G. FOGOLARI, *Mostra di Tiziano*, Venezia 1935

P. GUERRINI, *Notizie varie e bibliografia. Demolizione del monastero di S. Caterina*, in "Memorie storiche della Diocesi di Brescia", VI, 1935, pp. 197-198

1937

G. BIGAGLIA, *La chiesa della Madonna dell'Orto in Venezia: cenni storici-artistici*, Venezia 1937

A. MERCATI, *La scrittura per la Presentazione della Madonna al Tempio del Tintoretto a S. Maria dell'Orto*, in *La mostra del Tintoretto a Venezia*, fasc. II, aprile 1937, pp. 1-6

1943

G. LORENZETTI, *Di un disperse ciclo pittorico cinquecentesco nel Vestibolo della Libreria di S. Marco a Venezia*, estratto dagli "Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti", 1942-1943, CII, parte II, 1943, pp. 419-470

1950

C. BOSELLI, *Palladiana. Notizie spicciolate di Storia dell'Architettura nell'Archivio Comunale di Brescia*, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia", Brescia 1950, pp. 109-120

1951

C. BOSELLI, *Progetti e discussioni per la fabbrica del Duomo nuovo di Brescia nel XVIII secolo*, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia", Brescia 1951, pp. 30-82

1952

C. BALLERIO, *Il gusto della prospettiva a Brescia*, Ente provinciale per il turismo, 3, 1952, pp. 8-11

C. PASERO, *Nuove notizie d'archivio intorno alla Loggia di Brescia*, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia" per l'anno 1952, Brescia 1953, pp. 49-91

1953

A. LAZZARI, *Il palazzo Bentivoglio a Ferrara*, in *Attraverso la storia di Ferrara*, Rovigo 1953

1956

C. BOSELLI, *Note d'archivio*, "Commentari dell'Ateneo di Brescia", Brescia 1956, pp. 119-127

P. GUERRINI, *La pieve di Savallo e delle Pertiche*, in "Brixia Sacra", XXIII, 1956, pp. 101-118

1957

C. BOSELLI, *L'architetto comunale di Brescia nel secolo XVI*, Atti del V convegno nazionale di storia dell'architettura (Perugia, 23 settembre 1948), Firenze 1957, pp. 353-365

A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *Jacopo Palma il Giovane nel Modenese e nel Reggiano*, in "Arte veneta", X, 1957, pp. 129-142

M. ORETTI, *Pitture della città di Brescia e del suo territorio (1775)*, ed a cura di C. Boselli, in “Commentari dell’Ateneo di Brescia”, Brescia 1957

1958

A. ARFELLI, *Per la bibliografia di Agostino e Giuseppe Maria Mitelli*, in “Arte antica e moderna”, 3, 1958, pp. 295-301

C. BOSELLI, *Francesco Paglia. Il Giardino della pittura*, in “Commentari dell’Ateneo di Brescia”, Brescia 1958, pp. 85-162

1959

G. CRACCO, *La fondazione dei canonici regolari di San Giorgio in Alga*, in “Rivista di storia della chiesa in Italia”, XIII, 1959, pp. 70-80

R. GALLO, *Vincenzo Scamozzi e la chiesa di S. Nicolò da Tolentino di Venezia*, in “Atti dell’Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti”, 117, 1958-1959 (1959), pp. 103-122

1960

P. BAROCCHI, *Commento. Cristoforo Sorte, Osservazioni nella pittura*, in *Trattati d’arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma*, vol. I, a cura di ID., Bari 1960, pp. 526-539

1961

C. BOSELLI, *Gli elenchi della spoliazione artistica nella città e nel territorio di Brescia nell’ epoca napoleonica*, in “Commentari dell’Ateneo di Brescia”, Brescia 1961

J. SCHULZ, *A forgotten chapter in the early history of quadratura painting: the fratelli Rosa*, in “The Burlington Magazine”, 696, 1961, pp. 90-102

1962

L. ANGELINI, *Azzola, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 4, 1962, *ad vocem*

S. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia: opere d' arte del secolo XVI*, Roma, 1962

L. RAGGHIANI COLLOBI, C.L. RAGGHIANI, *Disegni dell'Accademia Carrara di Bergamo. Antologia*, Venezia 1962

J. SCHULZ, *Cristoforo Sorte and the Ducal Palace of Venice*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 10, 1961/63 (1962), 3, pp. 193-208

1963

E. BASSI, *Episodi dell'architettura veneta nell'opera di Antonio Gaspari*, in *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 3, Venezia 1963, pp. 55-108

C. BOSELLI, *Nuovi documenti sul pittore Domenico Bruni*, in "Biesse", 25, 1963, pp. 33-34 (BOSELLI 1963a).

C. BOSELLI, *Nuovi documenti sul pittore Domenico Bruni*, in "Biesse", 26, 1963, p. 42 (BOSELLI 1963b).

A. OTTINO DELLA CHIESA, *Bagnadore, Pietro Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 6, Roma 1963, *ed vocem*

B. PASSAMANI, *Le quadrature del bresciano Pietro Antonio Sorisene in Brancolino (1672) e la storia della pittura trentina nei secoli XVII e XVIII*, Rovereto 1963, pp. 17-32

A. PERONI, *L'architettura e la scultura nei secoli XV e XVI*, in *Storia di Brescia, II, La dominazione veneta (1426-1575)*, promossa e diretta da G. TRECCANI DEGLI ALFIERI, Brescia 1963, pp. 620-680

A. PERONI, *Architettura del secondo Cinquecento: Ludovico Beretta, Giulio Todeschini, Pietro Maria Bagnadore*, in *Storia di Brescia, II, La dominazione veneta (1426-1575)*, promossa e diretta da G. TRECCANI DEGLI ALFIERI, Brescia 1963, pp. 841-887

C.L. RAGGHIANI, *Antichi disegni e stampe dell'Accademia Carrara*, Bergamo 1963

1964

P.V. BEGNI REDONA, *La pittura manieristica*, in *Storia di Brescia, III, La dominazione veneta (1576-1797)*, promossa e diretta da G. TRECCANI DEGLI ALFIERI, Brescia 1964, pp. 527-588

L. MAZZOLDI, *Gli ultimi secoli del dominio veneto*, in *Storia di Brescia, III, La dominazione veneta (1576-1797)*, promossa e diretta da G. TRECCANI DEGLI ALFIERI, Brescia 1964, pp. 3-124

B. PASSAMANI, *La pittura nei secoli XVII e XVIII*, in *Storia di Brescia, III, La dominazione veneta (1576-1797)*, promossa e diretta da G. TRECCANI DEGLI ALFIERI, Brescia 1964, pp. 589-676

U. Vaglia, *Storia della Valle Sabbia*, I, supplemento ai “Commentari dell’Ateneo di Brescia”, Brescia 1964

G. VEZZOLI, *La scultura lignea nel territorio bresciano*, in *Storia di Brescia*, III, *La dominazione veneta (1576-1797)*, promossa e diretta da G. TRECCANI DEGLI ALFIERI, Brescia 1964, pp. 483-484

1965

M. BARAŠ, *Cristoforo Sorte as a critic of art*, in “Arte lombarda”, 10, 1965, 9,1, pp. 253-159

L. E U. PROCACCI, *Il carteggio di Marco Boschini con il cardinale Leopoldo de’ Medici*, in “Saggi e memorie di storia dell’arte”, 4, 1965, pp. 85-114

G.G. ZORZI, *Le opere pubbliche e i palazzi privati di Andrea Palladio*, Venezia 1965, pp. 91-97

1966

F. HASKELL, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell’età barocca*, Firenze 1966

A. PALLUCCHINI, *Introduzione*, in M. BOSCHINI, *La Carta del navigar pitoresco* [Venezia 1660], ed. critica a cura di A. PALLUCCHINI, Roma-Venezia 1966

T. PIGNATTI, *Le pitture di Paolo Veronese nella chiesa di S. Sebastiano in Venezia*, Milano 1966

J. SCHULZ, *Titian’s ceiling in the Scuola di San Giovanni Evangelist*, in “The Art Bulletin”, 48, 1, 1966, pp. 89-93

1967

C. BOSELLI, *Storia dell’opera del Paglia “Il giardino della pittura”*, in F. PAGLIA, *Il giardino della pittura (Manoscritti Queriniani G.IV.9 e Di Rosa 8)*, [1660-1701], edizione a cura di C. BOSELLI, supplemento ai “Commentari dell’Ateneo di Brescia”, Brescia 1967, pp. 11-20

Italian drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Artists working in Parma in the sixteenth Century, a cura di A.E. POPHAM, London 1967

N. IVANOFF, *I cicli allegorici della libreria di Palazzo Ducale di Venezia*, in *Rinascimento europeo e rinascimento veneziano*, a cura di V. BRANCA, Firenze 1967, pp. 281-298

1968

P. ARETINO, *Lettere sull'arte*, a cura di E. CAMESASCA, II, Milano 1968

Disegni lombardi cinquecenteschi dell'Accademia Carrara di Bergamo, Bergamo 1968

N. IVANOFF, *La libreria Marciana. Arte e iconologia*, estratto da "Saggi e memorie di Storia dell'Arte", VI, 1968

J. SCHULZ, *Venetian painted ceilings of the Renaissance*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles 1968

1969

C. BOSELLI, *Francesco Giugno pittore Bresciano. La data della sua morte ed alcune opere bergamasche*, in "Arte veneta", 23, 1969, pp. 223-226

T. POENSGEN, *Die deckenmalerei in Italienschen Kirchen*, Berlin 1969

P.L. ROSE, *The Academia Venetiana, Science and Culture in Renaissance Venice*, in "Studi Veneziani", XI, 1969, pp. 191-242

Il catastico bresciano di Giovanni da Lezze (1609-1610), prefazione di C. PASERO, I, Brescia 1969

F. VALCANOVER, *L'opera completa di Tiziano*, Milano 1969

1970

N. ARTIOLI, E. MONDUCCI, *Gli affreschi della Ghiara in Reggio Emilia*, Milano-Reggio Emilia 1970

G. PANAZZA, *Pitture e sculture nel Broletto di Brescia, con particolare riguardo ai secoli XVI, XVII, XVIII e XIX*, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia", Brescia 1970, pp. 213-236

M. VALSECCHI, *Schede lombarde per G. C. Procaccini (e il Morazzone)*, in "Paragone", 243, 1970, pp. 12-35

1971

E. BATTISTI, *Note sulla prospettiva rinascimentale*, in *Fonti e sviluppi dell'Umanesimo in Lombardia*, «Arte Lombarda», 16, 1971, p. 87-97

C. BOSELLI, *Nuove fonti per la storia dell'arte. L'archivio dei conti Gambara presso la Civica Biblioteca Queriniana di Brescia: I, Il carteggio*, in "Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Memorie", 1, 1971

1972

A. AVERLINO DETTO IL FILARETE, *Trattato di architettura*, ed. a cura di A.M. FINOLI E L. GRASSI, II, Milano 1972

R. BOSSAGLIA, *Bruni, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 14, Roma 1972, *ad vocem*

A. MORANDINI, *Bienno nella storia e nell'arte*, Breno 1972

1973

L. ANELLI, *Progetti del Bagnadore per il Duomo Nuovo*, in "Brixia Sacra", 1.2, 1973, pp. 24-28

A. BERTOLINI, *Guida alle Chiese e alle Opere della Valle del Grigna*, Esine 1973

C. BOSELLI, *Gli artisti bresciani nel volume XV del Dizionario Biografico degli Italiani*, in "Brixia Sacra", 3-4, 1973, pp. 101-102

R.P. CIARDI, *Introduzione*, in *Gian Paolo Lomazzo. Scritti sulle arti*, a cura di ID., vol. I, Firenze 1973

G.P. LOMAZZO, *Idea del tempio della pittura*, in *Gian Paolo Lomazzo. Scritti sulle arti*, a cura di R.P. CIARDI, Raccolta Pisana di saggi e studi, 33, I, Firenze 1973

L. MUSCOJONA, *Tommaso Sandrini e gli affreschi della chiesa di Candiana*, in "Padova e la sua Provincia", 19, 1973, pp. 14-15

E. PANOFSKY, *La prospettiva come "forma simbolica"*, a cura di G.D. NERI, con una nota di M. DALAI, Milano 1973, pp. 108-110

L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milano 1973

D. ROSAND, *Theatre and Structure in the Art of Paolo Veronese*, in "the Art Bulletin", LV, 1973, pp. 217-239

1974

M.L. FERRARI, *Il tempio di San Sigismondo a Cremona. Storia e arte*, Milano 1974

F. LECHI, *Le dimore bresciane in cinque secoli di storia*, III, *Il Cinquecento nella città*, Brescia 1974

F. LECHI, *Le dimore bresciane in cinque secoli di storia*, V, *Il Seicento*, Brescia 1974

A. MEZZETTI, *Gli affreschi di Camillo Procaccini nell'abside di S. Prospero a Reggio Emilia*, in "Bollettino d'arte", LIX, 1974, 3-4, pp. 138-143

G. PANAZZA, C. BOSELLI, *Progetti per una cattedrale. La fabbrica del Duomo nuovo di Brescia nei secoli XVII-XVIII*, Brescia 1974

U. RUGGERI, *Disegni lombardi del Cinquecento*, in "Critica d'arte", 135, 1974, pp. 51-70

Un santuario e una città: manifestazioni celebrative del 3° centenario dell'Incoronazione della Madonna della Ghiara 1674-1974, catalogo della mostra (Reggio Emilia 1974), Reggio Emilia 1974

1975

L. ANELLI, *Rispristini barocchi*, in "Brixia sacra", 1-2, 1975, pp. 52-58

H. BURNS, *Le idee di Galeazzo Alessi sull'architettura e sugli ordini*, in *Galeazzo Alessi e l'architettura del cinquecento*, Atti del convegno internazionale di studi (Genova, 16-20 aprile 1974), a cura di W. LOTZ, Genova 1975, pp. 147-166

T. DA COSTA KAUFMANN, *The Perspective of Shadows. The History of the Theory of Shadow Projection*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 38 (1975), pp. 258-287

E. FEINBLATT, *Contributions to Girolamo Curti*, in "The Burlington magazine", 117, 1975, pp. 342-253

F. FRISONI, *Leonello Spada*, in "Paragone", 26, 299, 1975, pp. 53-79

D. HOWARD, *Jacopo Sansovino architecture and patronage in Renaissance Venice*, London-New Haven 1975

G. PANAZZA, G. DESTER, G. VEZZOLI, *San Giovanni in Brescia*, 2 voll, Brescia 1975

S. TRAMONTIN, *Canonici secolari di San Giorgio in Alga*, in *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, Roma 1975, II, pp. 254-258

1976

G. BENZONI, *Caprioli, Tommaso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 19, Roma 1976, *ad vocem*

C. BOSELLI, *Altri documenti sulla chiesa di S. Domenico in Brescia*, in "Brixia Sacra", 5-6, 1976, pp. 93-100

H. BRIGSTOCKE, *Giulio Cesare Procaccini reconsidered*, in "Jahrbuch der Berliner Museen", 18, 1976, pp. 84-133

G. GODI, *Anselmi, Sojaro, Gambara, Bedoli: nuovi disegni per una corretta attribuzione degli affreschi in Steccata*, in "Parma nell'arte", I, 1976, pp. 55-79

F. LECHI, *Le dimore bresciane in cinque secoli di storia, V, Il Seicento*, Brescia 1976

Mostra di Lorenzo Franchi (1565-1632), catalogo della mostra (Reggio Emilia 1976) a cura di M. PIRONDINI, Reggio Emilia 1976

L. PUPPI, *La fortuna del Vasari nel Veneto dal Ridolfi al Temanza*, in *Il Vasari storiografo e artista*, Atti del congresso internazionale (Arezzo-Firenze 1974), Firenze 1976, pp. 405-437

L. SALVETTI, *Guida alla chiesa di San Giovanni in Brescia*, Brescia 1976

J. SCHULZ, *New Maps and Landscape Drawings by Cristoforo Sorte*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz", XX, 1976, 1, pp. 107-126

1977

C. BOSELLI, *Regesto artistico dei notai roganti in Brescia dall'anno 1500 all'anno 1560*, 2 voll., Brescia 1977.

S. BOZZETTI, *S. Agata e S. Eufemia: due modi di intendere "la quadratura"*, in "Brixia Sacra", 1977, pp. 46-48

S. MASON RINALDI, *Drawings by Jacopo Palma il Giovane from the collection of the late Mr. C.R. Rudolf*, London 1977

1978

L. ANELLI, *Grazio Cossali pittore orceano*, Orzinuovi 1978

N. ARTIOLI, E. MONDUCCI, *Le pitture di San Giovanni Evangelista in Reggio Emilia*, Reggio Emilia 1978.

P.V. BEGNI REDONA, G. VEZZOLI, *Lattanzio Gambara, pittore*, Brescia 1978

I. SJÖSTRÖM, *Quadratura studies in Italian ceiling painting*, Stockholm 1978

A. TAGLIAFERRI, *Podestaria e capitanato di Brescia, XI, Podestaria e capitanato di Brescia*, a cura di ID., Milano 1978

1979

E. FEINBLATT, *Angelo Michele Colonna: a Profile*, in "The Burlington Magazine", 121, 919, 1979, pp. 618-630

Le dessin, histoire d'un art, a cura di J. LEYMARIE, G. MONNIER, B. ROSE, Geneve 1979

N.W NEILSON, *Camillo Procaccini. Paintings and Drawings*, New York-London 1979

B. PASSAMANI, *La coscienza della romanità e gli studi antiquari tra Umanesimo e Neoclassicismo*, in *Brescia romana. Materiali per un museo*, Brescia 1979, pp. 25-33

H. ZEMER, *Italian artists of the Sixteenth Century. School of Fontainebleau*, 32, *The illustrated Bartsch*, New York 1979

1980

Architettura, Scenografia, Pittura di Paesaggio, catalogo della mostra (Bologna 1979), a cura di A.M. MATTEUCCI, D. LENZI, W. BERGAMINI, G.C. CAVALLI, R. GRANDI, A. OTTANI CAVINA, E. RICCÒMINI, Bologna 1980

G. BORA, *I disegni lombardi e genovesi del Cinquecento*, Treviso 1980 (BORA 1980a)

G. BORA, *La prospettiva della figura umana – gli "scurti" – nella teoria e nella pratica pittorica lombarda del Cinquecento*, in *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*, atti del convegno (Firenze, ottobre 1977) a cura di M. Dalai Emiliani, Firenze 1980, pp. 295-317 (BORA 1980b)

P. CANNON-BROOKES, *Giulio Cesare Procaccini and the decoration of Santa Maria presso San Celso in Milan*, in "Bulletin. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique", 23-29, 1974-80, 1980, pp. 127-146

L. VAGNETTI, *Il processo di maturazione di una scienza dell'arte*, in *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*, atti del convegno (Firenze, ottobre 1977) a cura di M. DALAI EMILIANI, Firenze 1980, pp. 427-74

C. VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN, *Badalocchio's "Entombment of Christ" from Reggio: a new document and some related paintings*, in "The Burlington Magazine", 122, 924, 1980, pp. 180-186

1981

L. ANELLI, *Romanino e Moretto all'Abbazia: preteso per un primo profilo della decorazione pittorica del monastero nei secoli XVI, XVII, XVIII*, in *Atti delle prime giornate di studio sulla storia della Abbazia di Rodengo, 27-28 settembre 1980*, Rodengo 1981, pp. 81-92 (ANELLI 1981a)

L. ANELLI, *Una chiesa rinnovata "alla maniera moderna": la trasformazione settecentesca di San Giuseppe*, in *Brescia pittorica 1700-1760: l'immagine del sacro*, catalogo della mostra (Brescia 1981) a cura di B. Passamani, Brescia 1981, pp. 191-202 (ANELLI 1981b)

A. BELLINI, *Giuseppe Viola Zanini pittore di prospettive e trattatista di architettura*, in "Padova e la sua provincia", 3, 1981, pp. 3-16

Brescia pittorica 1700-1760: l'immagine del sacro, catalogo della mostra (Brescia 1981), a cura di B. PASSAMANI, Brescia 1981

V. GUAZZONI, *Moretto. Il tema sacro*, Brescia 1981

N.W. NEILSON, *Notes on G. C. Procaccini and a proposal for the Cavalier d'Arpino*, in *Per A. E. Popham*, 1981, pp. 151-155

A. PAOLUCCI, *La sala della Libreria e il ciclo pittorico*, in *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del manierismo a Venezia 1540-1590*, catalogo della mostra (Venezia 1981), Milano 1981, pp. 287-298

L. PAGANI, *Cristoforo Sorte, un cartografo veneto del Cinquecento e i suoi inediti topografici del territorio bergamasco*, in "Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo", 41, 1978/1980 (1981), pp. 399-425

R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento*, I, Milano 1981

G. PANAZZA, *Il volto storico di Brescia*, IV, Brescia 1981

G. VEZZOLI, P.V. BEGNI REDONA, *Sculture lignee in Valle Camonica*, Breno 1981

1982

L. ANELLI, E.M. GUZZO, *Le chiese di Pontoglio*, Brescia 1982

G. CIRILLO, G. GODI, *Contributi ad Antonio Campi*, Annali della Biblioteca Statale e Libreria Civica di Cremona, XXVI/2, Cremona 1982

R. PALLUCCHINI, P. ROSSI, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, Milano 1982

M. PIRONDINI, *La decorazione della "delizia ducale di Sassuolo"*, in *Ducale Palazzo di Sassuolo*, a cura di ID., Genova 1982

U. SORAGNI, *La Strada Nuova di Brescia*, in *Lombardia, il territorio, l'ambiente, il paesaggio*, a cura di C. PIROVANO, Milano 1982, vol. II, pp. 153-168

1983

F.M. GOBBO, *La pittura nel Santuario della Madonna della Ghiara*, in *La Madonna della Ghiara in Reggio Emilia. Guida storico-artistica*, Reggio Emilia 1983, pp. 24-33

D. FABRIS, *Gli intrepidi Bentivolii*, in *Frescobaldi e il suo tempo nel quarto centenario della nascita*, catalogo della mostra (Ferrara 1983), Venezia 1983, pp. 41-44

A.M. FIORAVANTI BARALDI, *Pier Francesco Battistelli e l'impresa bentivolesca di Gualtieri in un carteggio*, in *Frescobaldi e il suo tempo nel quarto centenario della nascita*, catalogo della mostra (Ferrara 1983), Venezia 1983, pp. 161-168

B. FLOCCHINI, *Borra Serafino*, in "L'eco della Corna Blacca", 2, 1983

La città dispersa. I dipinti esterni di Brescia antica, a cura della Scuola regionale ENAIP per la valorizzazione dei beni culturali, Laboratorio di documentazione e restauro, Botticino 1983

Ricerche di storia e arte nella Basilica della Ghiara, III giornata straordinaria di studio, Reggio Emilia, 26 novembre 1983, in "Bollettino storico reggiano", 58, 1983

1984

L. ANELLI, *Stefano Rizzo, pittore romaniniano*, in "Giornale di Brescia", 10 maggio 1984, p. 5 (ANELLI 1984a)

L. ANELLI, *Il Bagnatore riscoperto al Monte di Pietà*, in "Giornale di Brescia", 16 novembre 1984 (ANELLI 1984b)

G. BORA, *Nota sui disegni lombardi del Cinque e Seicento (a proposito di una mostra)*, in "Paragone", 413, 1984, pp. 3-35

E.M. GUZZO, *Pietro Ricchi a Brescia: proposte e precisazioni*, in "Arte veneta", 37, 1983/84 (1984), pp. 120-137

M. OLIVARI, *Presenze venete e bresciane*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, II, Bergamo 1984

S. MASON RINALDI, *Palma il Giovane: l'opera completa*, Milano 1984

E. MONDUCCI, V. NIRONI, *Il Duomo di Reggio Emilia*, Reggio Emilia 1984

U. RUGGERI, *La decorazione pittorica della Libreria Marciana*, in V. BRANCA, C. OSSOLA, a cura di, *Cultura e società nel Rinascimento tra riforme e manierismi*, Firenze 1984, pp. 313-333

S. TRAMONTIN, *Ludovico Barbo e la riforma di S. Giorgio in Alga*, Cesena 1984

V. VOLTA, *Architettura e arte orafa per la cappella delle Sante Croci in Santa Maria de dom*, in "AB. Atlante Bresciano", 1984, pp. 38-41

1985

C. BELLOTTI, *I rifacimenti cinquecenteschi di San Pietro al Po e l'intervento di Francesco Dattaro*, in *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, catalogo della mostra (Cremona 1985), a cura di M. GREGORI, Milano 1985, pp. 404-408

G. BORA, *Disegni*, in *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, catalogo della mostra (Cremona 1985), a cura di M. GREGORI, Milano 1985, pp. 267-316

J. BENTINI, *Appunti per due soffitti dipinti di palazzo Bentivoglio*, in "Musei ferraresi 1983-1984", Bollettino annuale 13/14, 1985, pp. 119-121

S. BIADENE, *Antonio Gaspari: i progetti non realizzati*, in *Le Venezie possibili*, catalogo della mostra a cura di L. PUPPI, Venezia 1985, pp. 94-105

G. CONFORTI, *Cristoforo Sorte*, tesi di laurea IUAV, relatore prof. A. FOSCARI, Venezia 1985

E. DE PASCALE, *La presenza a Bergamo di Gian Giacomo Barbello*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, III, Bergamo 1985, pp. 223-235

D. GIOSEFFI, *Edizioni a stampa veneziane di trattati di Prospettiva nel corso del Cinquecento*, Vicenza 1985

P. GUERRINI, *Un Vecellio a Brescia*, in *Note d'arte*, ed. a cura di A. FAPPANI, Brescia 1985, pp. 42-45 (estratto da "Brixia", 29, 1915)

V. GUAZZONI, *Contenuto ed espressione devozionale nella pittura del Moretto*, in *I musei bresciani. Storia e uso didattico*, a cura di V. FRATI, Brescia 1985, pp. 151-176

E.M. GUZZO, *Ricerche per la storia dell'arte a Brescia nella seconda metà del cinquecento e nel seicento: note biografiche su pittori, scultori e architetti a S. Alessandro (e a S. Clemente)*, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia", 1985, pp. 241-266 (GUZZO 1985a)

E.M. GUZZO, *Note bresciane in margine al volume della Mason Rinaldi: Palma il Giovane, Camillo Rama e altro*, in "Brixia Sacra", 5-6, 1985, pp. 204-214 (GUZZO 1985b)

I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento, catalogo della mostra (Cremona 1985), a cura di M. GREGORI, Milano 1985

In forma di festa: apparatori, decoratori, scenografi, impresari in Reggio Emilia dal 1600 al 1857, catalogo della mostra (Reggio Emilia 1985) a cura di M. PIGOZZI, Bologna 1985

R.S. MILLER, *Regesto*, in *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, catalogo della mostra (Cremona 1985), a cura di M. GREGORI, Milano 1985, pp. 456-481

L. MORETTI, *La Chiesa della Madonna dell'orto*, Venezia 1985

F. NORIS, *Giovan Battista Azzola*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, III, Bergamo 1985, pp. 205-217

F. NORIS, *Domenico Ghislandi*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, III, Bergamo 1985, pp. 273-288

D. STIPI, *Invito a San Pietro in Oliveto. Storia, tradizione, leggenda, arte, folclore*, Brescia 1985

1986

N. ARTIOLI, E. MONDUCCI, *Gli affreschi di Camillo Procaccini e Bernardino Campi in San Prospero di Reggio Emilia*, Genova 1986

A. COLOMBI FERRETTI, *La decorazione pittorica del Palazzo Ducale di Sassuolo*, in *L'arte degli Estensi. La pittura del Seicento e del Settecento a Modena e Reggio*, catalogo della mostra (Modena 1986) a cura di D. BENATI, F. FRISONI, Modena 1986, pp. 27-33

V. GUAZZONI, *Temi religiosi e contenuti devozionali*, in *Pittura del Cinquecento a Brescia*, a cura di M. GREGORI, Milano 1986, pp. 7-16

P. GUERRINI, *Note e documenti per la storia dell'arte bresciana dal XVI al XVIII secolo*, in "Brixia Sacra", 1-4, 1986, pp. 3-84

V. JUŘEN, *Le Codex Chlumczansky. Un recueil d'inscription et de dessins du XVIe siècle*, in "MonPiot", 68, 1986, pp. 105-205

R. NAVARRINI, *Loggia e Broletto: centri di potere*, in *Piazza della Loggia: una secolare vicenda al centro della storia urbana e civile di Brescia*, Atti del V Seminario sulla didattica dei beni culturali (Brescia, settembre 1981-marzo 1982), a cura di I. GIANFRANCESCHI, Brescia 1986, pp. 181-189

B. PASSAMANI, *Il manierismo bresciano*, in *Pittura del Cinquecento a Brescia*, a cura di M. GREGORI, Milano 1986, pp. 203-216

M. PIRONDINI, *La cultura della Ghiara e la pittura a Reggio nel Sei e Settecento*, in *L'arte degli Estensi. La pittura del Seicento e del Settecento a Modena e Reggio. Catalogo critico*, catalogo della mostra (Modena 1986) a cura di D. BENATI, F. FRISONI, Modena 1986, pp. 35-40

M. PIRONDINI, *Lorenzo Franchi*, in *L'arte degli Estensi. La pittura del Seicento e del Settecento a Modena e Reggio. Catalogo critico*, catalogo della mostra (Modena 1986) a cura di D. BENATI, F. FRISONI, Modena 1986, pp. 215-216

Pittura del Cinquecento a Brescia, a cura di M. GREGORI, Milano 1986

A. RAPAGGI, L. CASALE, *Note storiche sull'architettura dell'orologio di piazza della Loggia*, in *Il tempo ritrovato. L'orologio di piazza della Loggia restaurato*, catalogo della mostra (Brescia 1986) a cura di B. PASSAMANI, Brescia 1986, pp. 11-25

Restauro a Venezia 1967-1986, Quaderni della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia, 14, Ministero per i beni Culturali e Ambientali, Venezia 1986

San Faustino a Brescia. Cronache edilizie e rilievi per il restauro, a cura di G. MEZZANOTTE, L. MARIANI TRAVI, Brescia 1986

R. SECCAMANI, *L'intervento di restauro e di conservazione della facciata e dei quadranti*, in *Il tempo ritrovato. L'orologio di piazza della Loggia restaurato*, catalogo della mostra (Brescia 1986) a cura di B. PASSAMANI, Brescia 1986, pp. 49-62

V. VOLTA, *Restauro ed architetti del Broletto in Cittadella Nova*, in "AB", 1986, p. 72

J. WINKELMANN, *Pellegrino Tibaldi (Puria di Valsolda, 1527 – Milano, 1596)*, in *Pittura bolognese del '500*, a cura di V. FORTUNATI PIETRANTONIO, Casalecchio di Reno (BO), 1986, II, pp. 475 ss.

J. WINKELMANN, *Orazio Samacchini (Bologna, 1532 – 1577)*, in *Pittura bolognese del Cinquecento*, a cura di V. FORTUNATI PIETRANTONIO, Casalecchio di Reno (BO), Bologna 1986, II, pp. 631-682

1987

A. BONOMI, *Il Santuario della Madonna del pianto a Ono Degno*, in "Brixia Sacra", 1-4, 1987, pp. 83-88

S. GUERRINI, *Note e documenti per la storia dell'arte bresciana dal XVI al XVIII secolo (II)*, in "Brixia Sacra", 1-4, 1987, pp. 33-35

G. MARCOLIN, G. MARCON, *Il palazzo Bentivoglio e gli architetti ferraresi del secondo Cinquecento*, in *L'impresa di Alfonso II*, a cura di J. BENTINI e L. SPEZZAFERRO, Bologna, 1987

B. PASSAMANI, V. VOLTA, *La basilica di Verolanuova*, Brescia 1987

E. SANDAL, *Elia Capriolo*, in *Uomini di Brescia*, a cura di F. BALESTRINI, Brescia 1987, pp. 149-164

V. TERRAROLI, *Itinerario della scultura rinascimentale nelle Cattedrali*, in *Le cattedrali di Brescia*, Brescia 1987, pp. 41-52

V. VOLTA, *Il Palazzo del Broletto di Brescia*, Brescia 1987 (VOLTA 1987a)

V. VOLTA, *La grande fabbrica: tre secoli di progetti, dispute e lavoro per il Duomo Nuovo*, in *Le Cattedrali di Brescia*, Brescia 1987, pp. 81-100 (VOLTA 1987b)

M. ZORZI, *La Libreria di San Marco. Libri, lettori, società nella Venezia dei Dogi*, Milano 1987

1988

L. ANELLI, *Restauro alle volte di San Giuseppe*, in "Giornale di Brescia", 17 agosto 1988, p. 3

P.V. BEGNI REDONA, *Alessandro Bonvicino. Il Moretto da Brescia*, Brescia 1988

B. BERTAZZONI, G.A. ROSSI, *Nuovi documenti sull'altare nel Tempio della Beata Vergine della Ghiara*, in "Bollettino storico reggiano", XXI, 67, 1988, pp. 36-37

R. BERZAGHI, *Uno sconosciuto ciclo mantovano di Giulio Campi. Gli Amori di Giove in palazzo Aldegatti*, in "Verona illustrata", 1, 1988, pp. 31-36

S. BONA, *Basilica dei Santi Faustino e Giovita Patroni della città di Brescia*, Gavardo 1988

G. BORA, *Maniera, 'idea' e natura nel disegno cremonese. Novità e precisazioni*, in "Paragone", 459, 1988, pp. 461-463

S. CONNELL, *The employment of sculptors and stonemasons in Venice in the fifteenth century*, New York 1988

European drawings. 1. Catalogue of the collection. The J. Paul Getty Museum. a cura di G. R. GOLDNER, con l'assistenza di L. HENDRIX E G.A WILLIAMS, Malibu (CA) 1988

V. GUAZZONI, *De potestate Pontificis. Riflessi tridentini nell'opera tarda del Moretto*, in *Alessandro Bonvicino. Il Moretto*, catalogo della mostra (Brescia 1988) a cura di B. PASSAMANI, Brescia 1988, pp. 264-272

L'Architettura a Verona nell'età della Serenissima, a cura di P. BRUGNOLI, A. SANDRINI, 2 voll., Verona 1988

La pittura in Italia, IV, Il Cinquecento, 2 voll., a cura di G. BRIGANTI, Milano 1988

A. NOVA, *La pittura nei territori di Bergamo e Brescia nel Cinquecento*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. BRIGANTI, Milano 1988, I, pp. 105-124

R. SECCAMANI, *L'orologio di piazza Loggia. Nota a margine del restauro*, in "AB", 17, 1988, pp. 71-73

U. SORAGNI, *La diffusione e l'interpretazione dei modelli urbanistici nel XVI secolo. Le strade «commerciali» di Venezia e di Brescia*, in *Arte, economia, cultura e religione nella Brescia del XVI secolo*, Atti del VII Seminario sulla didattica dei beni culturali (Brescia, 21 febbraio-23 maggio 1985), a cura di M. PEGRARI, Brescia 1988, pp. 131-143

1988-1990

R. STRADIOTTI, *Il restauro degli affreschi seicenteschi nello scalone e nel corridoio di Palazzo Broletto*, in "Dai civici musei d'arte e di storia di Brescia. Studi e notizie", 4, 1988-1990

1989

E. BATTISTI, *Conformismo ed eccentricità in Giulio Romano come artista di corte*, in *Giulio Romano*, Atti del convegno internazionale di studi (Mantova 1-5 ottobre 1989), *Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento*, Mantova 1989, pp. 21-43

A. BELLUZZI, K.W. FORSTER, *Giulio Romano architetto alla corte dei Gonzaga*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova 1989) a cura di E.H. GOMBRICH, M. TAFURI, H. BURNS, S. FERINO PAGDEN, K.W. FORSER, C.L. FROMMEL, K. OBERHUBER, Milano 1989, pp. 177-225

G. BONFIGLIO DOSIO, *Società e ricchezza in epoca malatestiana sulla scorta dell'estimo del 1416*, in *Atti. Giornata di studi malatestiani di Brescia 2*, premessa di W. TOMMASOLI, Rimini 1989, pp. 3-78

G. BORA, *Giulio Romano, gli scorci e l'eredità padana*, Atti del convegno internazionale di studi (Mantova 1-5 ottobre 1989), *Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento*, Mantova 1989, pp. 275-284

H. BRIGSTOCKE, *Giulio Cesare Procaccini (1574 - 1625): ses attaches génoises et quelques autres faits nouveaux*, in "Revue de l'art", 85, 1989, pp. 45-60

C. CONFORTI, *I Templi a pianta centrale e il culto Mariano*, in *Il Santuario della Beata Vergine del Castello di Fiorano*, Fiorano 1989, pp. 41-55

G. CRACCO, *Angelica societas: alle origini dei canonici secolari di San Giorgio in Alga*, Venezia 1989

Disegni emiliani del Rinascimento, a cura di M. DI GIAMPAOLO, Milano 1989

G. FERRI PICCALUGA, *Il confine del nord: microstoria in Vallecamonica per una storia d'Europa*, Darfo Boario Terme (BS) 1989

I. GIANFRANCESCHI, *Le sedi dei Monti di pietà. Progetti ed attività edilizia nei programmi di decoro urbano dell'età rinascimentale*, in *Per il quinto centenario del Monte di Pietà di Brescia (1489-1989)*, a cura di D. MONTANARI, Brescia 1989, pp. 271-297

Giulio Romano, catalogo della mostra (Mantova 1989) a cura di E.H. GOMBRICH, M. TAFURI, H. BURNS, S. FERINO PAGDEN, K.W. FORSER, C.L. FROMMEL, K. OBERHUBER, Milano 1989

V. GUAZZONI, *La pittura del Seicento nei territori di Bergamo e Brescia*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, V, tomo I, a cura di M. GREGORI e E. SCHLEIER, Milano 1989, pp. 104-122

La pittura in Italia. Il Seicento, V, a cura di M. GREGORI e E. SCHLEIER, Milano 1989.

G. LUPO, «*Ad statum pristinum reducatur*»: *la città di Brescia nelle aspirazioni cittadine e l'apertura di piazza della Loggia 1434-1484*, "CAB", 188 (1989), pp. 421-442

P.N. PAGLIARA, *La Rustica*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova 1989) a cura di E.H. GOMBRICH, M. TAFURI, H. BURNS, S. FERINO PAGDEN, K.W. FORSER, C.L. FROMMEL, K. OBERHUBER, Milano 1989, pp. 418-424

M.G. SANDRI, *Il neogotico in Europa nel XIX e XX secolo: Federico Schmidt*, in *Il neogotico nel XIX e XX secolo*, atti del convegno (Pavia, 25-28 settembre 1985), a cura di R. BOSSAGLIA, *S. Agata: la chiesa e la comunità*, Brescia 1989

La pittura in Italia, Il Seicento, a cura di M. GREGORI e E. SCHLEIER, II, Milano 1989

V. VOLTA, *Le vicende edilizie del convento dei Minori Osservanti di San Giuseppe in Brescia*, in V. VOLTA, R. PRESTINI, P.V. BEGNI REDONA, *La chiesa e il convento di San Giuseppe in Brescia*, Brescia 1989, pp. 11-60

1989-1990

G. CIRILLO, G. GODI, *Lattanzio Gambara a Parma*, in "Parma nell'arte", 1989-1990, pp. 73-108

1989-1993

R. LONATI, *Catalogo illustrato delle Chiese di Brescia: aperte al culto, profanate e scomparse con un appendice per cappelle, discipline e oratori*, 2 voll., Brescia 1989-93

1990

L. ANELLI, *Gli inizi di Pietro Maria Bagnatore (1548 ca.-post. 1627) e l'alunnato presso Lelio Orsi*, in *Lelio Orsi e la cultura del suo tempo*, atti del convegno internazionale di studi (Reggio Emilia, Novellara 28-29 gennaio 1988) a cura di J. BENTINI, Bologna 1990, pp. 185-197

R. CORNIA, D. GANDELLI, M. MACCAGNANI, *Il palazzo Bentivoglio a Gualtieri: testimonianza di un marchesato. Paternità, evoluzione, decadenza*, in *Waltherius-Gualtieri dal Castrum all'Unità Nazionale*, atti del convegno di studi storici (Gualtieri, 24-26 aprile 1987), a cura di W. BONASSI, Luzzara 1990

U. FORMENTI, *Artisti e artigiani a Bagolino. Documenti 1479-1940*, Brescia 1990

C. HOPE, *The Ceiling Pintings in the Libreria Marciana*, in *Nuovi studi su Paolo Veronese*, a cura di M. GEMIN, Venezia 1990, pp. 290-298

M. KEMP, *La scienza dell'arte. Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, I ed. New Haven 1990 (ed. ita. Firenze 1994)

S. MARINELLI, *La pala per l'altar maggiore di S. Giorgio in Braida*, in *Nuovi studi su Paolo Veronese*, a cura di M. GEMIN, Venezia 1990, pp. 323-332

R. PALLUCCHINI, *Tintoretto. Opera completa*, a cura di P. ROSSI, Milano 1990

B. PASSAMANI, a cura di, *Romanino in S. Maria della Neve a Pisogne*, Brescia 1990

Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, a cura di M. GREGORI, Milano 1990

J. SCHULZ, *La cartografia tra scienza e arte: carte e cartografi nel Rinascimento italiano*, Ferrara 1990

V. VOLTA, *Giuseppe Bulgarini a Rovato*, in *Prima Biennale di Franciacorta*, atti del convegno (16 settembre 1989), Brescia 1990, pp. 243-249

W. WOLTERS, *Paolo Veronese e l'architettura di San Sebastiano*, in *Nuovi studi su Paolo Veronese*, a cura di M. GEMIN, Venezia 1990, pp. 183-188

1991

G. BORA, *Giulio Romano, gli scorci e l'eredità padana*, in *Giulio Romano*, atti del convegno internazionale di studi (Mantova, 1-5 ottobre 1989) *Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento*, Mantova 1991, pp. 275-284

B. BOUCHER, *The sculpture of Jacopo Sansovino*, New Haven-London 1991

E.M. GUZZO, *La decorazione della Sala Pretoria: un'impresa per il bresciano Antonio Gandino e due lettere di Ottavio Rossi*, in "Civiltà veronese", 4, 1991, 9/11, pp. 43-51

G. LUPO, *Platea magna Communis Brixiae (1433-1509)*, in *La piazza, la chiesa, il parco. Saggi di storia dell'architettura (XV-XIX secolo)*, a cura di M. TAFURI, Milano 1991, pp. 56-95

L. MAZZOLDI, *Archivio del Capitolo del Duomo di Brescia. Documenti della Deputazione alla Fabbrica del Duomo Nuovo. 1564-1810*, parte I, Brescia 1991

G. MEZZANOTTE, V. VOLTA, R. PRESTINI (a cura di), *La chiesa e il convento di Santa Maria del Carmine in Brescia*, Brescia 1991.

G. MEZZANOTTE, *Note sull'architettura del complesso di Santa Maria del Carmine*, in G. MEZZANOTTE, V. VOLTA, R. PRESTINI (a cura di), *La chiesa e il convento di Santa Maria del Carmine in Brescia*, Brescia 1991, pp. 11-21

R. PRESTINI, *Una chiesa, un quartiere: storie di devozioni e di minuta quotidianità*, in G. MEZZANOTTE, V. VOLTA, R. PRESTINI (a cura di), *La chiesa e il convento di Santa Maria del Carmine in Brescia*, Brescia 1991, pp. 121-288

M.G. SANDRI, *Federico Schmidt, predecessore di Boito alla scuola di architettura dell'Accademia di Belle Arti di Brera*, in A. GRIMOLDI (a cura di), *Omaggio a Camillo Boito*, Milano 1991, pp. 57-66

G.A. SCALZI, *La basilica di Santa Maria in Valvendra*, in *Convitto Nazionale "Cesare Battisti", Lovere 1891-1991. Arte Storia Prospettive per il futuro*, Clusone (BG) 1991, pp. 88-93

D. SCIUTO, *I Rosa a Piazza San Marco*, "Critica d'arte", 5-6, 1991, pp. 57-62

M. TANZI, *Lattanzio Gambara nel duomo di Parma*, Torino 1991

V. VOLTA, *Le vicende edilizie del complesso di Santa Maria del Carmine*, in G. MEZZANOTTE, V. VOLTA, R. PRESTINI (a cura di), *La chiesa e il convento di Santa Maria del Carmine in Brescia*, Brescia 1991, pp. 23-119

1991-1993

M. VALOTTI, *Il giardino della pittura, di Francesco Paglia: nuove indicazioni di ricerca dall'analisi del ms queriniano A.IV.9*, in *Museo Bresciano: studi e notizie dai Musei civici d'arte e storia*, Direzione dei Musei civici d'arte e storia, 5, 1991-1993, pp. 127-133

1992

E. FEINBLATT, *Seventeenth-Century Bolognese Ceiling Decorators*, Santa Barbara (CA) 1992

P. GUGLIELMI, *I Canonici Regolari Lateranensi. La vita nel clero*, Vercelli 1992

E.M. GUZZO, *Il santuario di San Bartolomeo a Magno di Gardone Val Trompia: storia, arte, restauri*, Brescia 1992

L. SANTINI, *Il convento di S. Caterina a Brescia*, in "Quaderni Camuni", 59, 1992, pp. 254-262

M. TAFURI, *Ricerca del Rinascimento*, Torino 1992

1993

D. BENATI, *Modena: la grande decorazione*, in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento*, II, a cura di A. EMILIANI, Milano 1993, pp. 350-368

J. BENTINI, *Gli Estensi: una dinastia, due capitali*, in *La pittura in Emilia e in Romagna*, II, a cura di ID., L. FORNARI SCHIANCHI, Milano 1993, pp. 218-254

S. BOZZETTI, *La quadratura di Pietro Marone in Palazzo Calini a Calino (Cazzago S.M.)*, in *Cultura, arte ed artisti in Franciacorta*, atti del convegno (Provaglio d'Iseo, 14 settembre 1991), a cura di G. BRENTAGANI, C. STELLA, Brescia 1993, pp. 161-169

U. NOBILI, *I pittori della Ghiara*, in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento*, a cura di J. BENTINI E L. FORNARI SCHIANCHI, II, Milano 1993, pp. 382-401

M. ROSCI, *Giulio Cesare Procaccini*, Soncino 1993

J. SIMANE, *Grabmonumente der Dogen: Venezianische Sepulkralkunst im Cinquecento*, Sigmaringen 1993

G.B. SPACCINI, *Cronaca di Modena, anni 1588-1602*, in *Materiali per la storia di Modena medievale e moderna*, X, a cura di A. BIONDI, R. RUSSI, C. GIOVANNINI, Modena 1993

V. VOLTA, *Il Broletto e la cittadella. Appunti e documenti per una rilettura del monumento e del suo contesto nel cuore della vecchia Brescia. Secoli XIII-XVIII*, Darfo Boario Terme (Bs) 1993

1993-1995

La Loggia di Brescia e la sua piazza, a cura di V. FRATI, I. GIANFRANCESCHI, F. ROBECCHI, 3 voll, Brescia 1993-1995

1994

P.V. BEGNI REDONA, *Pitture e sculture in San Francesco*, in V. VOLTA, P.V. BEGNI REDONA, R. PRESTINI, I. PANTEGHINI, *La chiesa e il convento di San Francesco d'Assisi in Brescia*, Brescia 1994, pp. 83-202

E. BONORA, *Ricerche su Francesco Sansovino. Imprenditore librario e letterato*, Venezia 1994

La pittura del '600: restauri e proposte di restauro, catalogo della mostra a cura di C. SABATTI, Brescia 1994

B. DE KLERCK, *La chiesa di San Paolo Converso a Milano nel Seicento: appunti sulla committenza e sulla funzione della decorazione*, in "Arte lombarda", 1994, 1/2, pp. 87-94

C. FOCIANI, *Il restauro degli affreschi di Lattanzio Gambara nella chiesa di Santo Stefano a Vimercate e il ritrovamento degli affreschi trecenteschi nella sacrestia*, in *Mirabilia Vicomercati. Itinerario in un patrimonio d'arte: il medioevo*, a cura di G.A. VERGANI, Venezia 1994, pp. 427-433

S. LANGÉ, G. PACIAROTTI, *Barocco alpino. Arte e architettura religiosa del Seicento: spazio e figuratività*, Milano 1994

A. LEPIK, *Das Architekturmodell in Italien: 1335-1550*, Worms 1994

A.M. MATTEUCCI, G. RAGGI, *Agostino Mitelli a Palazzo Pitti: un problema aperto. I documenti*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Mina Gregori*, Milano 1994, pp. 269-278

L. MORETTI, *Seicento anni di storia: dagli Umiliati ai Giuseppini*, in ID., A. NIERO, P. ROSSI, *La chiesa del Tintoretto: Madonna dell'Orto*, Venezia 1994

E. NEGRO, *Bartolomeo Schedoni (Modena, 1578 – Parma, 1615)*, in *La scuola dei Carracci. Dall'accademia alla bottega di Ludovico*, a cura di Id. e M. Pirondini, Modena 1994

A. NOVA, *Girolamo Romamino*, Torino 1994

M. PIRONDINI, *Sisto Badalocchio (Parma, 1585-?, dopo il 1621)*, in *La scuola dei Carracci. Dall'accademia alla bottega di Ludovico*, a cura di E. NEGRO e ID., Modena 1994, pp. 93-94

R. PRESTINI, *L'isola di San Francesco: devozioni e quotidianità nella storia di un antico quartiere*, in V. VOLTA, P.V. BEGNI REDONA, ID., I. PANTEGHINI (a cura di), *La chiesa e il convento di San Francesco d'Assisi in Brescia*, Brescia 1994, pp. 205-254

L. RICCATO, F. SPADAVECCHIA, *Chiesa della Madonna dell'Orto: arte e devozione*, Venezia 1994

A. RIGON, *Monselice: storia, cultura e arte di un centro "minore" del Veneto*, Monselice 1994

V. VOLTA, *Le vicende edilizie della chiesa e del convento di San Francesco*, in ID., P.V. BEGNI REDONA, R. PRESTINI, I. PANTEGHINI (a cura di), *La chiesa e il convento di San Francesco d'Assisi in Brescia*, Brescia 1994, pp. 13-80.

1995

V. FRATI, I. GIANFRANCESCHI, *Il Monte nuovo di Pietà*, in ID., F. ROBECCHI, *La Loggia di Brescia e la sua piazza*, Brescia 1995, III, pp. 16-22

V. FRATI, I. GIANFRANCESCHI, *L'edificio dello scalone*, in *La Loggia di Brescia e la sua piazza*, a cura di ID., F. ROBECCHI, Brescia 1995, II, pp. 51-54

V. FRATI, I. GIANFRANCESCHI, *Le vicende della Loggia dal 1516 al 1549. La facciata sotto il portico*, in *La Loggia di Brescia e la sua piazza*, a cura di ID., F. ROBECCHI, Brescia 1995, II, pp. 177-183

V. FRATI, I. GIANFRANCESCHI, *Il ciclo pittorico di Giulio e Antonio Campi*, in *La Loggia di Brescia e la sua piazza*, a cura di ID., F. ROBECCHI, Brescia 1995, II, pp. 184-188

M. LUPO, *Il Magno Palazzo annotato*, in *Il Castello del Buonconsiglio*, E. CASTELNUOVO (a cura di), Trento 1995, pp. 67-245

V. MANCINI, *Aniquari, "vertuosi" e artisti. Saggi sul collezionismo tra Padova e Venezia alla metà del Cinquecento*, Padova 1995

R. MASSA, *Arte e devozione nello splendore della pietra*, "I Quinterni", 5, Arte e storie di luoghi, Brescia 1995

O. MISCHIATI, *Gli Antegnati: studi e documenti su una stirpe di organari bresciani del Rinascimento*, Bologna 1995

M. MONDINI, *La ripresa dei lavori del secondo ordine (1549). Il progetto di Ludovico Beretta e il primo intervento di Andrea Palladio (1550)*, in V. FRATI, I. GIANFRANCESCHI, F. ROBECCHI, *La Loggia di Brescia e la sua piazza*, Brescia 1995, II, pp. 188-193

M. MONDINI, *La ripresa del cantiere (1553). Il progetto di Jacopo Sansovino (1554)*, in V. FRATI, I. GIANFRANCESCHI, F. ROBECCHI, *La Loggia di Brescia e la sua piazza*, Brescia 1995, II, pp. 193-196

M. MONDINI, *L'ornamentazione lapidea delle facciate (1554-1560)*, in V. FRATI, I. GIANFRANCESCHI, F. ROBECCHI, *La Loggia di Brescia e la sua piazza*, Brescia 1995, II, pp. 196-203

M. MONDINI, *L'allestimento della copertura e l'ornamentazione interna del salone (1554-1569). L'intervento di Galeazzo Alessi, Andrea Palladio e Gianantonio Rusconi (1562)*, in V. FRATI, I. GIANFRANCESCHI, F. ROBECCHI, *La Loggia di Brescia e la sua piazza*, Brescia 1995, II, pp. 203-211

B. PASSAMANI, *La decorazione pittorica del salone*, in V. FRATI, I. GIANFRANCESCHI, F. ROBECCHI, *La Loggia di Brescia e la sua piazza*, Brescia 1995, II, pp. 211-239

T. PIGNATTI, F. PEDROCCO, *Veronese*, 2 voll., Milano 1995

F. ROBECCHI, *L'affidamento dell'incarico a Luigi Vanvitelli. Prestigio di un'architettura, mediocrità di una polemica*, in V. FRATI, I. GIANFRANCESCHI, F. ROBECCHI, *La Loggia di Brescia e la sua piazza*, Brescia 1995, III, pp. 78-92

1995-1996

M. IBSEN, *La cappella del Sacramento nel duomo di Salò: politica, devozione, promozione artistica alla fine del '500*, in "Memorie dell'Ateneo di Salò", VII, 1995-1996, pp. 39-68

1996

A. BACCHI, *Le sculture*, in *Il Santuario della Madonna della Ghiara a Reggio Emilia*, a cura di ID. e D. MUSSINI, Torino 1996, pp. 57-84

S. BAIO, *Una traccia per l'attività giovanile di Antonio Gandino*, in "Civiltà Bresciana", 5, 1996, pp. 17-28

P.V. BEGNI REDONA, *Gli affreschi di Lattanzio Gambara nell'abbazia olivetana di Rodengo*, Brescia 1996

D. BENATI, *Le pitture murali*, in *Il Santuario della Madonna della Ghiara a Reggio Emilia*, a cura di A. BACCHI e D. MUSSINI, Torino 1996, pp. 85-106

D. BENATI, *Gli affreschi di Alessandro Tiarini nel braccio ovest, nell'abside e nella cappella del Sacro Monte di Pietà*, in *Il Santuario della Madonna della Ghiara a Reggio Emilia*, a cura di A. BACCHI e M. MUSSINI, Torino 1996, pp. 124-126

P. BENOZZI, *I Canonici Regolari a Bologna*, in "Strenna storica bolognese", 1996, pp. 63-91

F. BONTEMPI, *Bienno. Storia, società, economia*, Breno 1996

M. CARTA, *Le finte cupole*, in *Andrea Pozzo*, a cura di V. DE FEO, V. MARTINELLI, Milano 1996, pp. 54-65

P. DAL POGGETTO, *Pietro Ricchi*, Rimini 1996

G. DARDANELLO, *Esperienze e opere in Piemonte e Liguria*, in *Andrea Pozzo*, a cura di V. DE FEO, V. MARTINELLI, Milano 1996, pp. 24-41

Il Santuario della Madonna della Ghiara a Reggio Emilia, a cura di A. BACCHI e D. MUSSINI, Torino 1996

A. LODA, *Una traccia per Francesco Giugno*, in *I segreti di Francesco Giugno: viaggio nel restauro del dipinto su tela*, Rudiano (Bs) 1996, pp. 9-16

S. MASON RINALDI, *Domenico Tintoretto, Palma il Giovane, Sante Peranda per il Ducato Estense*, in *La pittura veneta negli Stati Estensi*, a cura di J. BENTINI, S. MARINELLI, A. MAZZA, Modena 1996, pp. 135-161

A. MAZZA, *Gli affreschi di Lionello Spada e di Tommaso Sandrini nel braccio nord e nella cupola*, in A. BACCHI, M. MUSSINI (a cura di), *Il Santuario della Madonna della Ghiara a Reggio Emilia*, Torino 1996, pp. 107-116

G. MERLO, *Un inedito disegno cinquecentesco per la decorazione del salone della Loggia di Brescia*, in "Civiltà Bresciana", 4, 1996, pp. 89-91

M. MUSSINI, *L'architettura*, in *Il Santuario della Madonna della Ghiara a Reggio Emilia*, a cura di A. BACCHI E ID., Torino 1996, pp. 13-39

B. PASSAMANI, *Ragioni e senso di una mostra. Ricchi tra committenza religiosa e profana*, in *Pietro Ricchi. 1606-1675*, catalogo della mostra (Riva del Garda 1996-1997) a cura di M. BOTTERI OTTAVIANI, Milano 1996, pp. 26-27

G. RAGGI, *Il ruolo di Angelo Michele Colonna e di Agostino Mitelli, pittori bolognesi, nello sviluppo della scuola quadraturistica in Toscana*, in "Strenna storica bolognese", 1996, pp. 439-457

D. SCIUTO, *La fortuna di due pittori bresciani nel secolo Tiziano*, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia", Brescia 1996, pp. 137-154

A. SERAFINI, *GianMatteo Giberti e il Duomo di Verona 1. Il programma, il contesto*, in "Venezia Cinquecento", 11, 1996, pp. 75-161

M. SPAGNOLO, *Appunti per Giulio Cesare Gigli: pittori e poeti nel primo Seicento*, in "Ricerche di storia dell'arte", 59, 1996, pp. 56-74

E. WEDDIGEN, *Nuovi percorsi di avvicinamento a Jacopo Tintoretto: Venere, Vuclano e Marte. L'inquisizione dell'informatica*, in *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 24 - 26 novembre 1994), a cura di P. ROSSIE L. PUPPI, Padova 1996, pp. 155-161

La chiesa prepositurale di San Lorenzo in Brescia, a cura di V. VOLTA, P.V. BEGNI REDONA, R. PRESTINI, I. PANTEGHINI, Brescia 1996

1997

A. BREDI, *Archeologia ed edilizia medievale*, in AA.VV., *Percorsi del restauro in San Faustino a Brescia*, Milano 1997

L. COGLIATI ARANO, *Decorazioni dipinte*, in AA.VV., *Percorsi del restauro in San Faustino a Brescia*, Brescia 1997, pp. 145-152

G. DELLA PUPPA, *La chiesa di San Martino "De Gemenis" in Venezia: profilo storico*, Venezia 1997

M. DOUGLAS-SCOTT, *Jacopo Tintoretto's Altarpiece at the Madonna dell'Orto in Venice and the Memorialisation of Cardinal Contarini*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 60, 1997, pp. 130-163

G. ERICANI, *La scultura lignea del Seicento nel Veneto*, in *Scultura lignea barocca nel Veneto*, a cura di A.M. SPIAZZI, Milano 1997, pp. 9-107

Lo statuario pubblico della Serenissima. Due secoli di collezionismo di antichità. 1596-1797, a cura di I. FAVARETTO, G.L. RAVAGNAN, Cittadella (PD) 1997

S. MANFRIN, *L'organo del Duomo di Candiana*, Milano 1997

A.M. MATTEUCCI, G. RAGGI, *Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli al casino di via della Scala a Firenze*, in *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, a cura di C. ACIDINI LUCHINAT, L. BELLOSI, M. BOSKOVITS, P.P. DONATI, B. SANTI, Firenze 1997, pp. 395-400

E. MONDUCCI, G.A. ROSSI, *Dal miracolo al tempio della Beata Vergine della Ghiara*, in *La basilica della Ghiara. Il miracolo della città*, atti del convegno (Reggio Emilia, 12 aprile 1997), Comitato per le celebrazioni del IV centenario della Basilica della Madonna della Ghiara, Comune di Reggio Emilia, 1997, pp. 19-28

L. MONTORBIO, *Il duomo di S. Michele Arcangelo di Candiana. Storia e arte*, Padova 1997

N. PANZERI, A. E M. MILANI DONATI, *La chiesa di S. Angela Merici: uno spazio sacro per la città*, Brescia 1997

L. PUPPI, "Un'ordinaria forma non alletta". *Arte, riflessione sull'arte e società*, in *Storia di Venezia*, VII, *La Venezia barocca*, a cura di G. BENZONI, G. COZZI, Roma 1997, pp. 653-679

V. ROMANI, *Primaticcio, Tibaldi e la questione delle "cose del cielo"*, in *Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale*, 5, Cittadella (Padova) 1997

V. VOLTA, *Gli inganni ottici di Tomaso Sandrino*, «Brescia & Futuro», n. 1, 1997, pp. 45-52

1998

- A. COCCIOLI MASTROVITI, *Franchi, Lorenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 50, Roma 1998, *ad vocem*
- F. FRANGI, *Lombardia*, in *Pittura murale in Italia. Il Seicento e il Settecento*, a cura di M. Gregori, III, Bergamo 1998, pp. 60-69
- S. GUERRINI, *Clemente Zamara "Intayador de figure de ligname e notaro"*, in *Agro Bresciano: la Bassa fra Chiese e Mella*, Roccafranca 1998, pp. 173-193
- E. MONDUCCI, G.A. ROSSI, *Il Tempio Della Madonna Della Ghiara a Reggio Emilia Nei Documenti D'Archivio*, Reggio Emilia 1998
- G. PAPI, *Nuove proposte sull'intervento di Paolo Guidotti nel Palazzo Lateranense*, in "Bollettino d'arte", 82, 1997 (1998), 100, pp. 107-112
- Pittura a Milano: Rinascimento e Manierismo*, a cura di M. GREGORI, Milano 1998, pp. 280-281
- A. SERAFINI, *Gian Matteo Giberti e il Duomo di Verona 2. Gli affreschi di Francesco Torbido*, in "Venezia Cinquecento", n. 15, 1998, pp. 21-142
- T. SINISTRÌ, *Brescia nelle stampe. 516 schede per un catalogo di carte, piante e vedute del territorio*, Brescia 1998
- D.M. TOGNALI, *La chiesa parrocchiale di San Remigio in Vione di Vallecamonica*, Breno 1998

1998-1999

- A. BRODINI, *L'attività bresciana di Pietro, Leonardo e Marcantonio Isabello ingegneri militari bergamaschi del Cinquecento*, in "Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo", 62 (1998-1999), pp. 69-90

1999

- Barocco nella bassa. Pittori del Seicento e del Settecento in una terra di confine*, catalogo della mostra (Casalmaggiore 1999), a cura di M. TANZI, Milano 1999
- P.V. BEGNI REDONA, *Pitture e sculture in San Faustino*, in *La chiesa e il monastero benedettino di San Faustino maggiore in Brescia*, a cura di G. MEZZANOTTE, V. VOLTA, ID., R. PRESTINI, I. PANTEGHINI, Brescia 1999, pp. 99-236

- D. BENATI, *Da Lorenzo Franchi a Orazio Talmi. Aggiornamento e resistenze nella pittura locale, Il Seicento a Reggio. La storia, la città, gli artisti*, a cura di P. CESCHI LAVAGETTO, Milano 1999, pp. 177-184 (Benati 1999a)
- D. BENATI, *Da Leonello Spada a Francesco Stringa. Modelli forestieri per la pittura reggiana*, in *Il Seicento a Reggio. La storia, la città, gli artisti*, a cura di P. CESCHI LAVAGETTO, Milano 1999, pp. 131-158
- G. BORA, *Prospettiva lineare e prospettiva “de’ perdimenti”*: un dibattito sullo scorcio del *Quattrocento*, «Paragone», 595, 1999, p. 3-45
- G. BRUNELLI, *Gambara, Uberto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 52, Roma 1999, *ad vocem*
- E. BUGINI, *Il capitolo decorativo dell’ “Arte Antegnata”*: caratteri distintivi degli ornamenti di una grande dinastia di organari; modi e protagonisti del loro allestimento, in “Quaderni di Palazzo Te”, 5, 1999, pp. 52-59
- P. CESCHI LAVAGETTO, *La chiesa di San Giovanni Evangelista*, in *Il Seicento a Reggio. La storia, la città, gli artisti*, a cura di ID., Milano 1999, pp. 83-99
- P. CESCHI LAVAGETTO, *Immagini e devozione: la basilica della Madonna della Ghiara*, in *Il Seicento a Reggio. La storia, la città, gli artisti*, a cura di ID., Milano 1999, pp. 111-129
- F. DALLASTA, C. CECCHINELLI, *Bartolomeo Schedoni. Pittore emiliano. Modena, 1578-Parma, 1615*, Parma 1999
- G. FABBRI, *Dal progetto di Sansovino alle catastrofi del moderno*, in ID., a cura di, *La Scuola Grande della Misericordia di Venezia. Storia e progetto*, Milano 1999, pp. 101-144
- D. FABRIS, *Mecenati e musicisti: documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell’epoca di Monteverdi (1585-1645)*, Lucca 1999
- L. FINOCCHI GHERSI, *Gaspari, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 52, Roma 1999, *ad vocem*
- E.M. GUZZO, *Gandino, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 52, 1999, *ad vocem*
- D. HOWARD, *La Scuola Grande della Misericordia di Venezia*, in *La Scuola Grande della Misericordia di Venezia. Storia e progetto*, a cura di G. Fabbri, Milano 1999
- A. MAZZA, “Uno dei più bei freschi di Lombardia”. *Camillo Procaccini nella basilica di San Prospero*, in *Il Seicento a Reggio. La storia, la città, gli artisti*, a cura di P. CESCHI LAVAGETTO, Milano 1999, pp. 33-49
- G. NEHER, *Moretto and Romanino: religious painting in Brescia 1510-1550. Identity in the shadow of La Serenissima*, tesi di dottorato, University of Warwick, Department of History of Art, 1999
- R. PRESTINI, *Regesto*, in *La chiesa e il monastero benedettino di San Faustino Maggiore in Brescia*, a cura di G. MEZZANOTTE, V. VOLTA, P.V. BEGNI REDONA, ID., I. PANTEGHINI, Brescia 1999, pp. 345-395
- L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milano 1999

A. VOLTA, *Evoluzione edilizia del complesso di San Faustino*, in *La chiesa e il monastero benedettino di San Faustino Maggiore in Brescia*, a cura di G. MEZZANOTTE, ID., P.V. BEGNI REDONA, R. PRESTINI, I. PANTEGHINI, Brescia 1999, pp. 33-96

2000

Arte in Val Camonica. Monumenti e opere, vol. IV, *Esine, Berzo Inferiore, Bienno, Prestine*, a cura di B. PASSAMANI, Gianico 2000

G. BOTTICCHIO, *Bienna: la chiesa parrocchiale dei Santi Faustino e Giovita: guida alle opere d'arte e di fede*, Breno 2000

Cornelius Cort, III, *The new Hollestein and Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts. 1450 – 1700*, edited by H. LEEFLANG, Rotterdam 2000

A. FAPPANI, *Scalvini, Agostino*, in *Enciclopedia bresciana*, vol. XVI, Brescia 2000, p. 369

G. FUSARI, *Il Duomo di Chiari. 1481-2000. Il febbrile cantiere*, Roccafranca 2000

A. MARIN, S. LONGHIN, *La "Quadreria della Canonica di San Michele Arcangelo di Candiana"*, in *Contributi alla storia del Monastero di San Michele di Candiana e del suo territorio*, "Quaderni di Storia Candianese", 2, 2000

M.E. MASSIMI, *Ghislandi, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 54, 2000, *ad vocem*

F. MAZZUCCO, *I Canonici Regolari del SS. Salvatore a Candiana (1449-1783). La "Domus Canonica"*, in *Contributi alla storia del Monastero di San Michele di Candiana e del suo territorio*, a cura di M.C. LOVISON, S. LONGHIN, M.T. SILVONI, D.P. BENOZZI, ID., A. MARIN, in "Quaderni di storia Candianese", 2, 2000, pp. 167-186

M. MORRESI, *Jacopo Sansovino*, Milano 2000

E. NEGRO, N. ROIO, *Bartolomeo Schedoni 1578-1615*, Modena 2000

M.T. SILVONI, *Dalla Regola di Sant'Agostino alle norme canonicali: l'identità spirituale del Canonico Regolare*, in *Contributi alla storia del Monastero di San Michele di Candiana e del suo territorio*, a cura di M.C. LOVISON, S. LONGHIN, ID., D.P. BENOZZI, F. MAZZUCCO, A. MARIN, in "Quaderni di storia Candianese", 2, 2000, pp. 147-154

M.G. VACCARI, *Mira il tuo popolo: statue votive del santuario di Santa Maria delle Grazie*, Milano 2000

W. WOLTERS, *Architettura e ornamento. La decorazione del Rinascimento veneziano*, München 2000 (ed. consultata Verona 2007)

2001

B. BETTONI, *Per una storia dell'orologio*, in *L'orologio di piazza della Loggia: la misurazione del tempo tra tecnica e arte*, a cura di C.M. BELFANTI, Brescia 2001, pp. 49-61

F.F. FLORES D'ARCAIS, *La grande decorazione nel Veneto*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, II, a cura di M. LUCCO, Milano 2001, pp. 645-670

A. LODA, *Un bilancio per Pompeo Ghitti, artista bresciano del Seicento*, in "ACME", 54, 2001, pp. 85-129

R. MASSA, *Gli altari di Santa Maria del Carmine*, Associazione Amici Chiesa del Carmine, Brescia 2001

R. PRESTINI, *La devozione di Brescia alle Sante Croci e la Compagnia dei Custodi. Regesto storico-artistico. Documenti*, in *Le Sante Croci, devozione antica dei bresciani*, Brescia 2001, pp. 191-272

F. ROBECCHI, *Spedali Civili di Brescia*, II, Brescia 2001

V. ROSA, *I cicli pittorici*, in G. GRASSI, M. MACCAGNANI, ID., *Gualtieri. La città nuova dei Bentivoglio*, Reggio Emilia 2001

PH. SOHM, *La critica d'arte del Seicento: Carlo Ridolfi e Marco Boschini*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, a cura di M. LUCCO, II, Milano 2001, pp. 725-756

V. VOLTA, *Una Rotonda per le Sante Croci*, in *Le Sante Croci, devozione antica dei bresciani*, Brescia 2001, pp. 51-84

P.D. KINGSBURY, *The tradition of the soffitto veneziano in Lord Burlington's suburban villa at Chiswick*, in "Architectural history", 44, 2001, pp. 145-152

2002

A. APOSTOLI, *I segreti del fisco bresciano sotto il dominio di Venezia*, in «Quaderni della Fondazione Ugo da Como», 6, 2002, pp. 61-64

P.V. BEGNI REDONA, *La pittura nei secoli XV-XVII*, in *San Niccolò di Rodengo. Un monastero di Franciacorta tra Cluny e Monte Oliveto*, a cura di G. SPINELLI, ID., R. PRESTINI, Brescia 2002, pp. 213-280

A. MAZZA, *1580-1630: Reggio Emilia, capitale artistica del ducato*, in *Alessandro Tiarini. La grande stagione della pittura del '600 a Reggio*, catalogo della mostra (Reggio Emilia) a cura di D. BENATI, ID., Milano 2002, pp. 34-57

E. MONDUCCI, *Leonello Spada (1576 - 1622)*, Manerba (RE) 2002

M. MUSSINI, *Fra creazione effimera e forme durevoli: cultura e produzione artistica nella Reggio del Seicento*, in *Alessandro Tiarini. La grande stagione della pittura del '600 a Reggio*, catalogo della mostra (Reggio Emilia) a cura di D. BENATI, A. MAZZA, Milano 2002, pp. 58-69

H. SCHICKARDT, *Voyage en Italie-Rei in Italien (Novembre 1599–Mai 1600)*, Luxeuil 2002

D. SCIUTO, *L'arte della 'Prudenza'. L'idea aristotelica della Prudenza, esemplificata attraverso il mito, nel ciclo pittorico della Libreria sansoviniana di Venezia*, in "Critica d'arte", 14, 2002, pp. 43-56

V. VOLTA, *Architetti e lapicidi dal XV al XVIII secolo*, in *San Niccolò di Rodengo. Un monastero di Franciacorta tra Cluny e Monte Oliveto*, a cura di G. SPINELLI, P.V. BEGNI REDONA, R. PRESTINI, Brescia 2002, pp. 165-210

2003

F. CAMEROTA, *L'architettura illusoria*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Seicento*, a cura di A. SCOTTI TOSINI, Milano 2003, I, pp. 34-47

M. CATALANO, *Teatro Farnese: modello per la decorazione pittorica del salone dei giganti di Palazzo Bentivoglio a Gualtieri (RE)*, in "Aurea Parma", 3, 2003, pp. 383-406

G. CIRILLO, *Ancora per la pittura parmense del Cinquecento*, in "Parma per l'arte", 1-2, 2003, pp. 42-43

B. COGO, *Antonio Gaspari architetto veneziano. Dati biografici (1656-1723). Il suo capolavoro*, Este 2003

F. DALLASTA, *Bartolomeo Schedoni a Parma (1607-1615): pittura e controriforma alla corte di Ranuccio I Farnese*, Colorno 2003

V. DE FEO, *Andrea Pozzo*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Seicento*, a cura di A. SCOTTI TOSINI, Milano 2003, I, pp. 262-277

M. FAVILLA, R. RUGOLO, *La verità sul caso Gaspari*, in "Studi Veneziani", 45, 2003, pp. 243-262

E. FILIPPINI, *Gli affreschi di Lattanzio Gambara in Palazzo Avogadro a Brescia*, in "I quaderni della Fondazione Ugo Da Como", 5, 2003, pp. 79-88

F. FRISONI, *Paolo il Vecchio, Bartolomeo e Paolo il Giovane. I da Caylina nel contesto artistico bresciano*, in P.V. BEGNI REDONA (a cura di), *Paolo da Caylina il Giovane e la bottega dei da Caylina nel panorama artistico bresciano fra Quattrocento e Cinquecento*, Brescia 2003, pp. 17-46

F. ILCHMAN, *Il soffitto*, in *Santa Maria dei Miracoli a Venezia. La storia, la fabbrica, i restauri*, a cura di M. PIANA E W. WOLTERS, Venezia 2003

La Pinacoteca Ala Ponzone. Il Cinquecento, a cura di M. MARUBBI, Milano 2003

S. LEYDI, *Regesto dei documenti*, in *Vincenzo Foppa*, catalogo della mostra (Brescia 2002), a cura di G. AGOSTI, M. NATALE, G. ROMANO, Milano 2003, pp. 297-323

A. PAMPOLINI, *Nuovi contributi documentari sulla facciata di palazzo Bentivoglio a Ferrara (1583-1585)*, in *Giovanni Battista Aleotti e l'architettura*, a cura di C. CAVICCHI, F. CECCARELLI, R. TORLONTANO, Reggio Emilia 2003, pp. 145-154

L. PELISSETTI, *Dipingere lo spazio illusivo. Percorso formativo e professione del quadraturista*, in *Professioni non togate nel Piemonte d'Antico Regime: professionisti della salute e della proprietà*, a cura di D. BALANI e D. CARPANETTO, Torino 2001 (2003), pp. 243-295.

Paolo da Caylina il giovane e la bottega dei Da Caylina nel panorama artistico bresciano fra Quattrocento e Cinquecento, a cura di P.V. BEGNI REDONA, Brescia 2003

C. SABATTI, *Il pittore bresciano Francesco Giugno o Zugno, probabilmente originario di Polaveno*, in *Polaveno nella storia e nell'arte*, a cura di ID., Brescia 2003, pp. 431-433

A. SAVOLDELLI, *La basilica delle valli. L'interno*, in *Basilica di Santa Maria Assunta in Gandino*, Guide alle chiese parrocchiali di Bergamo, 21, Bergamo 2003

2004

Antiche dimore, a cura di A. SECCO D'ARAGONA, Cazzago San Martino (BS) 2004

M. BAUCIA, *Prospettiva e architettura: trattati e disegni del Fondo Antico della Biblioteca Comunale Passerini-Landi di Piacenza*, Piacenza 2004

P.V. BEGNI REDONA, *Quattrocento anni di storia dell'arte a Brescia: pittura e scultura nel Duomo Nuovo*, in *Il Duomo Nuovo di Brescia: 1604-2004. Quattro secoli di arte, storia, fede*, a cura di M. TACCOLINI, Brescia 2004, pp. 131-200

R. BOSCHI, *"Di bella invenzione, e molto proporzionata". Per una interpretazione della storia progettuale del Duomo Nuovo di Brescia*, in *Il Duomo Nuovo di Brescia. 1604-2004. Quattro secoli di arte, storia, fede*, a cura di M. TACCOLINI, Brescia 2004, pp. 105-129

L. FINOCCHI GHERSI, *Paolo Veronese e il progetto decorativo di San Sebastiano*, in *Da Bellini a Veronese. Temi di arte veneta*, a cura di G. TOSCANO E F. VALCANOVER, Venezia 2004, pp. 537-557

La visita apostolica e decreti di Carlo Borromeo alla diocesi di Brescia, IV, *La Valle Canonica*, A. TURCHINI, G. ARCHETTI, a cura di, Brescia 2004

F. MAGANI, *L'altare ligneo restaurato della chiesa di San Michele Arcangelo*, in *L'altare ligneo della chiesa di San Michele Arcangelo in Candiana. Storia e restauro*, Padova 2004, pp. 41-49

A. MAZZA, "In questa bella compagnia d'Amore e di Fortuna...". *La decorazione pittorica*, in *Il Palazzo di Sassuolo. Delizia dei Duchi d'Este*, a cura di F. Trevisani, Parma 2004, pp. 57-186.

G. MAZZI, "Una cosa ben'aggiustata e che s'accosti alla perfezione", in "Architetto sia l'ingegnerio che discorre". *Ingegneri, architetti e protti nell'età della Repubblica*, a cura di ID. E S. ZAGGIA, Venezia 2004, pp. 7-68

D. MONTANARI, *La nuova cattedrale di Brescia. Politica e fede popolare nella secolare vicenda edificatoria*, in *Il Duomo Nuovo di Brescia. 1604-2004. Quattro secoli di arte, storia, fede*, a cura di M. TACCOLINI, Brescia 2004, pp. 45-68

I. PASSAMANI BONOMI, *Scenografie urbane ed architettoniche tra inganno e realtà: le prospettive disegnate sui portali di Brescia*, in *L'architettura dell'inganno: Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Rimini, 28 - 30 novembre 2002), a cura di F. FARNETI, D. LENZI, Firenze 2004, pp. 257-266.

M. PIRONDINI, *Sisto Badalocchio*, Reggio Emilia 2004

L. PUPPI, *Su/per Tiziano*, Milano 2004.

G. RAGGI, *I disegni di Colonna e Mitelli: una complessa questione attributiva*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 27, 2003 (2004), pp. 285-312

M. ROSSI, *La Rotonda di Brescia*, Milano 2004.

P. ROSSI, *I soffitti veneziani da Pordenone a Tintoretto*, in *Da Bellini a Veronese. Temi di arte veneta*, a cura di G. TOSCANO E F. VALCANOVER, Venezia 2004, pp. 509-535

E. SELMI, V. VOLPI, *Il Seicento*, in *Mille anni di letteratura bresciana*, a cura di P. GIBELLINI E L.A. BIGLIONE DI VIARIGI, I, Brescia 2004, pp. 267-280

F. SORCE, *Lamberti, Stefano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 63, Roma 2004, *ad vocem*

R. SPINELLI, *Precisazioni e novità su alcune opere toscane di Angelo Michele Colonna e di Agostino Mitelli*, in *L'architettura dell'inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Rimini, 28-30 novembre 2002), a cura di F. FARNETI, D. LENZI, Firenze 2004, pp. 49-65

M. TANZI, *I Campi*, Milano 2004

2005

- B. BETTONI, *I beni dell'agiatezza. Stili di vita nelle famiglie bresciane dell'età moderna*, Milano 2005
- F. CAMEROTA, *Looking for an Artificial Eye: On the Borderline between Painting and Topography*, in "Early Science and Medicine", *Optics, Instruments and Painting, 1420-1720 Reflections on the Hockney-Falco Thesis*, 10, 2, 2005, pp. 263-285
- M.C. CHIUSA, *L'officina cinquecentesca: Lattanzio Gambara e l'impresa pittorica della navata centrale, in Basilica cattedrale di Parma: novecento anni di arte, storia, fede*, Parma 2005, II, pp. 110-129
- M. CONSADORI, *Il "Giardino della pittura" di Francesco Paglia. Analisi dei principi teorici*, in "Brixia sacra", 3-4, 2005, pp. 367-383
- G. FUSARI, *La decorazione della parrocchiale di Bienno. 1621-1646. Un programma figurativo tra manierismo e controriforma*, Roccafranca (BS) 2005
- Giacomo Cresseri (Brescia 1870 – 1933)*, atti della Giornata di Studi (Brescia, 19 novembre 2002), a cura di L. ANELLI, in Supplemento ai "Commentari dell'Ateneo di Brescia" 2002, Brescia 2005
- M. GRASSO, *Tommaso Laureti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 64, Roma 2005, *ad vocem*
- V. MANCINI, *Vertuosi e artisti. Saggi sul collezionismo antiquario e numismatico tra padova e Venezia nei secoli XVI e XVII*, Padova 2005
- S. MANFRIN, *Restauro dello storico organo del Duomo di Candiana*, Milano 2005
- U. RAVASIO, *La genealogia degli Antegnati organari*, in Supplemento ai "Commentari dell'Ateneo di Brescia", Brescia 2005
- G. VIRGILIO, *Giovan Mauro Della Rovere detto il Fiammenghino, a Bienno*, in *La chiesa di Santa Maria Annunciata a Bienno*, atti della giornata di studi (Bienno, 28 ottobre 2000), a cura di P. CASTELLINI E M. ROSSI, Bienno 2005, pp. 145-162

2006

- B. ADORNI, *Malosso architetto di Ranuccio I Farnese duca di Parma e Piacenza*, in *Dai Farnese ai Borbone famiglie europee*, a cura di C. ROBOTTI, Manduria 2006, pp. 271-278
- P. ALUNNI, *I Bentivoglio a Modena: mecenatismo e committenza nel primo ventennio del XVII secolo*, in "Taccuini d'arte", *Rivista di Arte e di Storia del territorio di Modena e Reggio Emilia*, 1, 2006, pp. 17-26 (ALUNNI 2006a)

P. ALUNNI, *I Bentivoglio mecenati, agenti artistici e impresari nel XVII secolo*, in “Annuario della Scuola di Specializzazione in Storia dell’Arte dell’Università di Bologna”, 6, 2005 (2006), pp. 36-59 (ALUNNI 2006b)

B. ATERINI, *Andrea Pozzo e l’illusione ottica dello spazio: la chiesa della Missione a Mondovì*, in *Realtà e illusione nell’architettura dipinta: quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Lucca, 26 - 28 maggio 2005), a cura di F. FARNETI, Firenze 2006, pp. 335-346

S. BANDERA BISTOLETTI, *Giulio e Antonio Campi in San Paolo Converso a Milano*, in “Paragone”, 57, 2006, 69, pp. 40-60

B. BETTONI, *Aristocrazia senza corte: interni domestici a Brescia nel corso del XVI e XVII secolo*, in “Journal de la Renaissance”, IV, 2006, pp. 9-24

Bovegno nell’arte, a cura di C. SABATTI, Roccafranca (BS) 2006

S. BUGANZA, *Biografia di Girolamo Romanino (Brescia, 1484/1487-1560)*, in *Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano*, catalogo della mostra (Trento), a cura di L. CAMERLENGO, E. CHINI, F. FRANGI, F. DE GRAMATICA, Cinisello Balsamo 2006, pp. 394-397

S. BUGANZA, M.C. PASSONI, *Regesto e cronologia*, in *Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano*, catalogo della mostra (Trento), a cura di L. CAMERLENGO, E. CHINI, F. FRANGI, F. DE GRAMATICA, Cinisello Balsamo 2006, pp. 398-431.

F. CAMEROTA, *La prospettiva del Rinascimento: arte, architettura, scienza*, premessa di M. KEMP, Milano 2006

F. FLORES D’ARCAIS, *Appunti per una storia della quadratura secentesca a Verona*, in *Realtà e illusione nell’architettura dipinta: quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Lucca, 26 - 28 maggio 2005) a cura di F. FARNETI, D. LENZI, Firenze 2006, pp. 267-274

F. FRANGI, *L’ultimo Romanino (e il primo Gambara)*, in *L’ultimo Romanino. Ricerche sulle opere tarde del pittore bresciano*, catalogo della mostra (Brescia 2006) a cura di E. LUCCHESI RAGNI, R. STRADIOTTI, Cinisello Balsamo 2006, pp. 17-39

G. FUSARI, *Ottavio Amigoni, un piccolo e ozioso ritardatario provinciale*, Roccafranca 2006

Gênes triomphante et la Lombardie des Borromée. Dessins des XVII et XVIII siècles, a cura di P. BOCCARDO, Montreuil 2006

S. GUERRINI, *L’architettura, la scultura e la pittura dalle origini al ‘500*, in *Valtrompia nell’arte*, a cura di C. SABATTI, Roccafranca (BS) 2006, pp. 11-213

E.M. GUZZO, *La pittura del ‘600 tra controriforma e barocco*, in *Valtrompia nell’arte*, a cura di C. SABATTI, Roccafranca 2006, pp. 226-230

I Domenicani a Brescia e la presenza di Nicolò Boccasino (papa Benedetto XI, beato di Treviso), Atti del convegno (Brescia 22 aprile 2005), a cura di M. FRANCHI, Treviso 2006

Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano, catalogo della mostra (Trento), a cura di L. CAMERLENGO, E. CHINI, F. FRANGI, F. DE GRAMATICA, Cinisello Balsamo 2006

B.M. SAVY, *Manducatio per visum. Temi eucaristici nella pittura di Romanino e Moretto*, Cittadella 2006

2006-2007

M. FAVILLA, R. RUGOLO, *Progetti di Antonio Gaspari architetto della Venezia barocca*, in “Atti dell’Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti”, 2006-2007, pp. 139-191

2007

S. BAIO, *Qualche appunto per la vicenda artistica di Antonio Gandino*, in “Civiltà bresciana”, a. 16, 2007, pp. 43-44

G. BORA, *Giulio e Antonio Campi: due fratelli, due temperamenti*, in *Brescia nell’età della Maniera: grandi cicli pittorici della Pinacoteca Tosio Martinengo*, catalogo della mostra (Brescia, 2007-2008) a cura di E. LUCCHESI RAGNI, R. STRADIOTTI, Milano 2007, pp. 27-35

Brescia nell’età della Maniera: grandi cicli pittorici della Pinacoteca Tosio Martinengo, catalogo della mostra (Brescia, 2007-2008) a cura di E. LUCCHESI RAGNI, R. STRADIOTTI, Milano 2007

A.L. CASERO, *Le Storie di giustizia di Giulio e Antonio Campi per il palazzo della Loggia*, in *Brescia nell’età della Maniera: grandi cicli pittorici della Pinacoteca Tosio Martinengo*, catalogo della mostra (Brescia, 2007-2008) a cura di E. LUCCHESI RAGNI, R. STRADIOTTI, Milano 2007, pp. 112-119

L. FINOCCHI GHERSI, *Paolo Veronese decoratore*, Venezia 2007

F. FISOGNI, *Il Seicento bresciano*, in *Duemila anni di pittura a Brescia*, a cura di C. BERTELLI, Brescia 2007, pp. 327-383

F. FRANGI, *Alla maniera dei cremonesi: appunti sulla stagione giovanile di Lattanzio Gambara*, in *Brescia nell’età della Maniera: grandi cicli pittorici della Pinacoteca Tosio Martinengo*, catalogo della mostra (Brescia, 2007-2008) a cura di E. LUCCHESI RAGNI, R. STRADIOTTI, Milano 2007, pp. 37-49

F. FRISONI, *Pietro Marone e Tommaso Bona, due pittori bresciani tra Moretto e Lattanzio Gambara*, in *Brescia nell’età della Maniera: grandi cicli pittorici della Pinacoteca Tosio Martinengo*, catalogo della mostra (Brescia, 2007-2008), a cura di E. LUCCHESI RAGNI, R. STRADIOTTI, Milano 2007, pp. 81-95 (FRISONI 2007a)

F. FRISONI, *Le pale d'altare*, in *Storia ed arte nella chiesa di San Zenone a Sale Marasino*, a cura di ID. E A. BURLOTTI, Marone (BS) 2007, pp. 89-112 (FRISONI 2007b)

G. FUSARI, *Giovan Battista e Giovan Mauro Della Rovere a Brescia e nel Bresciano*, in "Arte Lombarda", 2, 2007, pp. 84- 89

O. GUIDI, *Ursolina la Rossa e altre storie: inquisitori e streghe tra Lucca e Modena nel XVI secolo*, introduzione di F. CARDINI, Lucca 2007

E. LUCCHESI RAGNI, R. STRADIOTTI, *Brescia nell'età della Maniera. Testimonianze in città e nella Pinacoteca Tosio Martinengo*, in *Brescia nell'età della Maniera: grandi cicli pittorici della Pinacoteca Tosio Martinengo*, catalogo della mostra (Brescia, 2007-2008) a cura di ID., Milano 2007, pp. 11-25

G. MERLO, *Lattanzio Gambara. Un pittore tra Romanino e la "Maniera"*, tesi di Dottorato di ricerca in Storia dell'arte, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di lettere e filosofia, XIX ciclo, 2007

M. MONDINI, *La città dipinta. Cicli decorativi ad affresco nel Giardino della Pittura di Francesco Paglia*, in *Brescia nell'età della Maniera. Grandi cicli pittorici della Pinacoteca Tosio Martinengo*, catalogo della mostra (Brescia 2007) a cura di E. LUCCHESI RAGNI E R. STRADIOTTI, Cinisello Balsamo (Mi) 2007, pp. 217-231

V. NICHILLO, *Ritratto di Giulio Antonio Averoldi: un letterato nella Brescia tra Sei e Settecento*, in "Civiltà Bresciana", 16, 2007, pp. 196-214

M. PIGOZZI, *La percezione e la rappresentazione dello spazio a Bologna e in Romagna nel Rinascimento fra teoria e prassi*, Bologna 2007

2008

L. CERIOTTI, F. DALLASTA, *Il posto di Caifa. L'Inquisizione a Parma negli anni dei Farnese*, Milano 2008

F. FRISONI, *Appunti "guercineschi" per la chiesa del Carmine di Brescia*, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia", Brescia 2008, pp. 143-176

I. GIUSTINA, *Brescia e Bergamo*, in *Storia dell'architettura nel Veneto. Il Seicento*, a cura di A. ROCA DE AMICIS, Venezia 2008, pp. 152-171

E. NOE, *Sul pittore barocco Giambattista Lambranzi*, in "Ateneo veneto", 6, 2007 (2008), 2, pp. 117-139

A. PALLADIO, *I quattro libri dell'architettura*, a cura di M. BIRAGHI, Roma 2008

F. PIAZZA, *Alcune note su Agostino Avanzi e sulle quadrature di San Giorgio a Brescia*, in "Civiltà Bresciana", 4, 2008, pp. 65-79

R. PROFUMO, *La rappresentazione del martirio e della gloria: nuove considerazioni sugli affreschi di Lattanzio Gambara*, in *La Collegiata di Santo Stefano a Vimercate. Storia e arte in un'antica pieve lombarda*, a cura di C. BESANA, Cinisello Balsamo 2008, pp. 172-187

A. ROCA DE AMICIS, *Antonio Gaspari e un dialogo con il barocco romano*, in *Storia dell'architettura nel Veneto. Il Seicento*, a cura di ID., Venezia 2008, pp. 206-221

S. SIGNAROLI, *Brescia, Venezia, Leida: i Chronica di Elia Capriolo nella Respublica literaria dell'Europa moderna*, in "Italia medioevale e umanistica", 49 (2008), pp. 287-329

M. TANZI, *Un San Girolamo di Antonio Campi*, Milano 2008

Storia dell'architettura nel Veneto. Il Seicento, a cura di A. ROCA DE AMICIS, Venezia 2008

2009

A.M. CAMASSEI, *Dominio e giurisdizione sì spirituale, che temporale del monastero di San Nicolò di Rodengo della Congregazione ulivetana*, ed. critica a cura di S. IARIA, in *La forza dell'archivio: dominio e giurisdizione del monastero di San Nicolò di Rodengo nel libro di un abate archivista del Settecento*, a cura di ID., "Quaderni di Brixia sacra", 1, 2009

D. CUOGHI, *Una nuova "ricostruzione" del Camerino dell'Eneide*, in *Nicolò dell'Abate alla corte dei Boiardo: il paradiso ritrovato*, catalogo della mostra (Scandiano, 2009), a cura di A. MAZZA, Milano 2009, pp. 121-129

F. FISOGNI, *Brescia e Bergamo nella seconda metà del Cinquecento: dopo Romanino, Moretto e Moroni*, in *Lombardia manierista. Arti e architettura*, a cura di M.T. FIORIO E V. TERRAROLI, Milano 2009, pp. 275-303

Gli affreschi delle ville venete. Il Seicento, a cura di G. PAVANELLO E V. MANCINI, Venezia 2009

S. IARIA, *L'abate Camassei e l'ordinamento dell'archivio monastico di Rodengo*, in *La forza dell'archivio: dominio e giurisdizione del monastero di San Nicolò di Rodengo nel libro di un abate archivista del Settecento*, a cura di ID., "Quaderni di Brixia sacra", 1, 2009, pp. XIII-LXXX

M. IBSEN, *La costruzione di una scena urbana*, in F. CASALI, a cura di, *Il terremoto di Salò del 24 novembre 2004. Il palazzo municipale e la sua storia*, Brescia 2009, pp. 179-186

M. MARUBBI, *Note sul patrimonio pittorico gabbarese*, in *La corte del mito: Gambara, antico feudo della bassa*, a cura di G. ARCHETTI E A. BARONIO, Brescia 2009, pp. 156-159

A. PROSPERI, *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, ed. Torino 2009

G.A. SCALZI, *De Basilica. Santa Maria in Valvendra a Lovere dal 1475*, Lovere 2009

G. TAGLIAFERRO, B. AIKEMA, *Le botteghe di Tiziano*, Firenze 2009

V. TERRAROLI, *L'arte lombarda di età manierista nelle "guide" sette e ottocentesche e il caso di Brescia*, in *Lombardia manierista. Arti e architettura*, a cura di M.T. FIORIO E ID., Milano 2009, pp. 305-317

A. ZAINA, *La memoria storica di Girolamo Cavalli, umanista nell'editoria e nell'arte*, in S. GAVINELLI, ID., *A Cinquecento anni dall'edizione degli Opera omnia di Lorenzo Giustiniani*, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia", Brescia 2009, pp. 155-200

2010

A. CRISPO, *Un inedito San Giovanni Battista di Bartolomeo Schedoni e altre note per Luigi Amidani e Lionello Spada*, in "Parma per l'arte", 1-2, 2010, pp. 153-168

Dizionario storico dell'Inquisizione, diretto da A. PROSPERI, I, Pisa 2010

Fasti e splendori dei Gambara. L'apice della potente famiglia bresciana in età rinascimentale e barocca, a cura di D. PAOLETTI, Brescia 2010

G. FUSARI, *Il gran teatro barocco: i Fiamminghini e i Trionfi dei santi Faustino e Giovita*, Roccafranca (Brescia) 2010 (FUSARI 2010a)

G. FUSARI, *La chiesa di Santa Maria Maggiore in Chiari*, a cura di A. GOZZINI, Rudiano 2010 (FUSARI 2010b)

D. GISOLFI, *On Renaissance Library decorations and the Marciana*, in "Ateneo Veneto", 197, 9/II, 2010, pp. 7-21

S. GUERRINI, *Clemente Zamara, "Intaiador de figure de legname et notaro"*, in *Lo splendido teatro del dolore. Il Compianto in S. Maria della Stella a Bagnolo Mella. La storia, le figure, il restauro*, a cura di ID., Brescia 2010, pp. 125-181

La parrocchiale di Santa Maria Assunta, sant'Emiliano e san Cassiano di Padenghe sul Garda, a cura di G. BOCCHIO, A. NODARI, L. VEZZOLA, Vobarno (BS) 2010

A. Loda, *La pittura dalla Controriforma al Barocco*, in *Nave nell'arte*, a cura di C. SABATTI E A. MINESSI, Nave (Bs) 2010, pp. 89-92

H. PFEIFFER, *Andrea Pozzo a Mondovì*, Milano 2010

G. SAVA, *Antonio Medaglia "lapicida et architecto" tra Vicenza e la Lombardia: il cantiere di San Pietro in Oliveto a Brescia*, in "Arte Veneta", 67, 2010, pp. 126-149

P. STRADA, *Un ciclo di dipinti di Giovan Mauro della Rovere a Gambolò*, in "Viglevanum", 20, 2010, pp. 38-45

V. ZANI, *Gasparo Cairano e la scultura monumentale del Rinascimento a Brescia (1489-1517 ca.)*, Roccafranca 2010

2011

R. BÖSEL, *Andrea Pozzo, architetto prospettico: da Mondovì a Roma*, in *Andrea Pozzo*, Atti del Convegno Internazionale (Valsolda, Como 17 - 19 settembre 2009), a cura di A. SPIRITI, Gravedona 2011, pp. 105-116

F. CECCARELLI, D. LENZI, *Domenico e Pellegrino Tibaldi. Architettura e arte a Bologna nel secondo Cinquecento*, Venezia 2011

A. CÒCCIOLI MASTROVITI, *Per il quadraturismo a Cremona e nel territorio: committenti, artisti, cantieri*, in *Artisti cremonesi: il Settecento*, a cura di E. BIANCHI, R. COLACE, Cremona 2011, pp. 41-68

G. COLOMBO, M. MARUBBI, A. MISCIOSCIA, *Gian Giacomo Barbelli*, Crema 2011

A. COTTI, *Camillo Baldassarre Zamboni ordinatore della Biblioteca Martinengo*, in *Viaggi di testi e di libri: libri e lettori a Brescia tra Medioevo e età moderna*, a cura di V. GROHOVAZ, Udine 2011, pp. 147-170

F. FISOGNI, *La decorazione in età moderna e le pale d'altare*, in *La chiesa di San Giorgio a Brescia: una storia secolare riportata alla luce*, Centro servizi musei della Provincia di Brescia, Brescia 2011 (FISOGNI 2011a)

F. FISOGNI, *Bagnolo Mella (Brescia). Villa Avogadro, poi Spada*, in *Castelli e ville della pianura tra Brescia, Cremona e Bergamo*, a cura di AA.VV., Brescia 2011, pp. 168-173 (FISOGNI 2011b)

F. FRISONI, *Spunti su un pittore atipico bresciano: Ottavio Amigoni*, in *L'arte nostra. Ottavio Amigoni, Pompeo Ghitti, Domenico Voltolini*, atti della giornata di studi (Sale Marasino, 10 maggio 2008), a cura di F. TROLETTI, A. BURLOTTI, Esine 2011, pp. 15-47

B. GHELFI, *A margine di una celebre dispersione. Nuovi commenti sui Camerini di Alfonso I d'Este: documenti e appunti sul trasferimento a Modena della decorazione della via Coperta (1598-1640)*, in *Fare e disfare. Studi sulla dispersione delle opere d'arte in Italia tra XVI e XIX secolo*, a cura di L. LORIZZO, Roma 2011, pp. 23-34

A. MAZZA, *Leonello Spada e la "memoria" di Venceslao Lazzari all'Archiginnasio*, in "L' Archiginnasio", 103, 2008 (2011), pp. 289-340

F. PIAZZA, *Inediti di Pompeo Ghitti a Brescia e qualche appunto sulla sua formazione milanese*, in "Civiltà bresciana", 20, 2011, pp. 251-264 (PIAZZA 2011a)

F. PIAZZA, *Testimonianze erculee nell'arte del territorio di Brescia tra Quattro e Cinquecento*, in *Ercole il fondatore: dall'antichità al Rinascimento*, catalogo della mostra (Brescia 2011), a cura di M. BONA CASTELLOTTI, A. GIULIANO, Milano 2011, pp. 170-175 (PIAZZA 2011b)

Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere. Seicento e Settecento, a cura di M. BONA CASTELLOTTI ed E. LUCCHESI RAGNI, Brescia 2011

D. RIGHINI, *Tommaso Laureti architetto e ingegnere idraulico: aggiunte e precisazioni*, in *Domenico e Pellegrino Tibaldi. Architettura e arte a Bologna nel secondo Cinquecento*, a cura di F. CECCARELLI e D. LENZI, Venezia 2011, pp. 109-128

P. SANVITO, *Palladio e il quadraturismo*, in *Quadratura. Geschichte, Theorien, Techniken*, a cura di M. BLEYL, P. DUBOURG GLATIGNY, Berlino 2011, pp. 141-151

R. SPINELLI, *Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli in Toscana e in Spagna*, Ospedaletto (Pisa) 2011

V. TANI, *“Paulo Borghese Guidotti humilmente prostrato alla felicissima patria avanti”*: un affascinante messaggio di genio, follia e luce caravaggesca per Pietro Paolini e la pittura lucchese del Sei-Settecento, in *“Rivista di archeologia, storia, costume”*, 39, 2011, 1/2, pp. 3-60

2012

A. BARBIERI, *Il “Reliquiario della Santissima Croce” del tesoro del Duomo Vecchio di Brescia*, in *“Arte lombarda”*, 1-2, 2012, pp. 25-56.

Cristoforo Sorte e il suo tempo, a cura di S. SALGARÒ, Bologna 2012

F. FISOGNI, *Scultori e lapicidi a Brescia dal tardo classicismo cinquecentesco al rococò*, in *Scultura in Lombardia. Arti plastiche a Brescia e nel Bresciano dal XV al XX secolo*, a cura di V. TERRAROLI, Milano 2012, pp. 139-214

F. FRISONI, *Qualche suggerimento per una lettura di Ottavio Amigoni in chiave extra-bresciana*, in *Ottavio Amigoni. 1606-1661*, catalogo della mostra (Brescia 2012), a cura di G. FUSARI, Roccafranca (BS) 2012, pp. 33-41

L. GABRIELLI, *Sulla via dell'Italia: architetture rinascimentali di Trento nel taccuino di viaggio di Heinrich Schickhardt (1598)*, in *“Studi trentini. Arte”*, Trento, Società di studi trentini di scienze storiche, a.91 2011 (2012), n.1, pp. 29-48

C. HOPE, *Postfazione. La paternità delle lettere di Tiziano*, in L. PUPPI, *Tiziano. L'epistolario*, Firenze 2012, pp. 345-349

La corte estense nel primo Seicento. Diplomazia e mecenatismo artistico, a cura di E. FUMAGALLI e G. SIGNOROTTO, Roma 2012

S. L'OCCASO, *Anselmo Guazzi un allievo di Giulio Romano*, Mantova 2012

A.M. MATTEUCCI ARMANDI, *Quadratura e scenografia: i Bolognesi in Europa*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica, forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVII)*, atti del convegno internazionale (Bologna 2010], a cura di S. FROMMEL, Bologna 2012, pp. 223-246

M. MOLteni, *Il pratico e il pictor. Prime note sulle Osservazioni nella pittura di Cristoforo Sorte*, in *Cristoforo Sorte e il suo tempo*, a cura di S. SALGARo, Bologna 2012, pp. 267-285

Palazzi, ville, cascine di Botticino Mattina, Brescia 2012

M. PIRONDINI, *Postille a Leonello Spada*, in *Atti della giornata di studi questioni caravaggesche*, a cura di P. CAROFANO, Pontedera 2012, pp. 77-107

L. PUPPI, *Tiziano. L'epistolario*, Firenze 2012.

E. RAME, *Giovan Mauro Della Rovere disegnatore: quattro schede varallesi*, in "De Valle sicida", 19, 2010 (2012), 1, pp. 115-128

M. RICCI, *Bologna in Roma, Roma in Bologna: disegno e architettura durante il pontificato di Gregorio XIII (1572-1585)*, Roma 2012

S. SALGARo, *Cristoforo Sorte. Per un profilo biografico*, in *Cristoforo Sorte e il suo tempo*, a cura di ID., Bologna 2012, pp. 203-242

S. SALGARo, *Ritratti di Cristoforo Sorte*, in *Cristoforo Sorte e il suo tempo*, a cura di ID., Bologna 2012, pp. 243-264

S. VANTINI, *Tra corografia e topografia: Cristoforo Sorte, un perito al servizio della Serenissima*, in *Cristoforo Sorte e il suo tempo*, a cura di S. SALGARo, Bologna 2012, pp. 287-303

V. VOLTA, *Chiese di Valsabbia*, Roccafranca 2012

2012-2013

A. CORATO, *Architetture dipinte nella Venezia secentesca*, tesi di laurea, relatore prof.ssa M. FRANK, Università Ca' Foscari, Venezia, a.a. 2012-2013

2013

R. BARTOLETTI, *Manuale figurato per signori sull'uso di passioni e virtù*, in "AB", 116, autunno 2013, pp. 86-88

"El patron di tanta alta ventura": Pietro Avogadro tra Pandolfo Malatesta e la dedizione di Brescia a Venezia, Atti della Giornata di Studi (Brescia, 3 giugno 2011), a cura di E. VALSERIATI E S. SIGNAROLI, Travagliato-Brescia 2013

F. FRISONI, *L'arte del Quattrocento e del Cinquecento*, in *Brescia nella storiografia degli ultimi quarant'anni*, a cura di S. ONGER, Annali di Storia Bresciana, 1, Brescia 2013, pp. 151-168

G. FUSARI, *L'altare di Bulgarini nella chiesa di Santa Maria di Gandizzano*, in *Chiese sussidiarie di Sale Marasino*, a cura di F. TROLETTI, Montichiari 2013, pp. 145-152

S. GUERRINI, *L' "Ebreo" di Bartolomeo Veneto era un tempo nel palazzo Avogadro dietro la Loggia?*, in "Civiltà Bresciana", 1-4, 2013, pp. 35-53

A. LODA, *Alcune aggiunte alla grafica bresciana dei Della Rovere con un accenno a quelle di Francesco Giugno e Ottavio Amigoni*, in "Brixia Sacra", *Unum, verum, pulchrum. Studi in onore di Pier Virgilio Begni Redona*, a cura di G. MOTTA, Brescia – Roma 2013, pp. 481-486

G. MERLO, *Anticipazioni sul ritrovato archivio familiare dei Romanino*, in "Brixia Sacra", 1-4, 2013, pp. 375-388

L. PUPPI, *"Maistro Giacomo Coltrin inzegnere" e i parenti bresciani di Tiziano*, in "Ateneo Veneto", 2013, pp. 69-82

N. ROIO, *Bartolomeo Schedoni e Leonello Spada: alcune opere sconosciute di due "caravaggisti" padani*, in "Valori tattili", 1, 2013, pp. 48-65

B. TANZI, *Colombino Rapari e la «capella magna» di San Pietro al Po a Cremona*, relatore prof. G. AGOSTI, Università degli Studi di Milano, 2013

V. ZALLOT, *Sculture d'artificio. Altari barocchi in legno dell'Alta Valle Camonica. Architettura, iconografia, botteghe e tradizioni artigiane*, Roccafranca 2013

2014

L. BOREAN, *"Per dover far moderna Galaria". Marco Boschini e gli artisti del suo tempo*, in *Marco Boschini. L'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca*, Atti del Convegno di Studi (Verona, 19-20 giugno 2014), a cura di E.M. DAL POZZOLO, Treviso 2014, pp. 190-203

R. DUGONI, *Paglia, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 80, 2014, *ad vocem*.

La peinture en Lombardie au XVIIe siècle; la violence des passions et l'idéal de beauté, catalogo della mostra (Ajaccio 2014), a cura di F. FRANGI E A. MORANDOTTI, Milano 2014

S. LONGHIN, *Duomo di San Michele di Candiana, un mistero architettonico*, in "Con i piedi per terra", 6, settembre-ottobre 2014, pp. 56-57

Marco Boschini. *L'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca*, Atti del Convegno di Studi (Verona, 19-20 giugno 2014), a cura di E.M. DAL POZZOLO, Treviso 2014

P. MARINI, *Un "molto grande teatro": Veronese e l'architettura*, in *Paolo Veronese. L'illusione della realtà*, catalogo della mostra (Verona 2014), a cura di B. AIKEMA E P. MARINI, Milano 2014, pp. 105-117

Paolo Veronese. L'illusione della realtà, catalogo della mostra (Verona 2014), a cura di B. AIKEMA E P. MARINI, Milano 2014

P. PASTRES, *Giulio Cesare Gigli e le patrie pittoriche*, in "Annali di Critica d'Arte", 10, 2014, 73-103, pp. 383-384

F. PIAZZA, *Quattro secoli di collezionismo a Brescia*, in *Moretto, Savoldo, Romanino, Ceruti. Cento capolavori dalle collezioni bresciane*, catalogo della mostra (Brescia 2014), a cura di D. DOTTI, Milano 2014, pp. 30-42

Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere. Dal duecento al Cinquecento, a cura di M. BONA CASTELLOTTI ed E. LUCCHESI RAGNI, Venezia 2014

E. VALSERIATI, *Istituzioni municipali, identità e spazi del patriziato nella Lombardia veneta: il caso di Brescia tra la fine del XV e la seconda metà del XVI secolo*, relatori proff. G.M. VARANINI, EDOARDO DEMO, A. PASTORE, Università degli Studi di Verona, XVI ciclo, 2014

2015

A. CADOPPI, "[...] per sua devocione et a Gloria di Dio et d'essa Santissima Madonna et per memoria di sua Casa". *I committenti delle cappelle minori della Ghiara*, in *I Servi di Maria a Reggio Emilia (1313-2013). La strategia delle immagini e il fenomeno Ghiara*, Atti del Convegno (Reggio Emilia 28-30 novembre 2013), a cura di E. BELLESIA, A. MAZZA, Reggio Emilia 2015, pp. 225-227

ANNA CÒCCIOLI MASTROVITI, *Prospettiva, luce e colore nelle quadrature "delli Natali". Nuovi apporti per l'attività dei Natali a Cremona e a Piacenza*, in *Prospettiva, luce e colore nell'illusionismo architettonico. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, atti del convegno internazionale di studi (Firenze-Montepulciano, 9-11 giugno 2011), a cura di S. BERTOCCHI e F. FARNETI, Firenze 2015, pp. 177-186

F. DALLASTA, *Il culto della Ghiara e la sua diffusione extra-estense 1596-1700: luoghi di culto, pellegrinaggi, circolazione dei libri e delle riproduzioni*, in *I Servi di Maria a Reggio Emilia (1313-2013). La strategia delle*

immagini e il fenomeno Ghiara, Atti del Convegno (Reggio Emilia 28-30 novembre 2013), a cura di E. BELLESIA, A. MAZZA, Reggio Emilia 2015, pp. 261-325

M. FRANK, *Più vero del vero: sulla difficile affermazione del quadraturismo a Venezia*, in *Prospettiva, luce e colore nell'illusionismo architettonico. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, atti del convegno internazionale di studi (Firenze-Montepulciano, 9-11 giugno 2011), a cura di S. BERTOCCI e F. FARNETI, Firenze 2015, pp. 157-166

Intorno alle mura. Brescia rinascimentale, a cura di V. VOLTA, Brescia 2015

I Servi di Maria a Reggio Emilia (1313-2013). La strategia delle immagini e il fenomeno Ghiara, Atti del Convegno, Reggio Emilia 28-30 novembre 2013, a cura di E. BELLESIA, A. MAZZA, Reggio Emilia 2015

A.M. MATTEUCCI, *La componente scenica nelle quadrature delle ville venete*, in *Prospettiva, luce e colore nell'illusionismo architettonico. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, atti del convegno internazionale di studi (Firenze-Montepulciano, 9-11 giugno 2011), a cura di S. BERTOCCI e F. FARNETI, Firenze 2015, pp. 147-156

A. MAZZA, *Lungo la via Emilia. Cicli con storie della Vergine tra Cinque e Seicento*, in *I Servi di Maria a Reggio Emilia (1313-2013). La strategia delle immagini e il fenomeno Ghiara*, Atti del Convegno, Reggio Emilia 28-30 novembre 2013, a cura di ID. e E. BELLESIA, Reggio Emilia 2015, pp. 107-122

G. MERLO, *Bottega*, in *Romanino al tempo dei cantieri in Valle Camonica*, a cura di V. GHEROLDI, Gianico (BS) 2015, pp. 124-134

E. NAPIONE, a cura di, *Verona. Museo degli Affreschi "Giovanni Battista Cavalcaselle" alla Tomba di Giulietta*, Milano 2015

D. PESCARMONA, *Il Rosario per la Chiesa militante: Giovanni Luigi Valesio e Giovanni Mauro della Rovere, il Fiammenghino, a Peglio e a Montemezzo*, in "Altolariana", 4, 2014 (2015), pp. 137-152

F. PIAZZA, *Pietro Maria Bagnadore*, in *Albrecht Dürer. I simulacri della memoria. Opere a confronto*, catalogo della mostra (Orzinuovi 2015), a cura di R. CONSOLANDI, Roccafranca 2015, pp. 221-222

B. TANZI, *Colombino Rapari. Atti figurativi e inquietudini religiose a Cremona nel Cinquecento*, Cremona 2015

S. BUGANZA, M.C. PASSONI, *Romanino 1532-1546. Regesto*, in *Romanino al tempo dei cantieri in Valle Camonica*, a cura di V. GHEROLDI, Gianico (BS) 2015, pp. 90-134

In corso di stampa

F. PIAZZA, *Il primo tempo di Cristoforo e Stefano Rosa*, in *Architettura, arte e società a Brescia nel secondo Cinquecento*, a cura di ID. ed E. VALSERIATI, “Annali di Storia Bresciana”, 4, Brescia c.d.s

E. VALSERIATI, *Magistrature civiche e pubblico decoro: i Deputati alle pubbliche fabbriche e gli architetti comunali a Brescia (1538-1597)*, in *Architettura, arte e società a Brescia nel secondo Cinquecento*, a cura di F. PIAZZA e ID., “Annali di Storia Bresciana”, 4, Brescia c.d.s.