



Madonna in trono (Chiesa originaria cimitero di san Rocco)

1

1- Madonna in trono

(Chiesa originaria Cimitero di San Rocco)

Altare della Madonna vecchia o di San Rocco. I capriotesi sono devotissimi alla Madonna di San Rocco già venerata all'altare omonimo dell'antico cimitero di San Rocco, probabile ricordo di una remota pestilenza, un tempo adiacente alla Chiesa parrocchiale, e così denominato già nel 1590.

La statua della Madonna (forse del sec. XVI, profondamente rimangiata da Poia nel 1932) fino al 1680 era rimasta nella cappella del cimitero "come negletta, esposta e da tutti sempre veduta e in conseguenza poco venerata" quando una grazia all'eremita (zagriata) Giovanni Perfezione commosse tutta la popolazione e riattivò il culto per questa immagine della Vergine.

Le grazie si moltiplicarono e la devozione aumentò per cui il Prevosto don Francesco della Corte si persuase a trasportare la statua nella Chiesa parrocchiale in una cappella laterale.

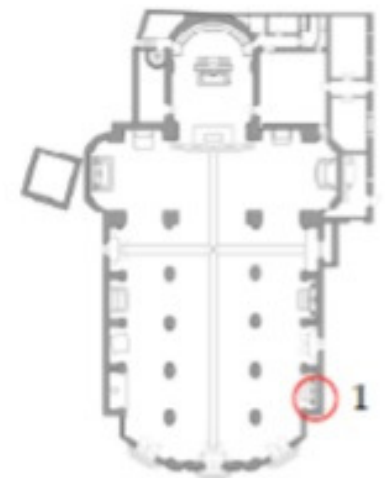
Da allora si incominciò a scoprirsi nelle grandi solennità ed a ricorrervi in tutte le più gravi necessità. Crescendo ancor più la venerazione, si affidò ad Andrea Fantoni di Rovetta la realizzazione della fastosissima sozza (1724-1727) e delle piccole statue dell'altare a commesso di marmi e pietre dure, opera di Gio Corbellini (1725).

Ne venne un complesso tale da far scrivere a don Agosti "oggi non manca a rendere l'altare e Cappella della Vergine santissima di san Rocco una delle più belle e maestose che in ogni altro luogo si viderino con distinzione".

La statua secondo il costume del tempo era vestita ed adorna di ricchissime vesti di garzo e di ricamo di oro, fu incoronata l'8 dicembre 1952 con oro donato dalla popolazione.

Nel 1932 furono restaurati anche i bei candelieri dorati rappresentanti gli angeli.

A destra dell'altare: Ovale con S. Antonio (sec XVIII).



L'altare della Beata Vergine di San Rocco (o della "Madonna vecchia") è senza dubbio quello più importante e notevole, molto più dell'altare maggiore, che la nostra parrocchiale possiede tanto per motivi artistici (in nessun altro luogo della chiesa troviamo un concentrato così rilevante di elementi architettonici, la scossa di Andrea Fantoni e bottega, decorativi, la mensa di Giovanni Battista Corbellini, e scultorei, la statua lignea del XVI secolo) quanto per motivi devozionali e di fede. Importanza inoltre sottolineata dal possesso di una ricca documentazione (contratti, lettere, relazioni) presente nell'archivio parrocchiale che ci permette così di ricostruire sia le vicende storico-artistiche che quelle più strettamente religiose.

Naturalmente tutto ruota attorno alla statua della "Madonna di S. Rocco" trasportata nella chiesa di San Giorgio dall'omonimo altare (così denominato già nel decreto della visita pastorale di Marino Giorgi senior del 13 settembre 1598) dell'antica cappella del cimitero di S. Rocco, un tempo adiacente alla parrocchiale, intorno al 1680 per volere del prevosto don Francesco della Corte e certamente di tutta la comunità, che, col piovvere delle "grazie", iniziò a nutrire per questa statua una particolare devozione. «Era questa immagine situata nel Cimitero fuori della Chiesa Parrocchiale come nalgatta, esposta, e da tutti sempre veduta, e in conseguenza poco venerata. Quando finalmente piacque al Signor Iudice, che a di nostri fosse messa in altra e maggior venerazione, e bisogna dir per utile, e gran vantaggio della Terra di Capriolo, e di tant'altri, che vi ricorrono: e la cosa principia, e seguì come fedelmente rapporto.» Segue la narrazione di quel primo miracolo che riaccese nella popolazione il culto per questa immagine: «Circa l'anno 1680 si ammaliò gravemente Giovanni Perfezione Eremita, e Sagristano della Chiesa Parrocchiale, fu ispirato da Dio di raccomandarsi con gran fede a questa Immagine della Vergine, a cui mai niuno era solito di ricorrere, e subito fu esaudito, recuperando perfettamente la sanità; fu divulgata nella Terra questa Grazia, che diede stimolo, ed esempio ad altri d'invocarsi a questa Immagine, riportandone istantemente le grazie visibili, e sensibili e crebbe tanto nel Popolo la divozione a questa Immagine Santissima, che fu stabilito di levarla dal Cimitero e collocarla nobilmente in una nuova Cappella della Chiesa Parrocchiale...». Altre "grazie" sono poi nominate in questa relazione: come l'"effetto di divertire le tempeste che frequenti flagellavano la Campagna", o il "donor l'acqua sospirata nelle gravi e frequenti siccità" come quelle del 1712 o del 1716, o il preservare il bestiame della comunità "dal pestifero male che fece strage d'Animali sino ai confini di questa Terra", o "la preservazione dai danni del fuoco, per cagione dei fuochi d'alegranza, che si facevano in Castello la sera precedente alla Solennità, portando per aria un veementissimo vento le legne già vompanti per diversi luoghi dove erano quantità di paglia, senza apportarvi un minimo danno". E accanto a queste note di carattere sociale e di religiosità popolare ne troviamo strettamente di carattere storico-artistico molto interessanti. Infatti sappiamo che la statua, una volta posta nella nuova collocazione, era "tenuta con riserbo, e sempre coperta, scoprendosi solo nelle maggiori Feste dell'anno", cioè nella natività di Maria Vergine, e Natale, e Pasqua e dal 1712 s'iniziò a scoprirla anche per la Pentecoste; che era variamente vestita e "adorno di ric-



Particolare dell'ancora fionconica



chissime vesti di garzo, e di ricamo d'oro, e con imperiale Corona d'argento"; che la costruzione di un "nobile" altare e della nicchia di marmo e di nuovi ornamenti fu resa possibile grazie alle numerose offerte che la popolazione le tributava per "benefici ricevuti"; che "sempre più crescendo la divozione del Popolo, e bramoso di vedere una volta compiuta e perfezionata la Cappella, fu preso nuovo partito di formar l'Altare e Scossa, che or si vede tanto nobile, vaga, e maestosa costrutta dagli eccellenti, e rari Scultori Signori Fantoni di Rovetta" ed infine che fu dotata di un "parapetto" (mensa) "di finissimi marmi di vago disegno, con quattro bellissime Statue di Marmo di Carrara" e che pure il pavimento della cappella venne lastricato di marmo.

Venendo ora nel dettaglio all'intervento dei Fantoni ancora una volta e venirci in soccorso sono i documenti presenti nell'archivio parrocchiale e le note di esecuzioni presenti in quello della casa degli artisti di Rovetta. Il primo rapporto documentato tra la nostra comunità e gli intagliatori bergamaschi avviene nel 1724 (lettere di don Nicola Marinoni al "molto illustre signor Andrea Fantoni Rovetta" del 4 febbraio 1724) quando una delegazione di signori di Capriolo, insieme al curato don Marinoni, si reca nella loro bottega per stabilire il contratto relativo all'opera per l'altare della Madonna di S. Rocco. E questo sarà solo il primo di una serie di contatti e lettere che proseguiranno fino al 2 febbraio 1727, limitatamente per l'altare della "Madonna vecchia", e poi ancora al 1729 (per la statua del "Cristo deposto"), al 1731 (per la realizzazione dell'altare maggiore), e a varie tappe fino al 9 novembre del 1791 (esecuzione dell'apparato del triduo, ultima opera fantoniana per la parrocchiale), legando così la gente di Capriolo alla famiglia bergamasca, che nel nostro paese aveva anche alcune proprietà ("casa diroccata con orto, e mattò d'un portichetto ad una Pezza di Terra in contrada dell'Acquaroli sul tenar di Capriolo" si legge in un atto notarile del 7 novembre 1731). Ma chi erano questi De Fantoni o De Fantonia (o Bardenaga o Azuello secondo i soprannomi che compaiono nei documenti del Quattrocento e Cinquecento) che tanto seguito ebbero in quegli anni? Provenienti da Rovetta, paese di poche anime al principio della Val Seriana, furono una famiglia di scultori, intagliatori, plasticatori e architetti, i cui più antichi membri documentati risalgono al XV secolo (Francesco Maria Tassi ne "Le vite dei pittori scultori e Architetti bergamaschi" del 1793 nomina un Bertolino de Fantoni attivo nel 1480 come "magister e ingegnere", che godette di buona fama e considerazione, specialmente nelle vallate bergamasche e bresciane più che nelle committenze "alte" (anche se non mancarono lavori per famiglie nobiliari e per la fucolata borghesia lombarda o per importanti edifici come il duomo di Bergamo e chiese veneziane, a dispetto di certa critica che ancora ad inizio Novecento si limitava a qualificare i loro lavori come "opere d'artigianato"), fino alla fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX (estinzione dell'attività familiare).

I "campioni" di questa prolifica dinastia furono senza dubbio Grazioso il vecchio (1630-1693), che tra l'altro ebbe il merito di dare alla bottega una struttura veramente "familiare", maggior organizzazione e maggior coerenza di essa, e ancor di più il figlio Andrea (1659-1734), operoso in due momenti, 1724-1727 con l'ancora dell'altare



Statua della "Madonna vecchia"



Capriolo, Chiesa Parrocchiale: Statua della Madonna detta di S. Rocco o "Madonna Vecchia" - la stessa lignea del sec. XVI fu restaurata da Polca prima dell'incoronazione - 25 giugno 1955

della "Madonna vecchia" e 1729 con la statua del "Cristo deposto", per la chiesa di Capriolo. Uomo secondo il Tassi "di piccola statura, di piacevole aspetto, di umore piuttosto allegro e di soavi ed incorrotti costumi" e lui spetta, dopo la morte del padre, il diritto-dovere di "sostenere il bon incaminamento della sua casa et haver sotto un così buon condottiere tutto la direzione e obbedienza" (come scrive il conte Antonio Barizza, protettore e committente di Andrea, in una lettera del 1693). Infatti se ai fratelli Giovan Antonio (1669-1748) e Donato (1662-1724) spettava il titolo di "maestri intagliatori", e Giovanni (1674-1745) e Giovanni Bettino (1672-1750. Diverrà punto di riferimento per gli altri dopo la scomparsa di Andrea) quello di "scultori", la qualifica di "artista" era di Andrea (tuttavia sarebbe sbagliato situare una "mitizzazione" del personaggio Andrea poiché andrebbe a discapito di una bottega veramente preparata e di ottimo livello, nella quale anche le sorelle avevano un ruolo importante). Appare dunque chiaro il perché l'allora prevosto di Capriolo, don Francesco Paratico, scelse di rivolgersi al casato di Rovetta, e senza dubbio aveva ancora vivo l'eco del clamore suscitato dalla grande sozza dell'altar maggiore di Zone (1682), o da quella per la statua di S. Antonio di Padova della parrocchiale di Angolo (1701), o il tabernacolo e paliotti della chiesa parrocchiale di Cerveno (1702) - testimonianza dell'allunato di Andrea presso Pietro Ramus e dell'attività in Valle Camonica - o dalla medaglia del parapetto dell'altare maggiore della parrocchiale di Sarnico (1715) o degli arredi liturgici presenti a Paratico (statue di S. Carlo e di S. Giuseppe per la parrocchiale datate 1711 e delle quali ci resta solo quella di S. Carlo e ancora in legno, del 1716, per la chiesa di S. Pietro ora perduta) e Rovetta (statue della "Madonna del Rosario", 1708, ora perduta), solo per citare quei luoghi e quelle opere vicine a Capriolo quindi facilmente osservabili da visu. Il contratto viene stipulato il 24 febbraio 1724 (firmato, alla presenza dei testimoni don Agostino e don Gervasio Paratico, da don Francesco Paratico, don Nicola Marinoni e Giò Fantoni "a nome del molto suo illustra fratello signor Andrea Fantoni") e, come era usanza del periodo, appare chiaro l'intervento predominante della committenza nell'ideazione e nella proposta delle immagini, limitando per certi versi la fantasia dell'artista. Leggiamo così:

- "che l'Angelo posto alla destra portante la Nicchia sia posto alla sinistra nel medesimo atto senza impedimento dell'altro putino posto a laterale sinistra della Nicchia."

- "che vi entrano due Gradini a sito di riponervi tre candelieri per parte cioè tre sotto e tre sopra per parte."

- "che oltre il Basamento che si vede nel detto disegno vi sia d'una e dall'altra parte in fianco quell'altro Basamento fatto ad intaglio come si vede nel primo disegno segnato «C» il quale fa la figura come di tavolino."

- "che le due statue grandi e laterali portino la figura dell' due profeti Davide e Salomone."

- "che sopra la custodia della Santissima Reliquia vi entri il sito del motto scritturale «Vulnerati car meum»."

Era inoltre compito dei Fantoni far pervenire a loro spese l'opera fino a Sarnico, così come pure a loro spese "metterla in opera a riserva di

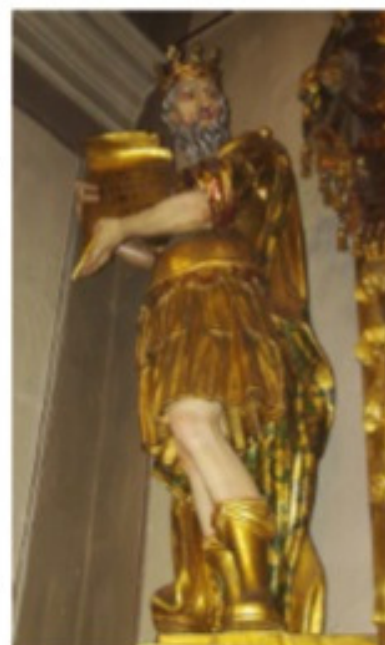


Particolare degli angeli che reggono la nicchia.



forgi fare i ponti bisognevoli", e il tutto doveva essere pronto nel corso d'un anno "più o meno". Inoltre è molto interessante il fatto che il progetto sia stato sottoposto alla "pubblica bollazione" ricevendo 74 "voti affermativi" contro le 21 negative (documento del 27 febbraio 1724). Gli altri documenti in nostro possesso ci dicono invece del procedere dei lavori; della premura del parroco don Agostino Paratico di avere il lavoro ultimato "ovanti i raccolti del frumento cioè per tutto giugno o al principio di luglio prossimo futuro" (lettere datate 23 maggio 1725), anche per l'accordo già preso con uno stuccatore bergamasco per la stuccatura della volta della cappella, e al tempo stesso della sua preoccupazione per la "perfezione dell'opera"; della richiesta di migliorare il disegno e il progetto del "parapetto in marmo" realizzato dal marmorino Giò Betta Corbellini (lettere del 14 novembre 1725) e del frumento e delle "botti di vino buono" usate come accanto e zido temporaneo per l'opera (lettere del 27 maggio 1724, del 11 e del 14 novembre 1725, del 2 dicembre 1725) e infine dell'invio di L. 104:14 "a conto di quanto [don Agostino Agosti, curato di Capriolo] gli deve per altare fatto dalla Beata Vergine" e del nuovo progetto della statua del "Cristo deposto" (lettere del 2 febbraio 1727). A lavoro ultimato le parole di don Agosti ("oggi non manca a rendere l'altare a Capriolo della Vergine santissima di S. Rocco una delle più belle e maestose che in ogni altro luogo si rimirino con distinzione") ben si accordano al carattere trionfalistico e alla monumentalità dell'opera.

Venendo alla descrizione tecnica della sozza, nell'archivio di Rovetta sono presenti più schizzi (catalogati come A.508, A.835, A.833) e modelli preparatori. Questi schizzi, di mano diversa rispetto ai disegni più rifiniti, fanno supporre (il caso si ripete assai frequentemente nel corpus disegnativo dei Fantoni) che una personalità fantoniana si assumesse l'impegno della progettazione schematica in più varianti lasciando ad altre personalità il ricavare progetti più dettagliati in rapporto all'esecuzione e al volere della committenza. Lo schizzo e i disegni esecutivi sono comunque testimonianza del "metodo di progettazione" abituale ai Fantoni, che parte da un preciso studio architettonico preliminare della struttura portante dell'arredo, sulla quale si inserisce poi la fantasiosa plastica decorativa. L'A.835 e l'A.833 sono variazioni sul medesimo tipo di ancora, particolarmente vistose grazie al grande mantello del pediglione e che condensa tutti i repertori sia strettamente sacri sia profani dell'attività scultorea e di intaglio della bottega bergamasca, quasi una sorta di summa da presentare alla committenza nel senso di moduli decorativi e architettonici qualificanti il gusto e ormai "commerzializzati". Le differenze col lavoro ultimato che subito battono all'occhio sono la presenza di altre due figure rispetto alle statue di Davide e Samuele, il modificarsi progressivo del fustigo con l'emblema della colomba, la posizione degli angeli sui due timpani spezzati che hanno il compito di "alzare il sipario" così come quelli che reggono la nicchia in cui è posta la statua. L'ancora come si presenta a noi oggi consta di un basamento con mensole "angolari", ornati con decorazioni a racemi e terminanti in ricci, sui quali sono poste le statue a dimensione umana del re Salomone (a sinistra) e del re Davide (a destra). Tali statue, dai panneggi mossi, spediscono nel mantello e nel gonnellino di Davide (mentre



Particolari con la statua di Salomone e Davide e bassetto in terracotta.

la figura di Salomone sempre impostata ad una più sovrana distindità), recano un cartiglio nel quale sono riportati passi dell'Antico Testamento (dal sesto numero 86 e dal settimo capitolo del Cantico dei Cantici) che ci consentono la loro identificazione. Accanto ad esse si innalzano anele colonne con capitello corinzio reggenti la trabeazione e parzialmente coperte dal tendaggio che, con particolare gusto teatrale, si apre intorno alla cornice della nicchia ospitante la Vergine. Lo stesso motivo ricurvo presente nei mensoloni con Salomone e David ricorre anche alla base delle colonne, notevolmente accentuato. La trabeazione sorregge un timpano curvilineo spezzato su cui siedono due angeli che hanno il compito di gestire l'intera "macchina scenica" sollevando quel fastoso e frastagliato sipario che si avvolge come edera lungo le colonne e la cornice dilatando lo spazio. Tra i due si apre poi in un'esplosione di raggi e ricicli la raffigurazione dello Spirito Santo. Al di sopra di detti angeli parte un'ulteriore trabeazione con semi-timpano curvilineo spezzato (terminante con masse volute) al centro del quale, proprio sopra l'emblema con la Colomba, fanno capolino tre teste di putti. La nicchia, sorretta da due angeli dalle vesti scompigliate, è circondata da una ricchissima quanto massiccia cornice polioceata decorata con motivi a racemi e con finissimi listelli ricurvi che si rincorrono e si intersecano conferendo una certa eleganza al tutto. Altre teste di puttini, fogliami, festoni con mezzoni e frutta e un tripudio di linee agitate e vivaci (moduli plastico-architettonici, quasi stereotipi, tipici della tradizione fantoniana) contribuiscono infine a quell'effetto "vago, nobile e maestoso" tanto suspirato dalla committenza (concetto particolarmente in voga in quegli anni e meglio espresso dal prevosto della chiesa di San Lorenzo di Brescia, Gian Pietro Delfin, quando dice: "Acquista insieme la pompa e la divozione [è] ciò che appunto forma il sacro decoro della chiesa"). Anche la scelta del materiale, legno dorato, marmorizzato e dipinto e lo specchio nella cornice alla nicchia, sta a testimonianza del fatto che si voleva avere.

Più ostico da affrontare è invece il problema dei modelli e degli influssi per questo genere di lavoro. Senza dubbio un ruolo importante lo ebbero le opere del padre e di quel primo maestro di Andrea, Pietro Ramus di Edolo-Mù, e degli altri intagliatori valigiani che della metà del Seicento riempivano le chiese e cappelle della Val Camonica (e non solo; si vedano a riguardo le opere di un'altra dinastia di intagliatori altrettanto famosa, i Boschi, operosi in Val Sabbia e Val Trompia) di queste monumentali costruzioni. Così come un ruolo altrettanto importante lo ebbero le opere di artisti più illustri che Andrea poté ammirare direttamente durante i viaggi a Parma, Venezia o nel sempre vivo cantiere del Duomo di Milano e indirettamente grazie ad un cospicuo corpus di disegni che si faceva arrivare da ogni parte (negli archivi di Rovetta solitamente i disegni di figura sono circa duemila e in proposito si confronta lo schizzo con "Testa di vecchio barbuto" di Stefano Maria Legnani - verso del disegno MF. 86 - con il volto del re Salomone nella soassa) ed a ragguardevoli fonti letterarie (la ricca biblioteca fantoniana ospita una copia dell'opera capitale di prospettive architettoniche di Andrea Pozzo pubblicata a Roma nel 1693 e ben due edizioni "Della novissima iconologia" del Ripa forse usate per le figure della soassa). Inoltre dovevano essere ben presenti



Particolare della cornice della nicchia ospitante la statua.

nella mente di Andrea tutte quelle strutture chiesastiche ornamentali effimere, così diffuse a cavallo di XVII e XVIII secolo, che fecero coincidere l'idea d'altare con quella di un "theatrum sacrum perpetuum". Infatti caratteristica della liturgia controriformistica fu quella di sfruttare l'immagine potenziandola al massimo grado il valore persuasivo e didattico (la visione sostituisce la lettura) così che la dimensione dello spazio sacro diventò quella del teatro. Questo è ben visibile nella nostra ancora dove l'intera struttura è una sorta di "arco di trionfo" (nel significato che ne dà Alfonso Capriolo, 1591, nel capitolo "De'uso de' simboli, perché si usino i segni simbolici et si facciano gli archi ne' trionfi" e cioè quello di una porta aperta: la porta della gloria) portato all'estrema conseguenza, o meglio un "teatro" (si veda in proposito anche il rapporto con i "Sacri Monti") o ancor meglio una "Gloria", cioè quel tipo di pala scolpita dove preziosi drappi in marmi policromi sorretti da angeli in volo e popolati di cherubini fungono da cornici ad immagini legate soprattutto al culto mariano (esempi notevoli si trovano nella chiesa di San Giovanni o di Santa Maria del Carmine in Brescia) e codificata un secolo prima a Roma da Gian Lorenzo Bernini.

Molto interessante è invece il problema legato all'interpretazione delle varie immagini presenti nella soassa. Infatti se gli angeli e i volti dei puttini sono facilmente spiegabili, così come la presenza della Colomba; e nei festoni e vasi di frutta e mezzoni, al di là del semplice ruolo ornamentale, si può vedere un qualche significato apotropaico (una delle grazie più ricorrenti riportata nei documenti era la protezione dei raccolti da calamità naturali, come siccità o tempeste), più ostico pare invece il motivo dell'inserimento di due re biblici ai lati delle colonne. Infatti gli schizzi preparatori presentano figure di santi o di virtù più facilmente riconducibili all'iconografia mariana presto però sostituiti per espresso desiderio della committenza (documento del 24 febbraio 1724). Anzitutto la loro identificazione ci è consentita dalla presenza di citazioni sui cartigli che queste figure reggono tratte dal sesto numero 86 e dal capitolo 7 del Cantico dei Cantici:

«GLORIOSA / DICTA SUNT DE TE / CIVITAS / DEI» Salm. 86
 ("Di te si dicono cose stupende città di Dio")

«QUAM PULCHRI / GRESSUS TUI / FILIA PRINCIPIS» Cant. 7
 ("Come sono belli i tuoi piedi figlia di principe")

Il libro dei salmi (o Salterio) è un'antologia di 150 cantici di varia estensione e di vario soggetto divisa in cinque libri (Sal 1-41, 42-72, 73-89, 90-106, 107-150) nei quali confluiscono collezioni minori di diversa origine ed epoca. Tra i Salmi attribuiti nei titoli ad un preciso autore, la maggior parte appartiene al re Davide sulla base di una tradizione antichissima che vede in lui il più grande poeta religioso d'Israele (ad esempio in Siracide 47,8 si dice: "in ogni sua opera glorificò il Santo Altissimo con parole di lode, cantò inni di lode e lui con tutto il cuore l'amò colui che l'aveva creato". Su David poeta si possono trovare molti altri riferimenti come in 2Sam 22,1 o 1Cr 16,4-7), così come per un'antica tradizione il bellissimo poema del Cantico dei Cantici è attribuito a Salomone.

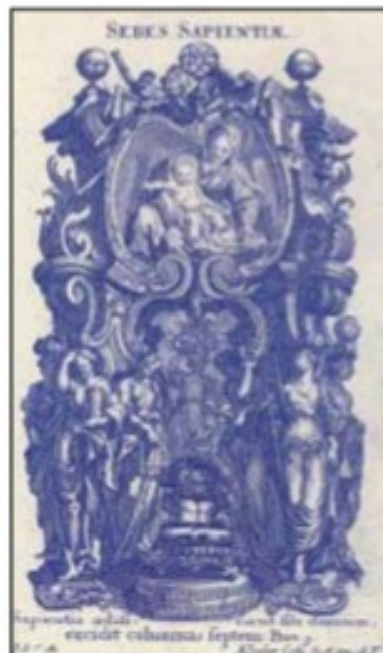


Particolari con il festone della soassa e degli angioletti che reggono il sipario.

identificati i personaggi resta ora da trovare un nesso tra questi e la figura della Vergine o il culto mariano. Il primo passo da compiere è tenere ben in mente tre degli appellativi di Maria che si recitano con le litanie lauretane: "Sedes sapientior", "Foderis arca" e "Turris Davidica". Nell'Antico Testamento Salomone è presentato come figura di sovrano perfetto e sapiente (Ch. 2Cronache 9, 22-24: "Il re Salomone superò, per ricchezza e sapienza, tutti i re della terra. Tutti i re della terra desideravano avvicinare Salomone per ascoltare la sapienza che Dio gli aveva infuso". Oppure si vedano altri passi come 1Re 3 o 1Re 3, 9), superato solo dal Cristo: "Oro qui c'è più di Salomone" (Matteo 12,42). Il suo trono, descritto in 1Re 10, 19-20, diverrà appunto una "sedes sapientior" e sarà riferito a Maria già nel XI secolo con Pier Damiani. La Vergine, fonte della sapienza e del consiglio, verrà fatta assidere su questo trono ideale, reggendo in grembo Gesù bambino, "nei quale sono nascosti tutti i tesori della sapienza e della scienza" (Colossesi 2, 3). Inoltre il seno benedetto della Vergine è trono temporale del Verbo incarnato come scrisse San Bernardo: "In lei e di lei il Verbo si fece un trono".

Il settimo capitolo del secondo libro di Samuele ci parla invece del trasporto di Davide e del suo popolo dell'arca di Dio alla città di Gerusalemme. Durante il pellegrinaggio l'arca rivela la sua energia sacra, inelicabile ai profani e accessibile solo ai sacerdoti (Uzza che, vedendola penicillare sul carro, la sorregge, viene fulminato subito). Di fronte a questa rivelazione del "tremendum" inito nella maestà divina Davide reagisce con un'esclamazione di stupore: "Come potrà venire da me l'arca del Signore?". Questa affermazione rivela un parallelismo significativo con l'esclamazione di Elisabetta di fronte a Maria ("A che debbo che la madre del mio Signore vengo a me?", Luca 1, 43). Ed è questa forse il centro della comparazione tra l'arca dell'alleanza, sede della presenza di Dio, e Maria, sede in Cristo della perfetta presenza divina in mezzo agli uomini. Inoltre risalendo ancora più lontano nel tempo nell'ufficiatura siro-maronita della festa della Presentazione di Maria al Tempio si cantava: "Maria è l'arca che contiene la mamma, la legge e la verga di Aronne". Nel IX secolo invece Giovanni di Dara, monaco della chiesa siro-orientale, affermerà: "L'arca d'Israele era di legno ma pioccata d'oro all'interno e all'esterno. Presso il popolo d'Israele l'oro e il legno simboleggiavano l'unione della divinità con l'umanità. L'arca pioccata d'oro all'interno e all'esterno è simbolo di Maria, la santa madre di Dio: al di fuori significava l'impossibilità di Maria, lontana da ogni impurità e spudoratozza femminile; l'oro all'interno indicava lo Spirito Santo, che doveva abitare in tutto il suo intimo". Questa simmetria tra Maria e l'arca dell'alleanza (tra l'altro episodio biblico che coinvolge anche il figlio di Davide, cioè Salomone) è presente poi anche in numerosi altri scrittori cristiani e illustri Padri della Chiesa.

Per quanto riguarda l'ultimo appellativo ("Torre di Davide") si può dire che questa invocazione richiama anzitutto il dono dello Spirito Santo della fortezza. "La città di Davide [Gerusalemme, conquistata da Davide intorno al 1000 a.C. e trasformata in capitale del regno prima sotto Davide e poi dal successore Salomone che vi fece costruire il Tempio. Si veda 2Samuele 5, 6-10], fortificata con solide



Maria come "Sede della Sapienza" e "Arca dell'alleanza" in alcune stampe settecentesche

torri, divenne una fortezza insuperabile" è scritto nel primo libro dei Maccabei (1, 33-34): da qui l'immagine di "torre (della Santa città) di Davide" come simbolo di fortezza riferita a Maria, baluardo ed esempio contro i nemici della Chiesa. In conclusione la presenza dei due eroi biblici accanto, e a celebrazione, dell'effigie della Vergine rappresenta senza dubbio il segno di una committenza colta (che espressamente li volle) e di una novità iconografica interessante.

Nel tabernacolo, sempre di mano fantoniana, è presente la stessa impronta scenografica che caratterizza l'altare: cioè ancora una volta spetta a degli angioletti, in questo caso tre (dei quali balzano immediatamente all'occhio i volti e i capelli ondulati), reggere il sipario che avvolge ed evidenzia la bella costruzione. Questa, vero e proprio fulcro dello spazio sacro dell'altare, è caratterizzata da una struttura a pianta centrale su cui si alternano superfici concave e convexe riccamente decorate (soprattutto nella struttura architettonica che la chiude) che conferiscono la medesima visione di solenne monumentalità presente in tutta l'opera. Lo sportello è ornato con un ostensorio raggiato.

Esaminato il lavoro dei Fantoni resta da presentare il resto dell'altare, e cioè la mensa, non meno ricca della soassa anche se all'apparenza meno pomposa. I documenti ancora una volta non mancano, anzi ci danno anche testimonianza del nome del "maestro-tagliapietra" che realizzò l'opera: Giovan Battista Corbellini. Una prima traccia documentata la ritroviamo nel carteggio don Agostino Agosti - Fantoni. Nelle lettere del 14 novembre 1725 troviamo scritto: «... circa d'un Parapetto di marmo per l'istesso altare della Beata Vergine e vorrei che loro Signori (i Fantoni) ci assistessero e dirigessero in quest'opera quale bramassimo molto che fossero parte del suo ingegno scarpella, ma non comodandogli di lor prendere in ricontro i diversi marmi, che si sono levati dalla Cappella, e avendo incontro chi li prenderà, e farà il parapetto, cioè il signor Gio Batta Corbellino almeno bramiamo che il disegno sia concepito, e approvato da loro Signori. Noi lo bramiamo nobilissimo, e vago al maggior segno; gliene mostrerò due il signor don Nicola [don Nicola Merloni] che ci ha dato il signor Corbellino; loro signori vorrei che mi potessero migliorare il disegno, e concepito all'idea che abbiamo di vago e nobilissimo...». Quindi sotto la supervisione di Andrea Fantoni, incaricato di approvare e migliorare il disegno preparatorio sempre secondo quei canoni di "vago" e "nobile" così diffusi in quel periodo (in una lettera del 2 dicembre 1725 indirizzata ad Andrea ritroviamo: «Se può favorire dell'idee de' disegni di Parapetto saranno molto grati [don Agosti e gli altri committenti di Capriolo], ma sopra il tutto che siano vaghi e moderni, non però di spasso molto rilavanti»), si trova ad operare il Corbellini nella realizzazione della mensa d'altare con annessa statua. I Corbellini furono una famiglia di tagliapietre, architetti, capimastri e stuccatori oriundi da Pessio Superiore della Val d'Intevi (Como) operati nel XVIII secolo nel bresciano in numerose chiese e palazzi cittadini e specialmente del territorio. Giovan Battista (senior), figlio di Domenico (1718-1790) e padre di Giacomo (cenuto nel 1750 ad Adro come "scultore di pietre") e di Gio Batta Junior (tagliapietra in Adro e qui deceduto nel 1781), oltre che per l'altare della Madonna di San Rocco in Capriolo, fu attivo nel 1722 nella chie-



Particolare dei due re biblici e delle scritte sul cartiglio

za parrocchiale di Cazzago dove fornì i basamenti di pietra del pulpito (nel medesimo cantiere lo ritroviamo poi nel 1782 per i lavori della facciata) e a Cazzago dove nel 1737 realizzò gli scalini per la parrocchiale e contribuì alla sistemazione del presbitero e del reliquiario. Ma ciò che legò in maniera ancora più stretta la famiglia Corbellini al nostro paese fu il possedimento di una cave di pietra ("medole") bianca su "tanar di Caprioia sul Monte verso tramontana, nel bosco chiamato Spinatoia in contrada di Carnona, confinante a monte e zero col Neo. S. Giuliano Forstè, a mattina con la Comune di Adro a mazzoli con il Noio. S. Parotico" (documento redatto dall'"Eccelso Consiglio dei Dieci sopra le miniere" del 12 settembre 1778) in mano di Pietro Giovanni Gaetano (1757-1818), nipote di Gio Batta senior e anch'egli scultore e marmorino, autorizzato "con quelli che saranno da lui nominati, e con tutti i loro discendenti, eredi, e successori [...] a cavar e far cavar né limiti predetti della suddetta Busa e Miniara non solo la Motaria suddetta ["medole pietre bianche"], ma ancora oro, argento, rame, stagno, argento vivo, piombo e ferro ad ogni altro metallo o minarzia...".

La parte che subito batte all'occhio nel lavoro del Corbellini è l'apparato decorativo, ancora una volta ricco e sontuoso e ben in linea con i dettami della committenza e i gusti del periodo. Siamo infatti in un periodo di grande fermento creativo che, iniziato già sul finire del XVI secolo con la riforma di Carlo Borromeo (le sue "Instructiones fabricarum et suppellectilis aedificatarum" sono del 1577), esploderà poi sotto il vescovato di Angelo Maria Querini (1727-1755): il "secolo d'oro del clero bresciano" prima di quel "ritorno all'ordine" di sapore quasi neoclassico. Così anche nella mensa del nostro altare possiamo osservare come ogni residuo di geometrismo venga soppiantato dall'utilizzo del mosaico o commesso alla fiorentina che, pur non raggiungendo i vertici di realismo espressi dai maestri Corbellini (coloro che introdussero a Brescia l'utilizzo di tale tecnica), rappresenta un valido esempio del linguaggio figurativo diffuso in quegli anni. Infatti predomina la rappresentazione di "arabeschi di fiori, fruttami e uccellami" (Filippo Baldinucci, "Vocabolario toscano dell'arte del disegno" 1681), cioè di quel repertorio di soggetti naturalistici che furono modelli già più volte replicati negli altari cittadini e del territorio (possiamo riscontrare analogie col paliotto d'altare di San Michele arcangelo della chiesa di S. Francesco in Brescia o con quello dell'altare dei santi Eligio e Giovanni Battista dell'altra chiesa cittadina di Santa Maria del Carmine). Troviamo così nel medaglione centrale (mezzo ben in risalto grazie alla cornice polioleata in marmo nero venato che crea un bello "stacco" visivo con il marmo verde delle Alpi che forma il resto del paliotto) un tripudio di "arabeschi" e grazie foglie d'acanto disposte simmetricamente sulla superficie, fiori aperti (garofani, peonie...) ed altri ancora in boccio, fili d'erba e giunchiglie che sembrano collane inanelate di perle e due graziosi uccelletti del plumaggio variegato. Il riferimento ai cartoni della bottega dei Corbellini è evidente, così come è evidente quel tentativo, in alcuni particolari ancora abbastanza goffo, di avvicinarsi alle leggi della ricchezza del disegno originario dei maestri fiorentini.

Gli altri elementi decorativi di particolare rilievo sono i quattro putti-



Il tabernacolo fontanafreddano



La mensa d'altare

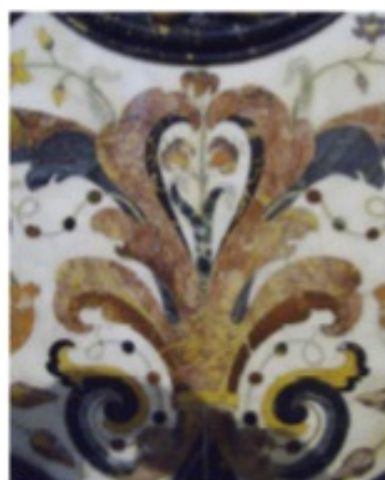


Particolare del paliotto e dettagli del disegno

ni disposti ai piedi della mensa: due (i più esterni) in piedi sugli spigoli destro e sinistro del gradino da cui si innalza poi la mensa, mentre i restanti sono comodamente adagiati sui riccioli che stanno alla base del paliotto. Purtroppo molti di alcune parti (mani e piedi specialmente) contribuiscono tuttavia a dare quel senso di movimento, grazie alle torsioni dei corpi e al parrucchiere delle vesti, e al tempo stesso di finezza, grazie a membra e volti così soffici, consoni con il resto dell'altare. Particolarmente aggraziato e al tempo stesso sfrontato, come i maschi riccioli che porta in testa, è il putto in piedi sulla destra che guarda direttamente, e senza alcuna preoccupazione, lo spettatore. Forse il Corbellini può aver tratto ispirazione dai quattro bellissimi putti reggi-mensa dell'altare della Cappella delle Sante Croci (1675) del Duomo vecchio di Brescia opera eccelsa dello scultore Carlo Carrà.

Ricca è la scelta del materiale lapideo: rispetto al secolo precedente la tavolozza delle pietre diventa più squillante e vivacemente policroma. Infatti oltre al marmo nero, usato limitatamente col ruolo di cornice, e a quello bianco di Carrara per i quattro putti e di Botticino per il medaglione sul quale è rappresentato il "vago disegno" (forse in questo caso scelta non proprio indovinata dato che l'utilizzo del "nero di paragone" come sfondo per il commesso alla fiorentina era consuetudine in quel periodo, soprattutto per la sua capacità di esaltare la composizione e il senso prospettico), troviamo il marmo verde delle Alpi, il giallo di Verona (come cornice tortile sul bordo dell'antependio, in abbinamento al marmo nero nella cornice del paliotto, scolpito e lavorato in volute disposte sopra e sotto lo stemma centrale e infine all'interno del disegno), il rosso veneto e il rosso di Francia (usato soprattutto per il disegno ma anche come base del gradino da cui si innalza la mensa) ed infine il marmo grigio e quello violaceo.

Per concludere due parole sulla protagonista assoluta a cui è dedicata tanta ricchezza strutturale e figurativa: la statua lignea della "Madonna di S. Rocco". Nonostante le rozze riciature effettuate intorno alla metà del Novecento la grazia, un senso di semplicità quotidiana e al tempo stesso di profonda dignità emergono da questo splendido manufatto. La Madonna siede su un trono molto ampio e riccamente ornato, specialmente lo schienale, sorretto da doppio basamento e sostiene il Bambino con la mano destra, mentre nella sinistra ha un libro aperto, rivolto verso lo spettatore, sul quale possiamo leggere: "MAGNIFICAT ANIMA MEA DOMINUM ET EXULTAVIT SPIRITUS MEUS IN DEO". Il Bambino Gesù, in piedi sul ginocchio destro della madre poggiante sul secondo gradino della base del trono e quindi leggermente rialzato rispetto all'altare, regge nella sinistra il globo del mondo ed ha la destra levata in atto benedittivo. I volumi della Vergine, azzeccati con serena maestà, si articolano e si saldano senza pesantezza né distacco. La fattura delle mani, senza durezza aride né secchezza stracchiate, reggono dolcemente il figlio e il libro di preghiere, mentre l'ovale del volto incorricciato da un velo bianco e modellato in maniera morbidosissima, eppure forte nel rilievo delle fattezze, mostra una assorta meditazione e parimenti un senso di protezione e sostegno. Difficile trovare un nome al maestro, certo la mente corre subito a nomi illustri e al paragone con alcuni lavori di Clemente Zamara (scultore clarense 1475-1540), come la "Madonna



seduta" della Cattedrale di S. Maria Assunta e S. Andrea Apostolo di Asola o le "Madonne col Bambino" realizzate per la chiesa di Canneto sull'Oglio, per quella di S. Girolamo di Gattolengo e per la parrocchia di Bovezzo, o con talune opere di Stefano Lambertini (1482-1538) o Matteo Olivieri (1484-1543) o Clemente Tortelli (XVI secolo) solo per citare quei nomi più famosi nel panorama scultoreo bresciano del periodo. Tuttavia sia che si tratti di opere di un affermato artista o lavoro di un autore anonimo, locale o solo di passaggio, resta quell' "aria di Paradiso", come ebbe modo di scrivere don Agostino Agosti in una relazione a S. E. Signor Nicolò Berendis di Brescia («Ella è in statua di legno cartomente formata da raro, ed eccellente Scultore, perchè ha un'aria di Paradiso, e spira una tenerissima divozione; risiede Ella sopra Scabello, tenendo in braccio un bellissimo Bambino»), di straordinaria bellezza."

