

Verolanuova.

Evangelista Gatti e l'altare di San Nicola da Tolentino

di Tommaso Casanova

Al giovane pittore verolese il 15 febbraio 1521 l'influente confraternita di S. Nicola da Tolentino affidò il compito impegnativo di decorare con un ciclo di affreschi la propria cappella nella prepositurale vecchia di S. Lorenzo.

Tra le carte del notaio verolese Tonino Grena, conservate all'Archivio di Stato di Brescia¹, ce n'è una (Notarile Brescia, filza 358) che, a dispetto della sua condizione un po' malandata e della laconicità con cui si esprime, contiene una testimonianza interessante per la storia artistica di Verola Alghise nei primi decenni del '500.

Si tratta dell'ultima facciata di un foglio doppio (un po' più grande di un odierno foglio A3 piegato in due), contenente nelle prime due pagine un saldo di debito del 9 febbraio 1521, tra il nobile Giovanni Ugoni e un certo Paride Albergoni di Cremona, per un terreno del Campazzo di Ponteviso: ma non è questo il testo che ci interessa.

La quarta facciata del foglio, l'ultima pagina per intenderci, che si presenta materialmente spiegazzata e pasticciata nell'ordine della scrittura, contiene la bozza in brutta copia di un accordo (il testo alla lettera dice *concordio*) stipulato il 15 febbraio del 1521 tra il maestro pittore verolese Evangelista Gatti e la compagnia dell'altare di San Nicola da Tolentino, eretto nella chiesa prepositurale di San Lorenzo (che era all'epoca non la grande basilica attuale, bensì la chiesa più antica che oggi i verolesi chiamano Disciplina, e che in realtà fu la chiesa principale del paese fino alla costruzione dell'altra nel secolo XVII), per la realizzazione degli affreschi nella cappella dedicata al santo. A rigore il documento non è così esplicito quanto si potrebbe credere da quel che ho appena detto, su nessuno dei suoi particolari, che noi siamo quindi costretti a integrare alla luce di altre fonti dell'epoca, ma comunque con un soddisfacente grado di attendibilità.

Il foglio – come dicevo – è piuttosto malandato, e fu usato dal notaio (la scrittura è di suo pugno) per prendere appunti veloci, che sicuramente intendeva ricopiare con comodo più tardi nel suo ufficio: da qualche parte esisterà forse la bella copia che ne trasse, ma a noi per il momento è sufficiente la minuta, per capire di chi e di cosa si tratti. Vediamo se riesco a spiegarmi: la pagina è piegata in due per nel senso dell'altezza, e poi di nuovo per il lungo nella metà di destra; nel quadrante in alto a sinistra ci sono abbozzati dei calcoli in valute diverse (tra l'altro vi figurano *oro*, *marcelli*, *parpay*) intestati ad «*Agnol Caval*», e poi sotto a «*quel vegio da la barba*».

¹ Tonino Grena esercitò la professione di notaio in Verola Alghise per oltre cinquant'anni, dal 1495 al 1549, prima da solo, poi in collaborazione col figlio Federico e con altri notai della zona, in un ufficio attivissimo, che produsse una quantità rilevante e preziosa di documentazione sul paese e il suo circondario, in massima parte tuttora conservata presso l'Archivio di Stato di Brescia in 22 filze della sezione Notarile (352-373).

Nella colonna di destra, a partire dall'alto, il testo della minuta comincia con la data che è «*die 15 februarij 1521*» (“nel giorno 15 di febbraio 1521”), e coll'intestazione latina dell'atto, che suona: «*In concordio facto cum Magistro Evangelista aderant Infrascripti videlicet*» (“nell'accordo fatto col maestro Evangelista erano presenti le seguenti persone”); segue un lungo elenco di 34 nomi e cognomi, su cui ritorneremo dopo. Questa parte del testo occupa tutta la zona superiore della colonna di destra e la metà interna della sua zona inferiore.

Capitoli per una cappella

Il contenuto più rilevante inizia invece nel quadrante in basso della colonna sinistra del foglio, e consiste in cinque articoli (*capitoli*), in cui la confraternita fissa le condizioni per affidare al pittore l'incarico della decorazione della cappella di San Nicola da Tolentino, entrando in alcuni dettagli di cosa dovrà dipingere e dove dovrà intervenire. Questa parte è stilata, come usava a quel tempo, in italiano, o forse dovremmo dire nel linguaggio un po' ibrido parlato dal notaio e dai suoi committenti; nonostante qualche piccola difficoltà, credo però che non sarà un'impresa troppo ardua per un lettore moderno comprenderne il significato, e comunque apprezzarne la patina antica.

Dopo aver avvisato, ancora in latino, che «*Capitula sunt hec videlicet*» (“i capitoli, gli articoli sono i seguenti”), il notaio enuncia la prima indicazione, all'apparenza abbastanza dettagliata (riproduco il testo tale quale si presenta nel manoscritto, senza modificare l'ortografia, e limitandomi a esplicitare in corsivo le abbreviazioni):

Primo che ditto Maistro Euangelista debia depingere la fazata sopra l-altare cum la annuntziata sopra al volto. et sopra la annuntziata farli vno bello friso posto de azuri fini mescolati cum oro fino in bona et laudabel forna et meter el torgion del volto tutto a-oro de ducato. Et sotto al volto farli vno dio padre cum tutto el volto azuro cum stelli d-or finissimo.

Già qui si pongono subito problemi di corretta interpretazione: è chiaro che l'artista deve dipingere una Annunciazione (dice solo *annuntziata*, certamente intendendo entrambe le figure dell'Arcangelo Gabriele e della Vergine Maria); ma non altrettanto chiaro è cosa sia «*la fazata sopra l-altare... sopra al volto*» dove l'immagine dovrebbe essere collocata. Se per *altare* si intende alla lettera ciò che intenderemmo noi, ossia la mensa con la soprastante pala (*ancona*) e la sua cornice (*cassa*), la *fazata* potrebbe essere la parete di fondo dietro l'altare; la quale però, in uno dei capitoli seguenti (il quarto) è definita appunto «*la fazata de drio*», mentre nel primo capitolo è collocata, come si è visto, «*sopra al volto*». Ma anche il *vòlto* non è certo che rimandi propriamente alla volta, cioè il soffitto arcuato in muratura che chiude superiormente il vano della cappella.

Se con il termine *altare* il contratto intendesse l'intera cappella, e con *vòlto* alludesse al suo arco di ingresso, allora potremmo immaginare che l'ambiente consistesse in un arco (forse a sesto leggermente acuto, data l'epoca) che si apriva su un lato della campata della vecchia chiesa prepositurale, dando accesso a una piccola cappella di forma quadrangolare che sfondava la parete uscendo dal perimetro dell'edificio. In tal caso, la “facciata sopra l'altare (o la cappella)... sopra il vòlto (oppure l'arco)” sarebbe la parete dell'estradosso verso la navata della chiesa, a par-

tire dal profilo esterno dell'arco fino al soffitto. Qui si immaginerebbe abbastanza bene l'impostazione scenografica di una Annunciazione: da un lato dell'arco acuto (o della sua chiave di volta) l'Angelo e dall'altro la Madonna, coronati al di sopra da un bel fregio (*friso*) assai prezioso in lapislazzuli e oro fino. Come pure tutto in oro zecchino (*de ducato*) doveva essere ricoperto «*el torgion del volto*», che sarei propenso a ritenere una specie di cornice decorativa tortile che correva sul bordo di apertura dell'arco.

Quando poi in conclusione il primo capitolo parla di nuovo del *vòlto* sotto al quale il pittore avrebbe ritratto un Dio Padre immerso in un cielo di lapislazzuli e stelle d'oro, credo invece che i committenti intendessero la vera e propria volta della cappella, cioè il soffitto in muratura che sovrastava l'altare una volta oltrepassato l'arcosoglio.

Un ciclo di affreschi

Ma il programma pittorico si amplia nella bozza di contratto in ulteriori prescrizioni.

Item I-pilastrì et cornisoni debiano essere tutti depenti de colori fini cum doy figuri secundo li sera ordinato cum le sue diademe d-oro fino el resto a Candelieri finna in terra.

Ancora una volta le parole del contratto non sono proprio chiarissime: in base alla ricostruzione ipotizzata sulla base del primo articolo, direi che il notaio con *pilastrì* intendesse i due montanti laterali esterni dell'arco d'ingresso (forse, ma non necessariamente, decorati a lesene); la presenza poi di *cornisoni* farebbe pensare che poco al di sopra della luce dell'arco, ovvero nei suoi punti di imposta, ci fosse una partitura architettonica a rilievo, che divideva l'estradosso in due registri: se è così, allora si capisce che il secondo articolo del contratto prescrive di dipingere con colori pregiati tutto l'estradosso della cappella, cornici comprese, e in particolare di realizzare due immagini da stabilirsi, verosimilmente di santi o di angeli («*le sue diademe doro fino*» sarebbero le aureole), nel registro superiore (a destra e a sinistra dell'Annunciazione?), mentre ai due lati dell'apertura nel registro basso, da terra fino all'altezza del secondo ordine, la decorazione prevedeva *candelieri*, ossia decorazioni geometriche e floreali simili ad alti candelieri (le tipiche *candelabre* rinascimentali).

Il terzo capitolo del contratto tocca – suppongo – le pareti laterali interne della cappella:

Item sotto ay cornisoni de la volta li debia far quatro capituli de miraculi de sancto Nicola secondo li seranno dati e dal altare in zoso debia far spalere.

Se non intendo male, i «*cornisoni de la volta*» ora dovrebbero essere le cornici di imposta della copertura a volta dentro la cappella: qui i confratelli volevano raffigurare, a una altezza media, quattro scene di miracoli di san Nicola da Tolentino patrono dell'altare e della confraternita, certo due riquadri per parte, ma non possiamo dire se affiancati o sovrapposti, non conoscendo in nessun modo le dimensioni del luogo. Dall'altezza della mensa dell'altare fino a terra sarebbero bastate invece delle semplici decorazioni generiche in forma di spalliera (*spalere*).

A questo punto lo scrivano della minuta aveva riempito del tutto lo spazio basso della colonna a destra del foglio, per cui pone un segno grafico a forma di croce con due cerchi sopra la traversa, per segnalare che vuol proseguire il testo da un'altra parte del foglio; e infatti continua nello spazio che era rimasto vuoto a destra dell'elenco dei confratelli stilato nella colonna di destra in basso. Qui, sotto un segno analogo al precedente, che fa un po' la funzione del nostro asterisco, continua con il quarto capitolo:

Item debia depenzere la fazata de drio a verdine per tutto doue non sera la Cassa de la Ancona.

Finalmente, con un linguaggio un po' meno ambiguo, si intende di sicuro che la parete di fondo dietro l'altare, cioè in particolare tutta la zona lasciata libera dall'*ancona* (la pala dipinta) e dalla *cassa* (la sua cornice lignea), dovrà essere decorata con fogliami e vegetali (mi sembra di poter interpretare in questo senso le "*verdine*"). E con ciò, tutto lo spazio disponibile nella cappella era riempito di pitture. Ma il capitolato aggiunge un ultimo compito per l'artista:

Item debia far vno palio alo altare cum sancto Nicolao in mezo.

Dovrà realizzare un *palio* (o paliotto), che è un prospetto mobile per la base della mensa d'altare, con al centro la figura di san Nicola (all'epoca non si usavano ancora i paliotti fissi con sculture in pietra e intarsi di marmi variegati, che verranno di moda soltanto a partire dal secolo XVII).

Dopo le prescrizioni, ogni contratto che si rispetti menziona il compenso per il lavoro, e il nostro abbozzo in effetti riporta sinteticamente le condizioni del pagamento:

Li quali supra nominati prometteno de dar a-ditto Maistro Euangelista Lire 45 videlicet statim Lire 30 e Lire 15 quando l-aera fornito.

Quindi i confratelli si impegnano a compensare al pittore 45 lire totali, suddivise in due tratte: i due terzi al momento della stipula (verosimilmente per consentirgli l'acquisto dei costosi colori fini e dell'oro), e l'ultimo terzo al compimento dell'opera.

In un altro angolino rimasto in bianco nel foglio sono rapidamente appuntati anche i nomi dei tre testimoni, che servivano per legittimare l'atto notarile: sono maestro Pietro e maestro Simone Spalenza (esponenti di una famiglia tra le più notabili nella Verola di quel secolo) e Bernardino Scarpello.

Silenzi e interpretazioni

Dopo la decifrazione un po' avventurosa del *concordio*, qualche breve riflessione.

Anzitutto – come rilevavo all'inizio – il documento in realtà è reticente su diversi dettagli non secondari della vicenda, che però si possono identificare con una certa sicurezza grazie ad altre fonti coeve.

Ad esempio: il pittore contraente è nominato per due volte nel testo col solo nome di battesimo e il titolo professionale: *Magistro* o *Maistro Evangelista*, ma noi sap-

priamo che viveva a quel tempo a Verola Alghise un giovane pittore di quel nome, figlio di Giovanni *quondam* Otino *de Gattis*, che il 25 maggio 1513 era stato messo a bottega dal padre per cinque anni presso il maestro Pietro Giacomo Zanetti di Brescia perché vi apprendesse l'arte della pittura², che dunque nel 1521 aveva finito da tre anni il suo apprendistato ed era agli esordi della sua promettente carriera d'artista. Del resto, il nostro «*Magister Evangelista de Gattis*» compare con nome cognome e titolo anche nell'elenco dei confratelli presenti alla stipula dell'accordo, seguito immediatamente da un «*Iohannes de gattis*», che faticheremmo a credere non fosse appunto suo padre.

E ancora: l'appello dei presenti al principio della bozza – di cui diremo subito – è stilato senza che il notaio vi appuntasse esplicitamente il titolo della confraternita; e persino dell'altare, o piuttosto della cappella destinata alla complessa decorazione lo scrivente non indica l'intitolazione, come neppure si degna di segnalare in quale delle diverse chiese del paese avesse la sua sede. È ovvio che a quel tempo tutti sapevano e non avevano bisogno di superflue precisazioni, come invece purtroppo ne abbiamo bisogno noi che di quell'epoca lontana non sappiamo quasi niente.

Comunque – come si è visto – alcuni capitoli del contratto menzionano *sancto Nicolo* o *Nicolao*, del quale quattro miracoli dovranno essere rappresentati sulle pareti laterali della cappella (3° capitolo) e la cui immagine dovrà campeggiare in mezzo al *pallio* dell'altare (5° capitolo): non credo quindi si possa dubitare che questo San Nicola sia il titolare dell'altare e, per estensione, della confraternita che vi è addetta. Dalla lettura di altre fonti di quegli anni, specialmente i rogiti di Tonino Grena³, e un po' più tardi le relazioni delle visite pastorali⁴, è chiaro che nella chiesa prepositurale di San Lorenzo (l'odierna Disciplina) esisteva un altare dedicato a San Nicola da Tolentino, cui faceva capo una scuola o congregazione dello stesso titolo, che era si era fusa intorno al 1518 con la scuola del Corpo di Cristo⁵.

Immagino che la curiosità del lettore si appunti ora su una serie di domande: dov'era l'altare di San Nicola da Tolentino nella vecchia prepositurale? come dipingeva il giovane Evangelista Gatti? e soprattutto, esistono ancora le pitture che i confratelli commissionarono all'artista in quel 15 febbraio del 1521?

Purtroppo a queste legittime curiosità al momento è un po' difficile rispondere, per mancanza di dati certi: non mi risulta sia stata tentata prima d'ora una ricerca sistematica, materiale e documentaria, di ampio raggio sulle istituzioni ecclesiastiche di Verola nel secolo XVI, e in particolare su quel monumento ricco di storia e di tesori che è la cosiddetta Disciplina. Per ora, piuttosto che tentare a casaccio rischiose individuazioni, è meglio rinviare le ipotesi a una auspicabile ricerca: al presente intervento compete soltanto la piccola ambizione di esplorare il documento abbozzato dal notaio Grena, cercando di spremere il maggior numero possibile di informazioni.

² Bs-AST: Not. Bs., 354: «*Conuentio Iohannis de gattis cum Magistro petro Iacobo de zanettis*».

³ A puro titolo di esempio: Bs-AST: Not. Bs., 367 «*Inuentarium bonorum scole et congregationis sancti Nicolai de tolentino*», del 29 dicembre 1507; ma numerosi sono i lasciti testamentari alla congregazione reperibili fra le carte di Tonino Grena tra il 1498 e il 1537 (Not. Bs., 354).

⁴ Ad es. la relazione della visita apostolica di Carlo Borromeo, recentemente pubblicata (cfr. TURCHINI, 2006, pp. 173-4).

⁵ La prima volta in cui compare la doppia denominazione «*Consortio et congregationi sancti Nicolai de tolentino et sancti corporis xpisti*», a mia conoscenza, è nel testamento di donna Anna *qm* Tommaso *de Zonis*, del 10 luglio 1518 (Bs-AST: Not. Bs., 354); ma il problema merita una indagine più dettagliata.

La confraternita di San Nicola da Tolentino

E in effetti, anche la prima parte della minuta, cui sopra abbiamo dato una rapida scorsa con un po' di sufficienza, contiene a modo suo un sacco di notizie non da poco sull'importante istituzione religiosa e sociale della Verola Alghise di inizio '500, che era la compagnia di San Nicola da Tolentino, titolare della omonima cappella e committente degli affreschi. Pure su questo argomento preferisco comunque limitarmi a rilevare ciò che se ne ricava dal documento in esame, rimandando ad altra occasione un adeguato approfondimento.

Per quel che si può desumere dal sintetico abbozzo che abbiamo or ora descritto, l'elenco dei membri presenti alla stipula dell'accordo col pittore rivela che si trattava di una confraternita del tipo di quelle che solitamente venivano indicate come *scole* (o *scuole*), con un numero abbastanza elevato di iscritti: 34 di loro erano presenti alla stipula del contratto, anche se possiamo pensare che gli effettivi fossero più numerosi. Al contrario delle *discipline*, che erano invece gruppi più ristretti e aristocratici, raramente con oltre 20 componenti, tutti di solito appartenenti alla classe dirigente del paese, e che consideravano la propria associazione come una specie – diciamo – di “parrocchia dei notabili”.

La lista dei soci di San Nicola ci permette anche di vedere come era organizzata la confraternita: infatti per primi sono elencati i membri del direttivo, con la qualifica che ciascuno di loro rivestiva. Si tratta di un consiglio composto di sei dignitari e nove consiglieri, cui si aggiungono due preti: Marco *de Bonis* e Nicolò *de Dottis*, che però il notaio ha inserito all'ultimo momento in capo alla lista, come se li avesse prima dimenticati, e senza indicare per loro alcuna carica sociale: da questo particolare, credo di poter desumere che non avessero, in quanto membri del clero, un ruolo specifico all'interno del gruppo, ma fungessero in qualche modo da assistenti spirituali.

La confraternita era presieduta da un *minister* (come dire: presidente), che in quell'anno era Tonino Grena (sì: proprio il notaio rogante), affiancato dal *subminister* (vice presidente) Pecino Girelli e dal *sindicus* frate Pietro *de Salis* (Sala), che era forse una specie di incaricato d'affari, ed è definito *frater* (frate) perché era affiliato al Terz'ordine di San Francesco⁶. Inoltre il consiglio si avvaleva di due *massarii* (tesorieri), nelle persone di maestro Giovannino Darnino e Antonio Boschetti, e del *comendator* Battista Bocaletto, che era forse un responsabile dei nuovi iscritti, figura tipica in una confraternita dove probabilmente, come spesso accadeva a quel tempo, le adesioni avvenivano per cooptazione, ossia per raccomandazione esclusiva dei membri già attivi.

Poi – come detto – esisteva un consiglio direttivo di almeno nove componenti, i cui nomi ci dicono poco, se non per il fatto che vi compaiono un frate Giovanni Boschetto, un Bernardino Spalenza e un Battista Gatti, titolari di cognomi che ricorrono più di una volta tra gli affiliati alla congregazione. In effetti, dalla semplice lettura

⁶ Questa condizione emerge chiaramente nel suo testamento, dove egli si dichiara “fra Pietro *qm* Ziliolo *de Salis*, abitante in Verola Alghise, del Terz'ordine di San Francesco dell'Ordine del Beato Amedeo, ma non ancora professso” («*tertij ordinis sancti francisci de ordine beati amadei nundum tamen professus*»). Il documento si trova anch'esso fra le carte del notaio Tonino Grena, in Bs-ASt: Not. Bs., 354, alla data 30 ottobre 1515.

dell'elenco si osserva la presenza numericamente consistente di alcune famiglie, in particolare gli Spalenza che hanno quattro membri effettivi: Bernardino, Paolo, Marco, Giuliano (senza contare i due testimoni menzionati prima), e i Gatti, anch'essi con quattro componenti: Battista, Matteo, e poi i già noti Evangelista e Giovanni.

Come si può constatare, la scuola di San Nicola da Tolentino, nell'occasione di una impresa artistica non da poco come la decorazione pittorica integrale della propria cappella, agiva come una specie di famiglia allargata, attribuendo l'impegnativo compito al figlio di un vecchio confratello, giovane confratello egli stesso, da poco uscito dall'apprendistato presso una bottega cittadina, e che cominciava allora la sua carriera, attendendo con impazienza che qualche estimatore, fiducioso nelle sue qualità artistiche, gli affidasse finalmente il suo primo incarico di rilievo.

(aprile 2008)

* * *

Riferimenti bibliografici

BOSELLI, Camillo, 1971

“Schede bresciane: Il pittore Evangelista Gatti”, *Arte Lombarda*, vol. XVI, 1971, “Fonti e sviluppi dell'Umanesimo in Lombardia”, pp. 301-302

BOSELLI, Camillo, (a cura di), 1976

Regesto artistico dei notai roganti in Brescia dall'anno 1500 all'anno 1560, Supplemento ai *Commentari dell'Ateneo di Brescia* per il 1976, Brescia, Ateneo di Brescia, vol. 1

PASSAMANI, Bruno - VOLTA, Valentino, 1987

La Basilica di Verolanuova, Verolanuova, Comune di Verolanuova - Biblioteca civica, pp. 104

TURCHINI, Angelo - ARCHETTI, Gabriele - DONNI, Giovanni, (a cura di), 2006

Visita Apostolica e Decreti di Carlo Borromeo alla diocesi di Brescia, vol. II “Bassa Centrale e Orientale”, *Brixia Sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia*, s. III a. XI n. 3, ottobre 2006, pp. LXIV, 463