

## **Insiemi strumentali a Santa Maria in Castello di Adro e in altri affreschi del Bresciano**

**Laura Mauri Vigevani**

Università degli Studi di Pavia  
laura.mauri@unipv.it

§ Sono esaminati affreschi di Santa Maria in Castello di Adro, Santa Maria Assunta a Gussago, Santa Maria dei campi a Travagliato (opera di Vincenzo Civerchio), San Pietro a Coccaglio e Santa Maria Assunta a Esine (attribuiti a Giovan Pietro da Cemmo).

In tutte queste opere la scelta e la collocazione degli strumenti musicali non sono affatto casuali, non dipendono unicamente da criteri compositivi estetici né si limitano a riprodurre frammenti di pratica musicale contemporanea. Si mostra come gli insiemi strumentali raffigurati non costituiscono un semplice, forse pleonastico commento a margine del soggetto principale, bensì sono coprotagonisti del racconto figurativo e concorrono in modo peculiare a esprimerne il significato.

§ This essay discusses the frescoes of Santa Maria in Castello in Adro, Santa Maria Assunta in Gussago, Santa Maria dei campi in Travagliato (by Vincenzo Civerchio), San Pietro in Coccaglio and Santa Maria Assunta in Esine (attributed to Giovan Pietro da Cemmo).

In all these works the choice and placement of musical instruments not only depend on aesthetic criteria of composition nor merely reproduce fragments of contemporary musical practice. It is demonstrated that the instrumental ensembles represented do not constitute a simple, perhaps superfluous comment on the sidelines of the main subject, but they are co-protagonists of the story represented and contribute in a special way to express its meaning.

**Adro, Santa Maria in Castello, Incoronazione di Maria Immacolata (primi decenni del secolo XVI)**

**T**RA la fine del Quattro e l'inizio del Cinquecento il desiderio di pace operosa dopo le numerose difficoltà dovute a guerre e pestilenze, la necessità di provvedere a riparare i danni e le mutate esigenze sociali portarono all'edificazione o al rinnovamento (spesso all'ingrandimento) delle pievi rustiche nel Bresciano.<sup>1</sup> Una di queste è la pieve di Santa Maria in Adro,<sup>2</sup> dedicata all'Assunta come molte altre chiese fin dai primi secoli del Cristianesimo, ma detta «in Castello» perché era inserita tra le mura del castello.<sup>3</sup>

Nella parete absidale è affrescata l'Incoronazione di Maria Immacolata (figura 1).

Il ruolo di collegamento tra terra e cielo svolto dagli angeli musicanti è indicato anche dalla loro posizione nelle angeliche assemblee. Questo è evidente nell'affresco di Adro. Infatti una striscia orizzontale di nuvolette ininterrotte delimita, insieme alle soprastanti due strisce disposte diagonalmente, uno spazio tra il cielo, dove la Vergine dal bianco manto trapunto di stelle è incoronata dal Padre e dal Figlio alla presenza dello Spirito Santo, e la terra, dove gli apostoli pieni di stupore guardano verso l'Assunta. In questo spazio di collegamento tra cielo e terra trova il suo posto appropriato, ai lati di cherubini e angioletti che in adorazione e preghiera stanno al centro, una teoria di dodici angeli che suonano strumenti musicali.<sup>4</sup> Sono ripresi quasi tutti frontalmente, ma la posizione della testa e del busto suggerisce di individuare quattro insiemi di tre angeli ciascuno, nel secondo dei quali (partendo da sinistra) non è visibile un angelo a causa di una lacuna.

<sup>1</sup> Per il contesto storico in cui si diffonde la riedificazione delle pievi si veda A. CISTELLINI, *La vita religiosa nei secoli XV-XVI*, in *Storia di Brescia*, II, pp. 399-473; G. ARCHETTI, *Chiese battesimali, pievi e parrocchie. Organizzazione ecclesiastica e cura delle anime nel Medioevo*, «Brixia sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia», terza serie, 5/4 (2000), pp. 1-42.

<sup>2</sup> Per la tipologia architettonica delle pievi e la struttura della pieve di Adro si veda A. PERONI, *L'architettura e la scultura nei secoli XV e XVI*, in *Storia di Brescia*, II, pp. 621-887: 646-647; A. ROVETTA, *Architettura costruita e architettura dipinta in Franciacorta tra fine Trecento e primo Cinquecento*, in *Topografia artistica tra Medioevo e Rinascimento in Franciacorta e nel Sebino*, atti della giornata di studio, Pilzone di Iseo (BS), 11 ottobre 2003, a cura di P. Castellini e M. Rossi, Centro culturale artistico della Franciacorta e del Sebino, Brescia 2006, pp. 95-122: 117.

<sup>3</sup> Anche le pievi di Bagnolo e Montichiari erano collocate entro il castello (cfr. P. GUERRINI, *Testimonianze bresciane al dogma dell'Assunzione della Madonna*, «Memorie storiche della diocesi di Brescia», 18/1 [1951], pp. 18-25: 16 [Monografie di storia bresciana, 34]) e come cappella castellana nacque la chiesa della Trinità in Esine, successivamente parrocchiale (F. MAZZINI, *Santa Maria Assunta a Esine. I dipinti murali di Giovan Pietro da Cemmo. I restauri*, Bolis, Azzano S. Paolo 2000, p. 17).

<sup>4</sup> Sulle connessioni tra gli strumenti musicali e la *musica coelestis* si rimanda a L. MAURI VIGEVANI, *Strumenti musicali e armonia dell'universo*, in *Angeli musicanti a Pavia tra Quattro e Cinquecento*, «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria», 105 (2005), pp. 291-323: 307-309.



Figura 1 - Adro, Santa Maria in Castello, abside, *Incoronazione della Vergine Immacolata assunta in cielo*, primi decenni del secolo XVI

Nel primo trio gli angeli suonano: flauto a tre buchi e tamburo (un abbinamento strumento melodico / strumento ritmico all'epoca diffusissimo), tamburina a corde (strumento che non di rado si trova anch'esso associato al flauto a tre buchi)<sup>5</sup> e flauto dritto (figura 2).

Nel secondo trio, mutolo di un angelo musicante, vediamo in azione un'arpa a 12 corde e uno strumento ad arco a tre corde con i fori armonici in forma di ampie C e alette tra il manico e la tavola armonica (caratteristica tipica di un cordofono a pizzico, la cetera).

A destra dell'Incoronata il terzo trio angelico è impegnato in un concerto di bombarde; con cura ne sono differenziate le tre diverse taglie (figura 3).

<sup>5</sup> Come tutti gli strumenti musicali la tamburina a corde ha nel Rinascimento diverse tipologie e forme. Ad esempio, la tamburina a corde affrescata alla fine del Quattrocento da Filippino Lippi nell'Assunzione della cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva a Roma presenta incavi a C nelle fasce, quella affrescata all'inizio del Cinquecento nella volta con la Trinità nella cappella Bottigella in San Tommaso a Pavia ha cassa rettangolare (L. MAURI VIGEVANI, *Gli strumenti musicali*, in *Gli affreschi della cappella Bottigella. Studi in occasione del restauro*, a cura di L. Giordano, ETS, Pisa 2008 [Quaderni di Artes, 3], pp. 65-74: 72-73). Lo strumento di Adro rappresenta comunque una tipologia diffusa.



Figura 2 - Adro, Santa Maria in Castello, abside, *Incoronazione della Vergine Immacolata assunta in cielo*, primi decenni del secolo XVI. Particolare degli angeli musicanti di sinistra



Figura 3 - Adro, Santa Maria in Castello, abside, *Incoronazione della Vergine Immacolata assunta in cielo*, primi decenni del secolo XVI. Particolare degli angeli musicanti di destra

Infine un trio di cordofoni ad arco e a pizzico: due viole di diversa forma e taglia e un liuto con cinque tasti sul manico. La piccola viola a tre corde con incavi a C nelle fasce, fori armonici a C sulla tavola armonica in corrispondenza degli incavi e cavagliere a falchetto può richiamare la lanfranchiana «violet-

ta». <sup>6</sup> La viola di maggiori dimensioni porta cinque corde, il profilo della sua cassa è lievemente incurvato, una rosetta è intagliata al centro della tavola armonica, il cavigliere ha forma piana a cinque punte.

Nella composizione di questa 'orchestra' angelica di strumenti a corda, a fiato, a percussione, in cui ciascun trio rappresenta un insieme dalla prassi assolutamente credibile, <sup>7</sup> spicca il ruolo delle bombarde, che non tanto per numero quanto per posizione non laterale contravvengono alla consueta coreografia dei concerti angelici.

Nel 1505 fu posta la prima pietra della chiesa di Adro, che fu consacrata il 18 ottobre 1522. <sup>8</sup> Gli affreschi dell'abside furono eseguiti tra la fine del primo e l'inizio del terzo decennio del Cinquecento. La critica più recente ne ha riconosciuto la diversa paternità rispetto al complesso 'politico' affrescato nella parete settentrionale con l'Adorazione dell'Eucaristia, datato 1524, e, in attesa di nuovi riscontri documentari e stilistici, li attribuisce al «Maestro dell'abside di Santa Maria Assunta». <sup>9</sup>

### **Travagliato, Santa Maria dei campi, Assunzione e Incoronazione della Vergine Maria (Vincenzo Civerchio, 1517)**

Forse l'affresco nell'abside di Santa Maria in Castello ad Adro fu eseguito in anni prossimi a quello nell'abside di Santa Maria dei campi a Travagliato, nella Bassa Bresciana, ma ne è distante anni luce per concezione, forma, modalità esecutive attuate a Travagliato da uno dei protagonisti del Rinascimento.

Vincenzo Civerchio firmò e datò nel 1517 l'affresco che occupa la parte centrale della parete absidale di Santa Maria dei campi (figura 4). «Vincenzo de Crema» dipinse come in una tavola centinata l'Assunzione con la Vergine

---

<sup>6</sup> G. M. LANFRANCO, *Scintille di musica*, Lodovico Britannico, Brescia 1533, ed. anast., Forni, Bologna 1988, p. 137. Una famiglia di «violette da arco a tre corde» è a mio parere riconoscibile negli affreschi con le Virtù del castello di Malpaga (Bergamo), databili intorno alla metà del quarto decennio del Cinquecento. Cfr. L. MAURI VIGEVANI, "Fioritura" di strumenti musicali in terra di Venezia: gli affreschi con le virtù del castello di Malpaga, in *Miscellanea marenziana*, a cura di M. T. Rosa Barezzi e A. Delfino, ETS, Pisa 2007 (Diverse voci, 9), pp. 533-576: 561, 572-573.

<sup>7</sup> Per un'interpretazione dei raggruppamenti strumentali eterogenei nei concerti angelici si veda L. MAURI VIGEVANI, *Strumenti musicali degli angeli affrescati nella cattedrale di Valencia: una preziosa fonte per la musica del Quattrocento*, in *Rinascimento italiano e committenza valenzana. Gli angeli musicanti di Valencia*, atti del convegno internazionale di studi, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 24-26 gennaio 2008, a cura di M. Miglio, A. M. Oliva, M. del Carmen Pérez García, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, Roma 2011 (Nuovi Studi Storici, 88), pp. 159-191: 161-162.

<sup>8</sup> U. PERINI, *Storia di Adro*, Sardini, Bornato 1980, p. 50.

<sup>9</sup> A. ZAINA, *S. Maria Assunta di Adro*, in *Le pievi del Bresciano*, a cura di G. Archetti, F. Frisoni, S. Guerrini e P. Panazza, Fondo per l'ambiente italiano, Brescia 2000, pp. 39-42: 41 e F. FRISONI, *La pittura parietale nelle pievi fra Medioevo e Rinascimento*, *ibidem*, pp. 25-30: 30. Gaetano Panazza aveva avvicinato l'Assunzione di Adro agli affreschi della prima cappella a sinistra nella pieve di Nave, vedendovi similitudini con alcune opere di Caylina o Ferramola; cfr. G. PANAZZA, *La pittura nella seconda metà del Quattrocento*, in *Storia di Brescia*, II, pp. 949-1010: 974.



Maria incoronata due volte. Gli apostoli «si alzano sulle punte dei piedi quasi ad inseguire il moto ascensionale della Vergine». <sup>10</sup>



Figura 4 - Travagliato, Santa Maria dei campi, abside, V. CIVERCHIO, *Assunzione e Incoronazione della Vergine Maria*, 1517

Lo slancio verticale degli apostoli dai corpi allungati nei rigidi panneggi e la centralità di Gerusalemme richiamano la pala di Benedetto Diana in Santa Maria della Croce a Crema,<sup>11</sup> ma l'interpretazione del Civerchio è assolutamente originale anche riguardo agli angeli. Non sappiamo se l'impostazione fosse analoga a quella dell'Assunzione affrescata nell'ultimo decennio del Quattrocento nell'abside della Rotonda (Duomo Vecchio di Brescia) all'interno del

---

<sup>10</sup> M. MARUBBI, *Vincenzo Civerchio. Contributo alla cultura figurativa cremasca del primo Cinquecento*, Il vaglio cultura arte, Milano 1986 (Monografie di Arte lombarda. I maestri, 2), p. 43.

<sup>11</sup> Nella dorata corona di angeli intorno a Maria della pala del Diana non sono raffigurati strumenti musicali.

ciclo dedicato alle Storie della Vergine o a quella dell'Assunzione affrescata nella chiesa di Santa Maria e San Giacomo a Romano di Lombardia tra il 1507 e il 1512, entrambe opere perdute del Civerchio.<sup>12</sup> Né è possibile un raffronto con la tela del Duomo di Crema, poiché nel Settecento il Picenardi la ridipinse in gran parte, aggiungendo ex novo il coro degli angeli intorno a Maria.<sup>13</sup>

A Travagliato la Vergine circondata da una luce dorata è spinta in cielo dagli angeli che sollevano i lembi del suo mantello; tiene le braccia alzate e le mani giunte, non le braccia conserte sul seno come l'Immacolata di Adro. Due angioletti reggono una corona sul suo capo; sopra di essa un'altra corona è sospesa tra le braccia del Padre, dietro il quale sta il nimbo trinitario con fiori ai vertici del triangolo. La Vergine è incoronata dalla Trinità e dagli angeli.

Nell'affresco, considerato una delle più alte testimonianze dell'anticlassicismo in Lombardia,<sup>14</sup> anche la partecipazione della musica è stata studiata attentamente. Gli strumenti musicali sono quattro e uno non è suonato, come quasi sempre avviene nei concerti angelici.

Ai lati degli angioletti incoronatori le trombe degli angioletti musicanti segnalano l'ingresso nell'Empireo (figura 5); l'angioletto a sinistra tiene lo strumento senza suonarlo, l'angioletto a destra sta suonando. Ciascun trombettista è accompagnato da un suonatore di tamburello a sonagli.

Accanto a Maria due coppie di angeli giovinetti cantano. Seguendo una consuetudine nelle rappresentazioni dei concerti angelici con simmetrici gruppi di cantori, il 'supporto' della musica è differenziato: a sinistra un libro (figura 6), a destra un rotolo aperto sul quale una serie di *longae* alludono all'andamento melodico di un'unica voce (figura 7). Libro e filatterio possono rimandare rispettivamente alla *musica figurata*, la musica polifonica, e al *cantus planus*, il canto cristiano liturgico che era il fondamento anche della musica sacra a più voci. L'angelo vestito di giallo pone confidenzialmente il braccio sulle spalle del suo vicino, il quale muove la destra a segnare il *tactus* per il quartetto di cantori. Le bocche sono aperte con movimenti e ampiezze differenti per indicare differenti note e timbri.

---

<sup>12</sup> MARUBBI, *Vincenzo Civerchio*, p. 148.

<sup>13</sup> MARUBBI, *Vincenzo Civerchio*, p. 136. L'unico strumento musicale raffigurato nella tela del Duomo di Crema è un triangolo, ma è appunto opera del Picenardi, non del Civerchio.

<sup>14</sup> A. NOVA, *La pittura nei territori di Bergamo e Brescia nel Cinquecento*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Electa, Milano 1987, pp. 105-124: 120; M. GREGORI, *Riflessioni sulla pittura bresciana della prima metà del Cinquecento*, in *Pittura del Cinquecento a Brescia*, Cariplo, Milano 1986, p. 9-16: 9.

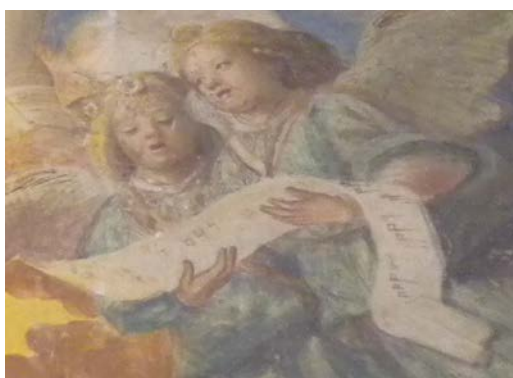


**Figura 5 - Travagliato, Santa Maria dei campi, abside, V. CIVERCHIO, *Assunzione e Incoronazione della Vergine Maria*, 1517. Particolare**



**Figura 6 - Travagliato, Santa Maria dei campi, abside, V. CIVERCHIO, *Assunzione e Incoronazione della Vergine Maria*, 1517. Particolare dei cantori di sinistra**

**Figura 7 - Travagliato, Santa Maria dei campi, abside, V. CIVERCHIO, *Assunzione e Incoronazione della Vergine Maria*, 1517. Particolare dei cantori di destra**





### **Precedenti quattrocenteschi in Franciacorta: la pieve di Gussago e la chiesetta di Coccaglio**

Non v'è alcuna possibilità di confronto tra l'affresco di Adro e quello di Travagliato, poiché sono espressione di linguaggi artistici troppo distanti. Neppure gli affreschi quattrocenteschi con angeli musicanti di Sant'Afra e di San Francesco a Brescia, di raffinata grazia bembesca, sono accostabili all'Incoronazione di Adro.<sup>15</sup>

Sarà bene dunque volgersi a qualche precedente in Franciacorta, il territorio tra il Mella e l'Oglio definito sull'asse Brescia – Iseo con confini diversi nelle varie epoche. L'appartenenza alla Franciacorta è aggiunta a ventitre comuni delle quadre di Gussago e di Rovato in uno statuto del 1429 del doge Francesco Foscari. Nella divisione amministrativa stabilita dallo statuto, Adro era escluso dalla Franciacorta e attribuito alla quadra di Palazzolo, che successivamente fu considerata appartenente alla Franciacorta.<sup>16</sup> All'inizio dell'ultimo decennio del Quattrocento «Ader» era il centro più popoloso, dopo Palazzolo, della «Podestaria de Palazzolo».<sup>17</sup>

Di ben maggiori dimensioni rispetto a Adro era Gussago, a capo della «Quadra de Gussago de Franca curta».<sup>18</sup>

La pieve di Santa Maria Assunta di Gussago, costruita presso la strada romana che collegava la Franciacorta con la Valtrompia, fino al Cinquecento appartenne alla giurisdizione dell'abbazia benedettina di Leno<sup>19</sup> (nella Bassa Bresciana), nel Medio Evo una delle più importanti abbazie dell'Italia settentrionale. La pieve fu riedificata intorno al 1470 per iniziativa del prevosto Paolo Guaineri, morto in quell'anno. Il restauro del 1971 ha riportato alla luce gli affreschi dell'abside, dove in sette comparti distribuiti su due registri è raffigurata l'Assunzione (figura 8).

Il registro inferiore è composto da due comparti rettangolari con gli apostoli inginocchiati.

Il registro superiore è formato da cinque comparti terminanti ad arco lievemente acuto; nel comparto centrale il Padre allarga le braccia oltre l'Empireo per accogliere Maria, la cui immagine è coperta dal polittico di Luca Mombello. Nei comparti laterali sono dipinti, in due trii sovrapposti per ogni comparto, ventiquattro angeli che adorano, pregano, cantano e suonano; dodici di essi sono strumentisti. La musica dei trii superiori è riservata al

---

<sup>15</sup> Per San Francesco si veda M. T. ROSA BAREZZANI, *Testimonianze musicali nella chiesa di S. Francesco d'Assisi in Brescia*, «Memorie storiche della diocesi di Brescia», nuova serie, 14 (1979), pp. 132-135 e 15 (1980), pp. 157-184.

<sup>16</sup> G. MOTTA, *Franciacorta. Note di cartografia storica del territorio*, in *Topografia artistica*, pp. 53-81: 54.

<sup>17</sup> *Descrizione delle città e terre bresciane nel 1493*, «Archivio storico lombardo», 13 (1886), pp. 676-686: 686. Nel 1493 Adro contava 1.100 anime, Palazzolo 1920.

<sup>18</sup> *Descrizione delle città*, p. 685. Nel 1493 Gussago contava 2.560 anime.

<sup>19</sup> P. V. BEGNI REDONA, *S. Maria Assunta di Gussago*, in *Le pievi del Bresciano*, pp. 36-37: 36.

canto e agli strumenti di tenue sonorità, mentre nei comparti alle estremità troviamo trii inferiori impegnati in fragorosi concerti.

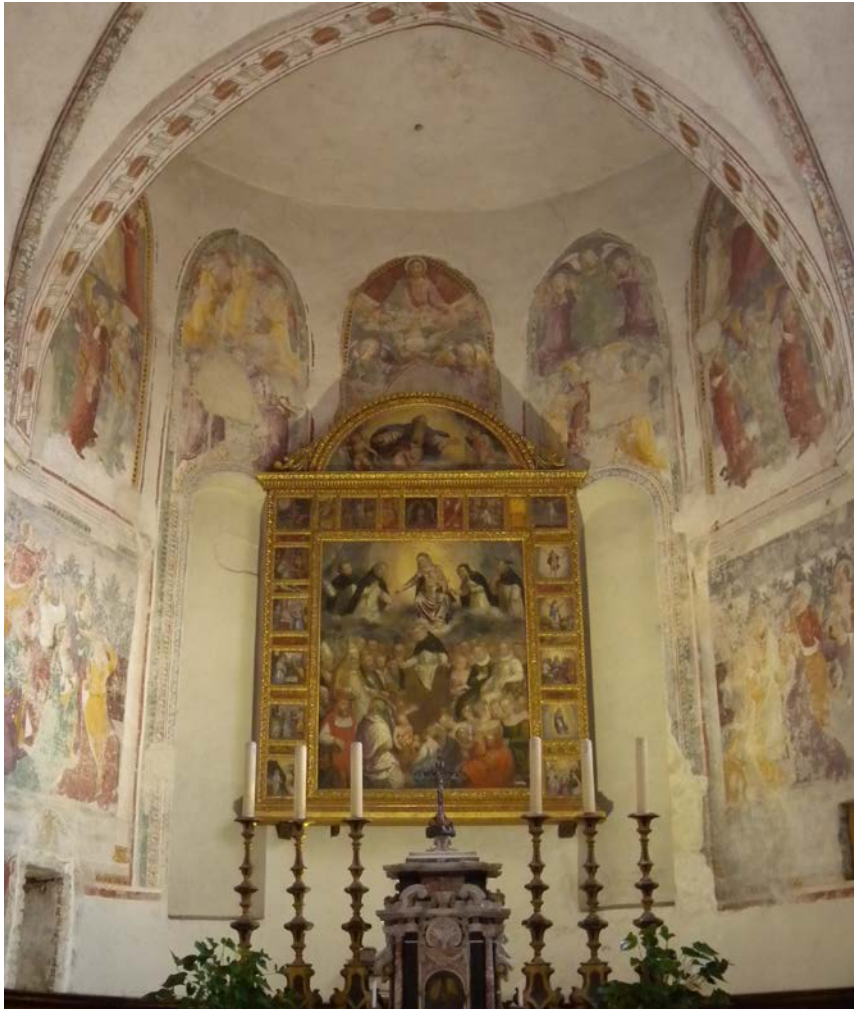


Figura 8 - Gussago, Santa Maria Assunta, abside, MAESTRO DI SAN FELICE DEL BENACO, *Assunzione della Vergine Maria*, ultimi decenni del sec. XV

Gli affreschi sono collocabili nell'ultimo quarto del Quattrocento e riferiti alla prima fase del «Maestro di San Felice del Benaco».<sup>20</sup> Lo stemma nobiliare inserito in più punti ne individua il committente, il già citato prevosto Paolo Guaineri.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> E. BELLANDI, *Il ciclo pittorico absidale della pieve di Santa Maria di Gussago*, in *Topografia artistica*, pp. 173-184.

<sup>21</sup> BEGNI REDONA, *S. Maria Assunta di Gussago*, p. 37. Dal punto di vista stilistico gli affreschi sono giudicati come un frutto, maturato sotto l'influsso del Foppa, dell'inserirsi su una base

Nel trio di cantori del primo comparto a sinistra l'angelo seduto al centro porta un libro aperto sulle ginocchia; ai suoi lati uno degli angeli a braccia conserte regge, l'altro indica un volume su cui sono tracciati segni (figura 9).

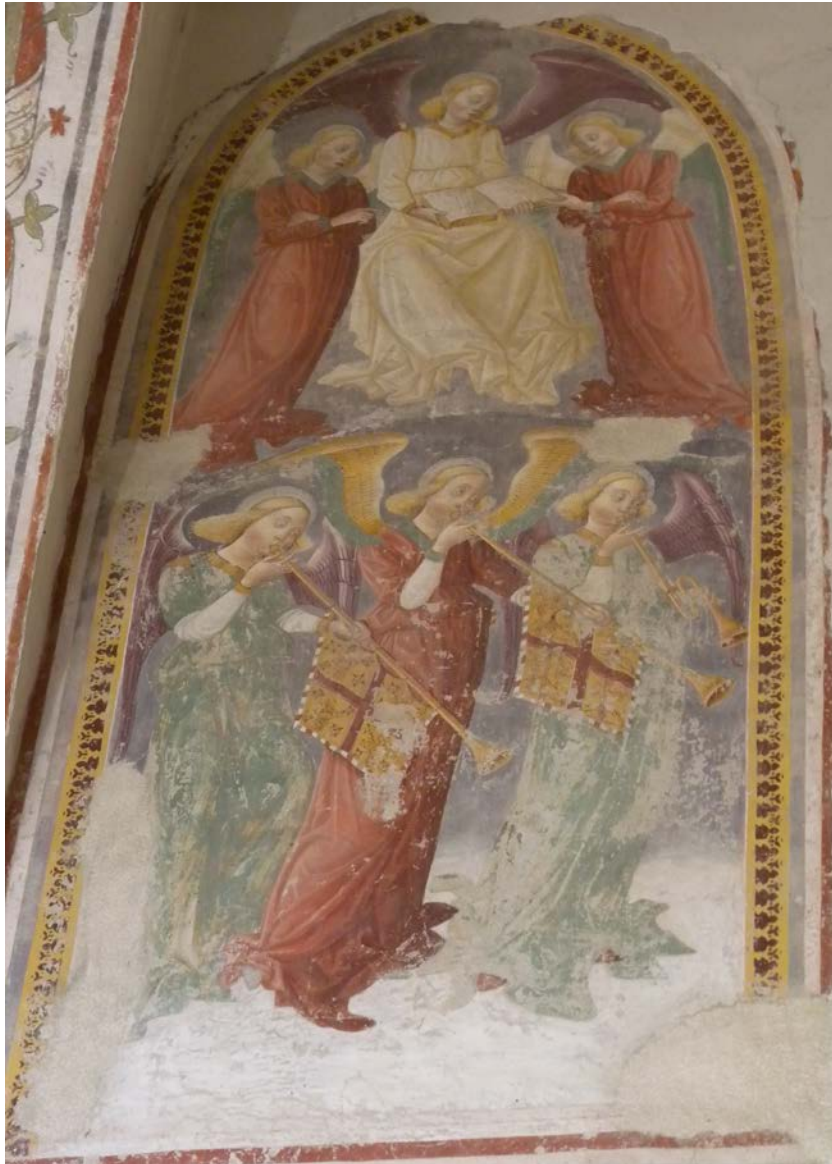


Figura 9 - Gussago, Santa Maria Assunta, abside, MAESTRO DI SAN FELICE DEL BENACO, *Assunzione della Vergine Maria*, ultimi decenni del sec. XV. Primo comparto superiore

---

tardogotica della lezione del protorinascimento veneto portata a Brescia da Bellini e Vivarini (BELLANDI, *Il ciclo pittorico*, p. 178).

Sotto i cantori tre angeli alti e slanciati suonano trombe a tiro di diversa taglia; le due trombe diritte sono munite di stendardo bordato di bianco e rosso, con al centro croce rossa profilata di bianco sul fondo di stoffa dorata dai motivi a losanga e melograno; il canneggio della terza tromba è 'a Esse'. Le mani destre sono pronte all'azione nella zona a tiro vicino al bocchino (figura 10). Attento è lo studio della composizione cromatica del comparto. Alla 'V' rossa, formata dalle vesti dei cantori ai lati insieme al «trombetto» al centro, è contrapposta la tonalità chiara della 'V rovesciata' formata dalle candide vesti dell'angelo seduto al centro e dal pallido verde-azzurro delle vesti dei «trombetti» ai lati. Bianche o dorate sono le ali degli angeli in rosso, violacee le ali degli angeli con le vesti chiare.



Figura 10 - Gussago, Santa Maria Assunta, abside, MAESTRO DI SAN FELICE DEL BENACO, *Assunzione della Vergine Maria*, ultimi decenni del sec. XV.  
Primo comparto superiore (particolare)

Nel secondo comparto gli angeli del dorato trio superiore sono inginocchiati in muta adorazione, con le mani giunte l'angelo a destra, con le braccia conserte al seno gli angeli al centro e a sinistra (figura 11). Vaste lacune occultano i violacei musicanti.





Figura 11 - Gussago, Santa Maria Assunta, abside, MAESTRO DI SAN FELICE DEL BENACO,  
*Assunzione della Vergine Maria*, ultimi decenni del sec. XV.  
Secondo comparto superiore



A sinistra, l'angelo canta accompagnandosi con un cordofono a pizzico (dalla posizione della mano si direbbe pizzicato con un plettro), forse un liuto, ma non si può escludere sia una cetera; la forma della cassa non è sufficientemente visibile per poterlo determinare.

A destra l'angelo con polso rilassato tira delicatamente il corto archetto in corrispondenza del piano armonico più alto di una ribeca a tre corde con rosetta a raggera (figura 12). Come in uno strumento giunto sino a noi, la quattrocentesca «violela» di santa Caterina de Vigri (Bologna, chiesa del Corpus Domini), la tavola armonica è costituita dalla congiunzione di due tavole armoniche poste a diversa altezza; la tavola armonica inferiore reca il ponticello, la superiore la rosetta.

Dello strumento al centro vediamo parte della cassa armonica a parallelepipedo di base rettangolare e sulla tavola armonica un ponticello su cui sono tese alcune corde; la mano sinistra del suonatore sembra reggere un bastoncino; si tratta molto probabilmente di un salterio a percussione.



Figura 12 - Gussago, Santa Maria Assunta, abside, MAESTRO DI SAN FELICE DEL BENACO, *Assunzione della Vergine Maria*, ultimi decenni del sec. XV. Secondo comparto superiore (particolare)

Anche nel terzo comparto gli angeli sotto la volta sono inginocchiati in muta adorazione. Il loro atteggiamento risponde specularmente a quello dei loro compagni del secondo comparto: l'angelo di sinistra tiene le mani giunte, gli altri le braccia incrociate sul petto. Come i loro compagni guardano verso il comparto centrale dell'abside, verso l'Assunta (figura 13).



Figura 13 - Gussago, Santa Maria Assunta, abside, MAESTRO DI SAN FELICE DEL BENACO, *Assunzione della Vergine Maria*, ultimi decenni del sec. XV.  
Terzo comparto superiore

Tra i musicanti della zona sottostante una estesa lacuna non permette di ipotizzare lo strumento di destra. Si vedono le canne dell'organo portativo al centro e a sinistra una ribeca a tre corde con ampio cavigliere a falchetto e fori acustici «a mignatta»<sup>22</sup> sotto una piccola rosetta (figura 14).



Figura 14 - Gussago, Santa Maria Assunta, abside, MAESTRO DI SAN FELICE DEL BENACO, *Assunzione della Vergine Maria*, ultimi decenni del sec. XV. Terzo comparto superiore (particolare)

La composizione osserva la simmetria anche dal punto di vista organologico, tramite la presenza della ribeca in posizione attigua all'Assunta in entrambi i comparti a lei vicini.

Nell'alternarsi di colori chiari e rossi accesi lo schema cromatico-spaziale del quarto comparto angelico inverte quello del primo comparto. Questa volta infatti la 'V' è bianca e verde tenue mentre la 'V rovesciata' è rossa (figura 15).

---

<sup>22</sup> La definizione «a mignatta» per questa particolare forma di fori acustici è del Disertori. Cfr. B. DISERTORI, *Primitivi strumenti a corda italiani*, in *La musica nei quadri antichi*, Provincia Autonoma di Trento, Trento 1978, pp. 71-94: 79 e figura p. 76 (da «Emporium», settembre 1931).





Figura 15 - Gussago, Santa Maria Assunta, abside, MAESTRO DI SAN FELICE DEL BENACO, *Assunzione della Vergine Maria*, ultimi decenni del sec. XV. Quarto comparto superiore

L'angelo al centro in alto, come il suo corrispettivo del primo comparto, sta seduto reggendo un libro aperto (figura 16). Ma ai suoi fianchi non più cantori in estatico raccoglimento, bensì due strumentisti. L'angelo di sinistra suona un'arpa a dodici corde, l'angelo di destra un tamburello. Sulla pagina di sinistra del volume sciogliendo le abbreviature si legge l'incipit con lettera iniziale rubricata di un'antifona dell'Ufficio dell'Assunzione: «Maria vi / rgo asu / mpta est ad / [...]». Nel trio sottostante tre esemplari di bombarda di diversa taglia; su quella centrale è visibile la fontanella (figura 17).



Figura 16



Figura 17

Figure 16-17 - Gussago, Santa Maria Assunta, abside, MAESTRO DI SAN FELICE DEL BENACO, *Assunzione della Vergine Maria*, ultimi decenni del sec. XV.  
Quarto comparto superiore (particolari)



Nell'angelico organico di Gussago rileviamo, come ad Adro, la presenza del trio di bombarde, controbilanciata però dal trio di trombe. A differenza di Adro, è qui osservata per i musicanti la consueta coreografia: alle estremità trombe e bombarde, strumenti di «musica alta» (sovrastate da autonomi trii di tenui sonorità); in posizione centrale, dove prevalgono gli angeli adoranti, i timbri più delicati della «musica bassa», cordofoni a pizzico e ad arco e il piccolo organo portativo.

A Coccaglio, uno dei comuni della Franciacorta compresi nella quadra di Rovato,<sup>23</sup> la chiesetta di San Pietro è gremita di affreschi di carattere devozionale.<sup>24</sup> Questo intento prevale sulla coerenza della narrazione iconografica e porta ad affrescare in sovrabbondanza più Madonne nello stesso affresco e più volte lo stesso santo (in particolare san Rocco e san Pietro). Sulle pareti dell'unica navata le partizioni architettoniche degli affreschi spesso non corrispondono alle campate della chiesa.

Due fra le numerose Madonne in trono con santi, quelle nelle campate più vicine all'abside, sono accompagnate da angeli musicanti.

Sulla parete orientale la fascia modanata sopra la trabeazione bianca e rossa unisce i due affreschi di diversa mano sottostanti (figura 18). Nell'affresco a sinistra le figure della Vergine in trono col Bambino in piedi e di san Pietro sono inserite in un'architettura ad arcate (aperta sul paesaggio appena accennato) di ritmi ed eleganza rinascimentali; vivacità cromatica (toni caldi e accesi di giallo, rosso e verde) e scioltezza espressiva temperano la ieratica compostezza delle figure; sull'intonaco è graffita la data 1498, un *terminus ante quem* presumibilmente vicino alla data d'esecuzione.<sup>25</sup>

Nell'affresco a destra vaste lacune e una cromia che appare oggi completamente diversa rispetto a quella dell'affresco adiacente, prevalendo in essa tonalità pacate e fredde di tinte violacee (figura 19).

---

<sup>23</sup> G. MOTTA, *Franciacorta. Note di cartografia storica del territorio*, in *Topografia artistica*, p. 54.

<sup>24</sup> Gli affreschi 'votivi' sono talvolta veri e propri 'ex voto', talvolta pura espressione di devozione non per grazia ricevuta. Cfr. A. ZAINA *La devozione dipinta di San Pietro*, in *La chiesa di San Pietro di Coccaglio*, a cura di N. Partigiani, A. Zaina, M. Faustini, Associazione Gervasio Pagani e Comitato Borgo San Pietro - La Compagnia della stampa Massetti Rodella, Roccafranca 2005 (*Monumenta brixiensis*, 10), pp. 33-88: 34. La presenza di San Pietro in Coccaglio è testimoniata nei documenti a partire dal 1117; cfr. G. DONNI, *Luoghi di culto e di carità nelle pievi di Franciacorta*, in *Lungo le strade della fede. Pellegrini e pellegrinaggi nel Bresciano*, atti della giornata di studio, Brescia, 16 dicembre 2000, a cura di G. Archetti, «Brixia sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia», terza serie, 6 (2001), pp. 309-322: 320 nota 50.

<sup>25</sup> Alberto Zaina colloca l'esecuzione di questo affresco nell'ultimo decennio del Quattrocento. ZAINA, *La devozione*, p. 56.



Figura 18 - Coccaglio, san Pietro, parete orientale, Madonna in trono e san Pietro, Madonna in trono e angeli musicanti, ultimo decennio del Quattrocento.



Figura 19- Coccaglio, san Pietro, parete orientale, Madonna in trono e angeli musicanti, ultimo decennio del Quattrocento.

Anche la composizione è impostata secondo parametri differenti, unendo influenze foppesche al gusto prevalentemente tardogotico. La Vergine in trono con il Bambino seduto è accompagnata da quattro angeli musicanti: due piccoli angioletti seduti sulle architravi delle spalle laterali del trono e due angioletti in piedi vicino a Maria. La disposizione del quartetto di cordofoni a pizzico e ad arco potrebbe essere a chiasmo: l'angioletto seduto in alto a sinistra suona un cordofono a pizzico (non sufficientemente leggibile per poter essere identificato con certezza) e così pure l'angelo in piedi a destra, il quale suona probabilmente un liuto (riconoscibile per la forma della cassa); l'angelo in basso a sinistra suona una viola e l'angioletto in alto a destra sembra impugnare un archetto.

Sulla parete occidentale tra un fregio e uno zoccolo dall'ornato finemente elaborato quattro esili colonne poggiate su piedistalli aggettanti sono collocate in corrispondenza di quattro nicchie di uguali dimensioni e di un'arcata di maggiori dimensioni, entro la quale sta una Madonna dell'Umiltà (figura 20).

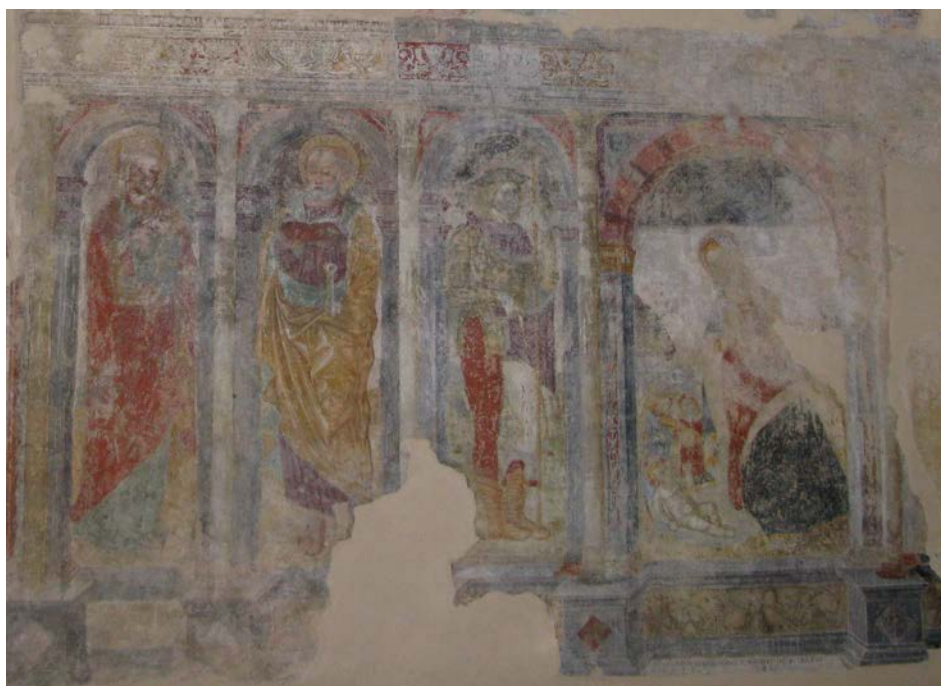


Figura 20 - Coccaglio, san Pietro, parete occidentale, *Madonna dell'Umiltà*, 1499

Sono affrescati (partendo da sinistra): entro le prime tre nicchie la Vergine, san Pietro e san Rocco; poi nell'arcata la Madonna dell'Umiltà; infine, nell'ultima nicchia, san Sebastiano, riconoscibile nonostante le lacune e il

peissimo stato di conservazione.<sup>26</sup> Un'iscrizione dipinta sotto la Madonna dell'Umiltà data l'affresco al 1499.<sup>27</sup> Le vistose lacune della Madonna dell'Umiltà hanno in parte risparmiato il Bimbo adagiato in terra e gli angeli inginocchiati dietro di lui, che suonano un liuto e una viola dalla forma 'a parentesi graffa' (figura 21).



Figura 21 - Coccaglio, san Pietro, parete occidentale, *Madonna dell'Umiltà*, 1499.  
Particolare

Niente aerofoni e idiofoni per queste Madonne in trono: l'intimità della scena richiede le sonorità delicate dei cordofoni.

---

<sup>26</sup> Lo Zaina scrive di «trittico votivo» nella prima campata, formato dalla Madonna dell'Umiltà insieme ai santi Sebastiano e Rocco, ma la cornice architettonica di trabeazione e zoccolo a cavallo delle prime due campate unisce le cinque figure, che a mio parere sono da considerare come in unico polittico.

<sup>27</sup> Trascrivo sciogliendo le abbreviazioni: «MATEUS FILIUS (QUON)DAM IOVANNI DE BERTAXCIS / HOC.F.(IERI) F.(ECIT) 1499».

### Uno straordinario ciclo in Valcamonica: Santa Maria Assunta a Esine (1491-1493)

Per trovare un'eccezionale presenza di angeli musicanti in affreschi tardo quattrocenteschi del Bresciano dobbiamo uscire dalla Franciacorta e, costeggiata la sponda del Lago d'Iseo, risalire la Valle Camonica fino a Esine. Nella pieve di Santa Maria Assunta, riedificata nella seconda metà del Quattrocento,<sup>28</sup> fu dipinto tra il 1491 e il 1493 (date rilevabili nelle pitture)<sup>29</sup> un ciclo che seguendo una logica coerente narra compiutamente la storia della salvezza del genere umano. Gli affreschi di sfolgorante cromatismo e gagliarda vivacità popolaresca sono concordemente attribuiti a Giovan Pietro da Cemmo.<sup>30</sup>

La storia inizia con l'Annunciazione sull'arco santo (figura 22).<sup>31</sup>

Alla base dell'arco, a sinistra l'arcangelo Gabriele regge il cartiglio dell'annuncio:

AVE GRATIA PLENA D(OMI)N(U)S TECUM.<sup>32</sup>

A destra Maria, inginocchiata sulla pedana che sostiene il leggio, accoglie l'intervento dello Spirito Santo: dalla colomba parte il raggio che va a colpire l'orecchio di Maria.<sup>33</sup>

Nell'arco dell'angelo sono scritte le parole della profezia veterotestamentaria che si avvera:

ECCE VIRGO CONCIPIET ET PARIET FILIU(M) ET VOCABITUR YHM.<sup>34</sup>

---

<sup>28</sup> La riedificazione iniziò verso la fine del sesto decennio del Quattrocento e fu terminata nel 1485. Cfr. MAZZINI, *Santa Maria Assunta*, p. 18.

<sup>29</sup> Sono state rilevate 17 date corrispondenti agli anni 1491, 1492, 1493. Cfr. MAZZINI, *Santa Maria Assunta*, p.21.

<sup>30</sup> P. GUERRINI - A. SINA, *Monumenti e opere d'arte di Valle Camonica. Appunti ad un libro recente*, «Brixia sacra», 3 (1912), pp. 184-203; F. MAZZINI, *La chiesa di Santa Maria Assunta a Esine. Gli affreschi di Giovan Pietro da Cemmo*, Bolis, Bergamo 1989; ID., *Santa Maria Assunta a Esine*, p. 21; B. PASSAMANI, *Esine, Berzo Inferiore, Bienno, Prestine*, in *Arte in Val Camonica. Monumenti e opere*, a cura di A. Bertolini e G. Panazza, Consorzio dei comuni del bacino imbrifero montano di Valle Canonica - La Cittadina, Gianico 2000, vol. IV. Il Puerari aveva notato negli affreschi cremonesi di Giovan Pietro da Cemmo una «scuola di dialetto», la coesistenza di elementi eterogenei e un «repertorio ornamentale stipato e vistoso, quasi da foglio miniato» (A. PUERARI, *Gli affreschi cremonesi di Giovan Pietro da Cemmo*, «Bollettino d'arte», 3 [1952], pp. 220-230: 221.). Il Mazzini si ferma sul rapporto degli affreschi di Esine con la miniatura lombarda del secondo Quattrocento (MAZZINI, *La chiesa di Santa Maria Assunta*, pp. 54-56). Il Da Cemmo fu attivo anche come miniatore (M. MARUBBI, *Giovan Pietro da Cemmo miniatore*, «Arte lombarda», nuova serie, 101 [1992], pp. 7-31).

<sup>31</sup> Le fotografie degli affreschi di Santa Maria Assunta in Esine sono del Laboratorio Nodari (Esine), che ringrazio per la cortese collaborazione.

<sup>32</sup> Luca I, 28.

<sup>33</sup> Secondo la tradizione il concepimento della Vergine madre avviene *ex auditu*.

<sup>34</sup> Isaia VII, 14.



Nell'arco di Maria il riconoscimento neotestamentario di Elisabetta:

BENEDICTA TU ET BENEDICTUS FRUCTUS VENTRIS TUI.<sup>35</sup>

Al culmine dell'arco santo il Padre Eterno in saio francescano sporge dall'Empireo alzando le sue mani vigorose nel gesto della consacrazione, per investire Maria della sua missione (figura 23). Partecipano all'avvenimento gli angeli musicanti, nel numero 'canonico' di 12 riscontrato anche in questi affreschi del Bresciano per i concerti in occasioni solenni.

I quattro trii di angeli che affiancano l'Eterno Padre non sono rivolti verso di Lui, bensì verso la protagonista della scena, Maria.

Il corteo angelico si apre e si chiude con l'esibizione dei testi sui filatteri.

Sul filatterio a sinistra l'angelico annuncio della nascita di Gesù ai pastori:

GLORIA IN ALTISSIMIS DEO ET I(N TERRA PAX HOMINIBUS BONAE  
VOLUNTATIS).<sup>36</sup>

Sul filatterio a destra il ricordo della presenza dello Spirito Santo quando Gesù è battezzato da Giovanni:

IN COLU(M)BE SPECIE SPI(RITU)S S(AN)c(TU)S VISUS EST.<sup>37</sup>

La disponibilità di Maria durante l'Annunciazione rende possibili, e già presenti al momento del concepimento, la nascita e la manifestazione della divinità di Gesù.

---

<sup>35</sup> Luca I, 42.

<sup>36</sup> Luca II, 14.

<sup>37</sup> È la prima frase dell'antifona per l'Epifania e la sua ottava; si trova nei codici liturgici dal X al XVI secolo. Cfr. CAO 3213.



Figura 22 - Esine, Santa Maria Assunta, arco santo e abside



Figura 23 - Esine, Santa Maria Assunta, arco santo e abside, GIOVAN PIETRO DA CEMMO, *Annunciazione*, 1491-1493

Man mano che si avvicinano a Maria i dodici angeli sembrano aumentare l'attività musicale e l'intensità di suono.

Nel primo trio (da sinistra) i due cantori si accompagnano all'angelo in preghiera al centro.

Nel secondo trio l'angelo orante sta fra gli strumenti suonati: l'organo portativo (con otto o nove tasti e otto o nove canne in facciata) e la ghironda di una forma a base rettangolare simile a quella di altri affreschi della Terra di Venezia (figura 24).<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> La ghironda affrescata a Malpaga ha forma analoga a quella affrescata in Santa Maria Assunta. Cfr. MAURI VIGEVANI *"Fioritura" di strumenti musicali*, p. 560 nota 92.



Figura 24 - Esine, Santa Maria Assunta, arco santo e abside, Giovan Pietro da Cemmo, *Annunciazione*, 1491-1493. Particolare degli angeli di sinistra

Nel trio successivo tutti gli angeli sono musicanti in azione su: uno strumento ad arco che come lo strumento suonato a pizzico affrescato nell'Assunzione presenta una caratteristica forma della parte inferiore della cassa (arretrata rispetto alla tavola armonica e rastremata), un liutino e un'arpa a dieci corde (figura 25).

Infine un trio di trombe a tiro di diversa taglia (figura 26), un concerto simile a quello di Gussago.<sup>39</sup> Nella progressione di attività musicale del corteo angelico rivolto a Maria si va dal canto alla musica bassa alla musica alta.

---

<sup>39</sup> Il Mazzini suggerisce che le trombe dell'Annunciazione di Esine siano «rivolte verso la casa di Maria quasi accompagnando il gesto dell'Eterno» (MAZZINI, *La chiesa di Santa Maria Assunta*, p. 122). In realtà la posizione delle trombe a tiro è funzionale alla prassi, come si può vedere anche nelle trombe a tiro di Gussago, pure rivolte verso il basso. Inoltre anche le trombe affrescate a Esine nell'Assunzione sono rivolte verso il basso e tutti gli strumentisti dell'Annunciazione guardano verso l'Annunciata.



Figura 25



Figura 26

Figure 25-26 - Esine, Santa Maria Assunta, arco santo e abside,  
GIOVAN PIETRO DA CEMMO, *Annunciazione*, 1491-1493.  
Particolare degli angeli di destra



Nello spazio architettonico della chiesa la collocazione dei principali fatti mariani narrati segue una successione dal basso all'alto che rispetta la loro concreta ambientazione scenografica: all'Annunciazione sulla parete dell'aula dei fedeli segue più in alto, sulla parete settentrionale del presbiterio, l'Assunzione, poi ancora più in alto nel presbiterio, nella porzione occidentale della volta, l'Incoronazione. Annunciazione e Incoronazione, inizio e fine dell'umana salvezza, sono contigue, al di qua e al di là dell'arco santo.

Secondo un diffuso insegnamento teologico, l'assunzione in cielo della Madre di Dio costituisce l'anticipazione del destino incorruttibile di ogni cristiano e di tutta la chiesa. In questa glorificazione di Esine è accentuata la dimensione verticale del corpo di Maria,alzata in preghiera a mani giunte, unica figura che guarda verso l'osservatore (figura 27).



Figura 27 - Esine, Santa Maria Assunta, parete settentrionale del presbiterio, GIOVAN PIETRO DA CEMMO, *Assunzione della Vergine Maria*,1493

Nella zona inferiore dell'affresco l'attività gestuale degli apostoli contrasta con la ieratica compostezza dei personaggi paradisiaci della zona superiore, dove sembrano muoversi, pur osservando la perfetta simmetria di tutta la scena celeste, solo i cartigli svolazzanti.

La posizione dei cartigli delimita i duetti di angeli oranti e musicanti (che anche in simmetria di atteggiamenti convergono verso la Vergine) e soprattutto concorre a sottolineare la centralità della «madre degli apostoli e madre

della Chiesa nascente». <sup>40</sup> I cartigli occupano maggior spazio che gli strumenti stessi, sono così evidenti anche come dimensioni dal rendere manifesta la precisa intenzione di rendere quei testi perfettamente leggibili.

La simmetria spaziale e cromatica insieme alla dignitosa pacatezza degli atteggiamenti narrano la bene ordinata città celeste, i cartigli insieme agli strumenti rimandano alla musica che unisce la liturgia celeste alla liturgia terrena praticata nella Chiesa.

Canto e strumenti si uniscono nella celebrazione della gloria di Maria assunta in cielo.

I testi dei cartigli sono tutti riconoscibili come antifone dell'ufficio dell'Assunzione (a parte i due cartigli svolazzanti tra le teste degli apostoli e il cartiglio accanto al personaggio inginocchiato nell'angolo a destra, che saranno esaminati più avanti).

Seguiamo dunque l'ordine cronologico dell'ufficio nel trascrivere il testo individuandone la collocazione liturgica. <sup>41</sup> Scopriremo così che i testi seguono coerentemente una disposizione che emana radialmente dall'Assunta. Troviamo infatti la prima citazione, dalla prima antifona del primo notturno del Mattutino, <sup>42</sup> in alto vicino a Maria nei cartigli verticali tra gli angeli adoranti e gli angeli strumentisti (figura 28).



Figura 28 - Esine, Santa Maria Assunta, parete settentrionale del presbiterio, GIOVAN PIETRO DA CEMMO, *Assunzione della Vergine Maria*, 1493. Particolare

<sup>40</sup> Così è chiamata Maria nel *Transito romano*; cfr. E. PERETTO, *Insegnamenti mariologici*, in *Apocrifi*, in *Nuovo Dizionario di Mariologia*, a cura di S. Flores e S. Meo, Edizioni Paoline, Milano 1985, pp. 117-122: 121.

<sup>41</sup> Nella trascrizione gli unici interventi riguardano lo scioglimento delle abbreviazioni. Sono stati lasciati il monottongo «e» dove nel latino classico troviamo i dittonghi «oe, ae» nonché le scempie «Asendit», «Asumpta». Ringrazio Rodobaldo Tibaldi per l'aiuto nell'identificazione della collocazione liturgica dei testi.

<sup>42</sup> Cfr. CAO, 2762.

A sinistra:

EXALTATA E(S) S(ANC)TA DEI / GENITRIX

A destra:

SUPER CHOROS A(N)GE / LOR(UM) AD CELESTIA REGNA

Poi, in posizione esterna parallela a questi primi cartigli, i cartigli tra gli strumentisti traggono il testo dalla prima antifona delle Lodi e dei Vespri (primi e secondi).<sup>43</sup>

A sinistra (figura 29):

ASUMPTA E(ST) MARIA IN CELU(M) / GAUDENT ANGELI



Figura 29 - Esine, Santa Maria Assunta, parete settentrionale del presbiterio, GIOVAN PIETRO DA CEMMO, *Assunzione della Vergine Maria*, 1493. Particolare degli angeli di sinistra.

<sup>43</sup> «Assumpta est Maria in caelo gaudent angeli laudantes benedict Dominum». Cfr. CAO, 1503.



A destra (figura 30):

COLAUDANTES BENEDI / CUNT DOMINUM



Figura 30 - Esine, Santa Maria Assunta, parete settentrionale del presbitero, GIOVAN PIETRO DA CEMMO, *Assunzione della Vergine Maria*, 1493. Particolare degli angeli di destra

Il cerchio attorno a Maria si chiude con la seconda antifona delle Lodi e dei Vespri (primi e secondi) riportata sui cartigli in mano agli angeli inginocchiati ai piedi di Maria (figura 31).<sup>44</sup>

A sinistra:

MARIA VIRGO ASU(M)PTA E(ST) AD / ETERIUM TALAMUM

<sup>44</sup> «Maria virgo assumpta est ad aethereum thalamum in quo rex regum stellato sedet solio». Cfr. CAO, 3707.



A destra:

IN CO [sta per QUO] REX REGVM STELATO / SEDET SOLEO



Figura 31 - Esine, Santa Maria Assunta, parete settentrionale del presbiterio, GIOVAN PIETRO DA CEMMO, *Assunzione della Vergine Maria*, 1493. Particolare degli angeli ai piedi di Maria

Il rinvio all'Ufficio dell'Assunzione termina con le citazioni sui cartigli orizzontali.

Dall'Antifona al Benedictus delle Lodi è tratto il testo sotto gli angeli trombettisti di destra (cfr. figura 30):<sup>45</sup>

QUE E(ST) ISTA QUE ASE(N)DIT QUASI AV[RORA] / CO(N)SURGENS  
PULCRA UT LUNA

Dall'antifona al Magnificat dei Secondi Vespri il testo sotto gli angeli trombettisti di sinistra (cfr. figura 29):<sup>46</sup>

HODIE VIRGO MARIA CELOS ASENDIT GAUDE(N)T / ANGELI Q(UI)A CUM  
CRISTO REGNAT I[N] ETERNUM

Sopra il sepolcro vuoto, i due cartigli mossi tra le teste degli apostoli rimandano alla risurrezione e alla nascita della Chiesa. Portano infatti l'inizio di *Regina coeli*, l'antifona mariana che si cantava a Compieta nel periodo in cui, tra Pasqua e il sabato successivo alla Pentecoste, si faceva memoria della risurrezione e del dono dello Spirito ai credenti (figura 32).

<sup>45</sup> «Quae est ista quae ascendit sicut aurora consurgens pulchra ut luna electa ut sol terribilis ut castrorum acies ordinata». Cfr. CAO, 4425.

<sup>46</sup> «Hodie Maria virgo caelos ascendit gaudete quia cum Christo regnans in aeternum». Cfr. CAO 3105. Il trigramma XPO è stato da me sciolto in CRISTO (senza h) per analogia con CRISTE dato per esteso nel cartiglio vicino al devoto.

A sinistra:

REGINA CELI LETARE / ALELUIA

A destra:

QUIA QUEM MERU / ISTI PORTARE ALL(ELUIA)



Figura 32 - Esine, Santa Maria Assunta, parete settentrionale del presbiterio, GIOVANNI PIETRO DA CEMMO, *Assunzione della Vergine Maria*, 1493.  
Particolare degli angeli sopra il sarcofago di Maria

Sul sarcofago l'iscrizione (che reca anche la data di esecuzione dell'affresco) è tratta da antifona e responsorio del Mattutino della Natività di Maria (figura 33):<sup>47</sup>

DE FRUCTU S(ANCTI) VE(N)TRIS / TU(I) MARIA / VIRGO ET / IN SEMINE  
TUO / BENEDICE(N)TUR O(MN)ES / GENTES Q(UO)D E(ST) CRISTUS / 14 /  
93.

---

<sup>47</sup> Anche qui XPS è stato sciolto in CRISTUS (senza h).



Figura 33 - Esine, Santa Maria Assunta, parete settentrionale del presbiterio, GIOVAN PIETRO DA CEMMO, *Assunzione della Vergine Maria*, 1493. Particolare del sarcofago

L'angolo a destra dell'affresco presenta una scena di devozione. Un devoto in abito agostiniano è inginocchiato di fronte alla Madonna che regge il Bimbo in piedi benedicente (figura 34). Sul cartiglio tra lui e l'angelo che lo presenta:

FILI DEI IESU CRISTE / AD TE VENIT REUS ISTE / SUPPLICANTI MICHI  
PA(R)CE / DEI GENITRIX MARIA / VIRGO CLEMENS / ADQ(UE) PIA  
ORA PRO/ ME PECCATO(R)E A NATO [AGNATO?] SINE GENITORE<sup>48</sup>



Figura 34 - Esine, Santa Maria Assunta, parete settentrionale del presbiterio, GIOVAN PIETRO DA CEMMO, *Assunzione della Vergine Maria*, 1493. Particolare del lato destro.

<sup>48</sup> *Agnatus* è colui che nasce sia durante la vita del padre sia dopo e indica anche un figlio adottivo. Ringrazio Maria Rosa Cortesi per questa ipotesi di lettura.

I versi sono tratti dalle *Litaniae sanctorum*, frequentemente presenti nei Libri d'Ore e attribuite nella tradizione medioevale ora al beato Pietro di Lussemburgo ora a Francesco Petrarca.<sup>49</sup> Nelle prime quattro delle cinquanta quartine del poema è rivolta una supplica al Padre (prima quartina), al Figlio (seconda quartina), allo Spirito Santo (terza quartina), alla Trinità (quarta quartina). Il cartiglio di Esine riporta la quartina di supplica rivolta al Figlio e la quinta quartina, che dopo l'invocazione alla Trinità apre l'invocazione a Maria svolta nelle quartine quinta, sesta e settima.<sup>50</sup> La seconda quartina è a Esine depauperata del terzo verso, la quinta propone la variante «a nato» rispetto al più frequente «natum».<sup>51</sup>

Sulla parete dell'affresco con l'Assunzione è raffigurato lo stemma dei Beccagutti ed è stato ipotizzato che il frate agostiniano ai piedi di Maria appartenga a questa nobile famiglia camuna e sia l'ideatore del ciclo iconografico.<sup>52</sup> Certamente i nobili Beccagutti e i Federici finanziarono gli affreschi, dal momento che i loro stemmi sono abbondantemente raffigurati nelle pitture della chiesa. Ma proprio questo esubero di stemmi porta, a mio parere, a non dover forzatamente identificare come un Beccagutti il personaggio rappresentato, il quale comunque potrebbe essere l'ideatore del ciclo iconografico.

In effetti un ideatore agostiniano spiegherebbe la relazione con sant'Agostino di tutto il ciclo pittorico della chiesa, che evidenzia l'Immacolata concezione e il ruolo paritario di Maria rispetto a Cristo nella storia della salvezza.<sup>53</sup>

D'altra parte anche «maestro Zuan Piero de Valcamonica» poteva aver conosciuto bene la corrente agostiniana di pensiero durante il suo soggiorno in San Barnaba a Brescia e quando nel 1475 affrescava nella stessa Val Camonica la chiesa dell'Annunciata, nell'insediamento fondato a Borno da Amedeo Mendes de Silva nel 1467-9.<sup>54</sup>

---

<sup>49</sup> Ringrazio Rodobaldo Tibaldi per l'identificazione del poema.

<sup>50</sup> Nell'ovale al culmine della fascia dell'arco santo, l'invocazione a Maria è scritta verso chi guarda dal presbiterio: ORA / P(RO) NOBIS / SANCTA / DEI GENE /TRIX.

<sup>51</sup> L'edizione degli *Analecta Hymnica* della *Litania Omnium Sanctorum*, basata anche su fonti degli anni Sessanta e Ottanta del Quattrocento, dà per le prime cinque strofe il seguente testo (con variante dell'ultimo verso della quinta strofa): «1. Deus pater, qui creasti / Mundum et illuminasti / Suscipe me poenitentem / Et illustra meam mentem. 2. Fili Dei, Jesu Christe, / Ad te venit reus iste, / Qui in coeli sedes arce, / Supplicanti mihi parce. 3. Sancte, spiritus, tuorum / Consolator miserorum, / Respice me peccatorem / Infundens tuum amorem. 4. Deus unitas superna / Trinitasque sempiterna, / Ut intendam tuae laudi, / Meus gemitus exaudi. 5. Dei genitrix, Maria, / Virgo clemens atque pia, / Ora pro me peccatore, / Ornans me virtutum flore.» Cfr. AH, vol. XV, pp. 167-170.

<sup>52</sup> Cfr. G. MARTINENGI ROSSETTI, *Lettura iconografica e iconologica delle pitture murali di Giovan Pietro da Cemmo*, in MAZZINI, *Santa Maria Assunta*, pp. 37-116: 38). Il Mazzini si limita a ipotizzare che il devoto sia un Beccagutti (*ibidem*, p. 148).

<sup>53</sup> Non va comunque dimenticato che i Domenicani erano altrettanto attivi su questo versante teologico.

<sup>54</sup> Il rapporto tra Giovan Pietro da Cemmo e gli Agostiniani sarebbe continuato sul finire degli anni Novanta, con gli affreschi per le chiese di Sant'Agostino a Cremona e a Crema. Per i dati



Tuttavia un pensiero teologico così coerente all'interno del ciclo è da riferire non al pittore bensì a Isacco de Favis di Gandino. Negli affreschi il suo stemma (un ramo di fave entro bucranio rosso in campo giallo)<sup>55</sup> è significativamente collocato nell'aula dei fedeli nell'angolo della parete destra vicino all'arco santo, che sulla parete verso l'aula dei fedeli dà inizio alla narrazione pittorica con la scena dell'Annunciazione e sulla parete verso l'abside ne segna la fine con la scena della doppia Incoronazione di Maria e di Cristo. Lo stemma è accompagnato da un'iscrizione datata 1491 (il primo anno ricordato tra le numerose date registrate negli affreschi) in cui Isacco inequivocabilmente si dichiara come il promotore: «fieri fecit».<sup>56</sup> Perché non prestare attenzione alla collocazione e al contenuto dell'iscrizione? Come già il Mazzini ripetutamente sostenne,<sup>57</sup> molto probabilmente Isacco de Favis fu il progettista iconografico. Ulteriori ricerche potranno appurare se non sia Isacco il frate raffigurato mentre recita le *Litaniae Sanctorum*.

Gli strumenti musicali selezionati per la solennità dell'Assunzione sono quattro trombe diritte e quattro cordofoni: due liuti di diversa taglia (figura 35), una ghironda simile a quella dell'Annunciazione e uno strumento suonato a pizzico con tasti in rilievo sul manico (cetera?) simile al cordofono suonato ad arco nell'Annunciazione (figura 36).

---

biografici fondamentali e la cronologia delle opere del pittore cfr. STEFANO PONI, *Contributi documentari biografici ai pittori Da Cemmo*, in MAZZINI, *La chiesa di Santa Maria Assunta*, pp. 177-186.

<sup>55</sup> Lo stemma è riprodotto in MAZZINI, *La chiesa di Santa Maria Assunta*, p. 123 e in MAZZINI, *Santa Maria Assunta*, p. 83; è parzialmente visibile nella foto 22 del presente contributo.

<sup>56</sup> Nel campo bianco a destra dello stemma: ISACH [D]E / FAVIS DE / GANDINO / RECTOR / ECL(ESI)E S(AN)CTE / T(RI)NIT(AT)IS DE / ESENO. F(IERI). F(ECIT). / H(OC) OPUS. 1491. Sulla base della cornice in grigio: ORATE DEUM (PRO) EO. Secondo il Mazzini Isacco era anche il rettore di Santa Maria Assunta. Nell'iscrizione si indica come rettore della Trinità e non della chiesa che fa affrescare, che nel 1491 non era ancora parrocchia (lo sarebbe divenuta nel 1492); il titolare di Santa Maria era il secondo porzionario del beneficio della chiesa della Trinità (il primo porzionario era il titolare della chiesa di San Paolo). Cfr. MAZZINI, *Santa Maria Assunta*, pp. 17, 21.

<sup>57</sup> MAZZINI, *La chiesa di Santa Maria Assunta*, p. 39, MAZZINI, *Santa Maria Assunta*, p. 21.



Figure 35-36 - Esine, Santa Maria Assunta, parete settentrionale del presbiterio, GIOVAN PIETRO DA CEMMO, *Assunzione della Vergine Maria*, 1493. Particolare degli angeli musicanti

Sugli stendardi delle trombe diritte sono scritti (a specchio) i trigrammi dei nomi di Maria e di Gesù, a ribadire che, come nei secoli gli autori assunzionisti avevano affermato, la grandezza della verginità di Maria consiste nel fatto che il suo corpo incontaminato è stato dimora di Gesù.<sup>58</sup>

Nella volta del presbiterio il ciclo si conclude con l'incoronazione di Cristo e di Maria da parte del Padre alla presenza dello Spirito Santo (figura 37).<sup>59</sup> Quattro angeli sostengono i drappi, altri due angeli sono musicanti.

<sup>58</sup> PERETTO, *Insegnamenti mariologici*, p. 121.

<sup>59</sup> La volta del presbiterio è descritta in (MAZZINI, *La chiesa di Santa Maria Assunta*, scheda p 128 e in MARTINENGI ROSSETTI, *Lettura iconografica*, pp. 52-56.



Figura 37 - Esine, Santa Maria Assunta, porzione occidentale della volta del presbiterio, GIOVAN PIETRO DA CEMMO, *Incoronazione di Cristo e della Vergine Maria*, 1491-1493

L'iconografia dell'incoronazione 'doppia', paritaria di Figlio e Madre, è un soggetto iconografico molto raro, dipinto verso la metà del Quattrocento dai Bembo.<sup>60</sup> Nelle doppie incoronazioni di Bonifacio Bembo (l'affresco della cappella Cavalcabò nella chiesa cremonese di Sant'Agostino, databile 1440-1445 ca. e la tavola del Museo Civico Ala Ponzone proveniente da Sant'Agostino, 1445-1450 ca., parte centrale del trittico della concezione di Maria) e di Ambrogio Bembo (la tavola al Musée du petit Palais di Avignone, 1445-1450 ca.) non è raffigurata la colomba dello Spirito Santo. Marco Tanzi ha messo in relazione l'assenza della colomba con la concezione immacolatista che vuole Maria incoronata prima di tutti i tempi, in quanto concepita quale madre di Dio (preservata dal peccato originale) *ab aeterno*, prima di nascita, morte e assunzione. Per questo non è presente lo Spirito Santo, che nei testi evangelici compare per la prima volta all'Annunciazione. Lo studioso ha collegato l'iconografia alla circolazione di qualche testo immacolatista, probabilmente di origine agostiniana, diffuso a Cremona a partire dai primi anni Quaranta. Il responsabile del programma iconografico cremonese potrebbe essere, a suo avviso, un padre del convento di Sant'Agostino, forse Giorgio Laccioli, il più celebre degli eremitani cremonesi e fondatore dell'Osservanza di Lombardia, primo priore dell'Incoronata a Milano e priore in Sant'Agostino a Cremona nel 1442.<sup>61</sup>

<sup>60</sup> Il Mazzini indica come esempio di doppia incoronazione anche la pala per la chiesa di San Francesco a Fabriano firmata nel 1493 da Carlo Crivelli (MAZZINI, *La chiesa di Santa Maria Assunta*, scheda a p. 128). Ma in questa pala, conservata a Brera, Gesù incorona Maria alla presenza del Padre e dello Spirito Santo. Si tratta dunque della consueta iconografia dell'Incoronazione.

<sup>61</sup> M. TANZI, *Arcigoticissimo Bembo*, Officina Libraria, Milano 2011, pp. 25, 27.

Assai diversa è la concezione dell'Incoronazione di Esine, che avviene dopo l'Assunzione e dunque alla presenza dello Spirito Santo. Il ciclo di Santa Maria Assunta fa memoria della Trinità come presenza determinante. E nella scena dell'Annunciazione, come abbiamo visto, lo Spirito santo è ricordato anche nel suo intervento durante l'epifania di Gesù al battesimo nel Giordano.

Nell'Incoronazione la Vergine, fin dal primo affresco all'ingresso della chiesa riconoscibile come corredentrica del genere umano,<sup>62</sup> è allo stesso livello del Figlio. La condizione paritaria del nuovo Adamo e della nuova Eva nell'opera di redenzione dell'umanità è a Esine rispettata anche dagli strumenti musicali: un tamburello a sonagli per ciascuno (figura 38).



Figura 38 - Esine, Santa Maria Assunta, porzione occidentale della volta del presbiterio, GIOVAN PIETRO DA CEMMO, *Incoronazione di Cristo e della Vergine Maria*, 1491-1493. Particolare.

---

<sup>62</sup> L'affresco nella lunetta all'ingresso della chiesa presenta entrambi i temi principali svolti negli affreschi di Esine, cioè la storia della salvezza e la devozione popolare. La mela tra la mano di Gesù Bambino e la mano della Vergine in trono indica il loro ruolo di nuovo Adamo e nuova Eva; Maria è dunque corredentrica. La devozione popolare porta a raffigurare san Rocco tre volte tra i quattro santi ai lati del trono (l'altro santo è san Sebastiano). Cfr. MARTINENGI ROSSETTI, *Lettura iconografica*, pp. 38-39, figura 88.



### **Conclusioni**

Dall'esame degli affreschi qui considerati, così eterogenei sotto molti aspetti, emergono alcuni criteri base nella composizione degli insiemi strumentali che ognuno di essi esprime nel proprio linguaggio.

Siano gli insiemi strumentali scioltamente disposti in un apparente *continuum* come in Santa Maria in Castello di Adro o dipinti seguendo uno schema di rispondenze simmetriche che determina anche colori e atteggiamenti degli angeli come in Santa Maria Assunta a Gussago, siano citati parcamente nell'opera di un protagonista del Rinascimento quale Vincenzo Civerchio in Santa Maria dei campi a Travagliato o presenti in espressioni figurative di devozione popolare come in San Pietro a Coccaglio oppure ancora quasi messi in secondo piano rispetto alla prevalente esibizione del canto liturgico come nell'Assunzione di Santa Maria Assunta a Esine, sempre comunque la scelta e la collocazione degli strumenti non sono affatto casuali, non dipendono unicamente da criteri compositivi estetici né si limitano semplicemente a riprodurre frammenti di pratica musicale contemporanea.

Gli insiemi strumentali non costituiscono un semplice, forse pleonastico commento a margine del soggetto principale, bensì sono coprotagonisti del racconto figurativo e concorrono in modo peculiare a esprimerne il significato.

---

**Laura Mauri Vigevani** è ricercatrice presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali, dove tiene i corsi di Iconografia musicale e Conservazione e restauro degli strumenti musicali ed è responsabile della Collezione di strumenti musicali. La sua attività di ricerca è rivolta in particolare all'iconografia musicale tra Medioevo e Rinascimento, alla musica milanese del Cinquecento e alla conservazione degli strumenti musicali.

**Laura Mauri Vigevani** is a Research Fellow at Pavia University - Musicology and Cultural Heritage Department, where she teaches Musical Iconography and Conservation and restoration of musical instruments and is the curator of the Collection of musical instruments. Her research is focused in particular on the iconography of Medieval and Renaissance music, the music of sixteenth century Milan and the conservation of musical instruments.