Co-tutelle de thèse de Doctorat présentée devant la Faculté des lettres et des sciences humaines de l'Université de Fribourg en Suisse et l'Université La Sapienza à Rome

Approuvée par la Faculté des lettres et des sciences humaines sur proposition des professeurs Michele Bacci et Marina Righetti.

Fribourg, le 31.05.2016

La Doyenne Prof. Bernadette Charlier

Per una storia dell'immagine sacra: indagine su ruoli, funzioni, pratiche devozionali e iconografia attraverso lo studio dei graffiti. Ordini conventuali, confraternite laiche e devozione a Bergamo nel tardo Medioevo.

Barbara Villa

Matricola 1458040

Dottorato di ricerca in Storia dell'Arte Medievale, ciclo XXVII

Università degli Studi di Roma La Sapienza (IT) e Université de Fribourg (CH)

Direttori di tesi

Prof.ssa Marina Righetti

Prof. Michele Bacci

SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA

UNI FR UNIVERSITÉ DE FRIBOURG UNIVERSITÄT FREIBURG

Vorrei ringraziare la Prof.ssa Marina Righetti e il Prof. Michele Bacci per la fiducia costante, gli stimoli, le intuizioni, le indicazioni nella costruzione di un progetto singolare, quanto appassionante, il Comitato scientifico di Dottorato della Sapienza di Roma per gli stimoli e gli scambi, il Prof. Carlo Tedeschi per la disponibilità e il supporto paleografico.

Un ringraziamento particolare ai miei compagni di viaggio, dottorati o dottorandi, le cui discussioni e confronti mi hanno sempre stimolata e incoraggiata.

Un ringraziamento per il supporto, la costanza, la pazienza e soprattutto l'amore ad Alessandro e mia madre.

A mio padre, che era e non è più,

la sua assenza è l'essenza dell'immagine che mi resta di lui.

Nella speranza di renderlo orgoglioso

nel cammino che verrà…

INDICE

1. **Parte Prima**

   1.1 Introduzione. Le motivazioni alla base del progetto di ricerca

   1.2 Contesto. Bergamo e i bergamaschi: tempi, luoghi e società

   1.3 Strumenti. Il graffito come strumento di indagine storica e antropologica e lo *status* dell'immagine religiosa nel tardo Medioevo Occidentale.

2. **Parte Seconda**

   2.1 Casi studio. Clero cittadino

   2.1.1 Ex cattedrale di San Vincenzo e Basilica di Santa Maria Maggiore

   2.2 Casi studio. Confraternite laiche

   2.2.1 Ex oratorio di Santa Maria Maddalena

   2.3 Casi studio. Ordini conventuali.

   2.3.1 Ex convento di San Francesco

   2.3.2 Convento Matris Dominis

   2.3.3 Convento San Nicolò ai Celestini

   2.3.4 Ex convento di Sant'Agostino

3. **Parte Terza**

   3.1.1 Percorsi che si intrecciano: iconografia e gesti

   3.1.2 Risultati. Considerazioni e analisi di carattere storico e antropologico

   3.1.3 Conclusioni e obiettivi raggiunti

4. **Parte Quarta**

   Materiali. Organizzazione database e schede tecniche

1. PARTE PRIMA

1.1 Introduzione. Le motivazioni alla base del progetto di ricerca

Ormai da decenni il tema dello *status* dell'immagine nell'Occidente medievale è stato messo al centro di un nuovo approccio storiografico e antropologico. Le redini di tale approccio, che si può considerare tuttora innovativo, sono saldamente tenute dagli storici. La storia sociale ha da diverso tempo ampliato la gamma di documenti utili alla ricostruzione di una comunità in ogni suo aspetto: tra questi, le "immagini" sono rientrate di diritto nel *corpus* dei materiali fondamentali per lo studio della microstoria, della storia sociale, dell'antropologia storica.

Tuttavia, essendo l'immagine uno strumento ambiguo, veicolo di informazioni evidenti e celate, oggetto materiale e rappresentazione di un'idea, metafora o concetto, l'uso in qualità di documento storico ne ha reso inevitabile un approfondito studio ontologico[1]. Studio che ancora non si è concluso ma che, al contrario, continua ad aprire nuovi orizzonti su approcci interdisciplinari interessantissimi che permettono di ricostruire la storia di un "oggetto" unitamente alla storia della comunità che lo ha prodotto e utilizzato.

In questo scenario gli storici dell'arte sono raramente protagonisti, per impostazione metodologica della disciplina e forse anche per una incapacità generale di approccio interdisciplinare allo studio dell'immagine. La proposta alla base di questo progetto è proprio quella di far incontrare lo studio dell'iconografia e dell'analisi stilistica con lo studio dell'immagine religiosa, la paleografia, l'antropologia e la storia medievale. L'originalità del progetto è spesso rimasta invischiata nelle sabbie di un percorso metodologico in parte da costruire e avallare, nella difficoltà di progettare una griglia di riferimento interdisciplinare valida e condivisibile, nella complessità di lettura e analisi

[1] «Les images son t des représentations. Dire que sont des "sources" laisse penser à tort que l'on accéderait de façon immediate, en toute transparence, au monde qu'elles représentent. Ce sont des documents. Cela signifie qu'entre nous et la réalité passé, il y toujours une certaine opacité, une épaisseur. Cette épaisseur est très complexe. Elle est "figurative" pour une part […] Elle est également "sociale"», G. Bartholeyns, *Images et culture matérielle*, in *L'image dans l'Occident Médiéval*, sous la diréction de J. Baschet – P.O. Dittmar, Brepols, Turnhout 2015, pp. 397-408 (p. 397)

del materiale a disposizione, ma in questi anni di ricerca è stato possibile tracciare una via, circoscrivere il raggio d'azione, documentare le evidenze e proporre letture e interpretazioni del fenomeno. Obiettivo finale della ricerca è la ricostruzione di un aspetto della comunità bergamasca tardomedievale: le pratiche devozionali nei confronti di immagini religiose e le inevitabili connessioni tra mondo laico ed ecclesiastico. Vero fulcro della ricerca è in realtà il *graffito*, elemento inciso su affreschi, pilastri o murature di edifici religiosi, di carattere iconico o alfabetico, tramite per richieste o preghiere del fedele nei confronti - nella stragrande maggioranza dei casi – di un santo ben preciso.

Nel mondo medievale lo studio del graffito è generalmente di pertinenza dei paleografi, il cui apporto ne permette la corretta lettura, interpretazione, datazione e individuazione di un presunto autore o quanto meno della categoria sociale di appartenenza. Ciò che manca, in taluni casi, è il legame con il suo supporto e il suo contesto. L'apporto dell'iconografia e dello studio dei santi permette di colmare quel vuoto e porta l'analisi a un livello successivo legato alla scelta del santo e alle motivazioni sociali e religiose che hanno spinto il fedele a produrre quel segno.

Ciò che mi ha colpito negli anni è la quantità di graffiti medievali e moderni presenti nelle chiese del territorio nazionale, segni che non testimoniano atti di vandalismo o irriverenza ma al contrario generano significato nei confronti di un'immagine prodotta da una comunità, a cui viene riconosciuta una "potenza" in nuce e pertanto utilizzata come palinsesto di gesti e parole. Un altro imprescindibile aspetto da prendere in considerazione è l'essenza di tali immagini: si tratta di pittura di devozione, di immagini spesso erroneamente definite "popolari", lontane dal concetto di arte proprio della nostra società[2].

La città di Bergamo è un caso esemplare in questo senso poiché ha mantenuto non solo tracciati e viabilità medievali, ma anche palazzi, chiese, murature, affreschi, documenti di vario genere sulla storia della comunità bergamasca medievale. Per questo motivo si è deciso di concentrare il lavoro su questa realtà, che presenta interessanti cicli di

[2] H. Belting, *Il culto delle immagini: storia dell'icona dall'età imperiale al tardo medioevo*, Laterza, Roma 2001, pp. 29-32; W.J.T. Mitchell, *Che cosa vogliono le immagini?*, in A. Pinotti – A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2009, pp. 99-133.

affreschi due e trecenteschi, una grande quantità di graffiti di XIV, XV e XVI secolo e la possibilità di indagare le pratiche devozionali in differenti aree di interesse religioso: il clero cittadino, le confraternite laiche, gli ordini conventuali. Da questa divisione nasce anche la scelta dei casi studio, la cattedrale e la chiesa di Santa Maria Maggiore appartenenti alla sfera del clero cittadino con l'incursione delle confraternite laiche (MIA su tutte); le confraternite laiche, numerose nella città di Bergamo e ben documentate, con evidenze nell'ex oratorio di Santa Maria Maddalena, oratorio dei Disciplini di Bergamo e infine gli ordini conventuali soprattutto mendicanti con evidenze nel convento di San Francesco, Matris Domini, San Nicolò dei Celestini, Sant'Agostino.

1.2 Contesto. Bergamo e i bergamaschi: tempi, luoghi e società

La città di Bergamo è il contesto urbano nel quale questo progetto si è sviluppato, si parla di storici passati e contemporanei, di approcci storiografici moderni legati alla micro storia e alla storia locale, di struttura topografica della città medievale riscontrabile ancora oggi, di società medievale (gruppi umani, gestione del potere cittadino e religiosità). È evidente che non si tratta di una ricerca storica *tout court* e pertanto rimando nelle note a testi di storici conosciuti e rinomati per approfondire ogni dettaglio toccato e discusso in quest'ambito, tuttavia è altrettanto palese l'impossibilità a prescindere da un approccio di questo tipo per conoscere eventi, luoghi, personaggi della realtà tardomedievale bergamasca.

La storia di Bergamo è stata ricostruita e narrata da differenti storici locali dal XVII secolo[1]; a metà XIX secolo Bortolo Belotti ha progettato e pubblicato la *Storia di Bergamo e dei bergamaschi*[2], compendio fondamentale per la conoscenza di luoghi e genti. Ai giorni nostri gli studi di microstoria in ambito economico e fiscale hanno conosciuto un'impennata e sono numerosi i contributi in questo senso[3], senza dimenticare l'attento ruolo esercitato dalla Biblioteca Angelo Mai e dagli istituti della città che se ne sono occupati, quale l'Ateneo di Scienze, Arti e Lettere e la Fondazione per la storia sociale ed economica di Bergamo[4].

---

[1] C. Colleoni, *Historia quadripartita di Bergomo et suo territorio nato Gentile, & rinato Christiano*, 1617; A. Moroni, *Ragionamento storico intorno alla città di Bergamo*, 1791; G.B. Rota, *Dell'origine e della storia antica di Bergamo*, 1804.

[2] B. Belotti, *Storia di Bergamo e dei Bergamaschi*, Bergamo 1959

[3] Cfr gli scritti di Paolo Nobili sulla fiscalità a Bergamo e in provincia e gli scritti di Patrizia Mainoni, alcuni consultabili anche online. P. Mainoni, *Le radici della discordia. Ricerche sulla fiscalita a Bergamo tra XIII e XV secolo*, Milano 1997

[4] Biblioteca Angelo Mai, http://www.bibliotecamai.org/frame.asp?page=cataloghi_inventari/cataloghi_inventari.html; *Storia economica e sociale di Bergamo. I primi millenni. Il Comune e la Signoria*, voll. 2 e *Il tempo della Serenissima*, voll. 3, Bergamo 1999.

Bergamo: alcuni cenni storici

A partire dal XII secolo la direzione politica della città venne assunta da un governo comunale che di fatto non variò gli equilibri di potere già consolidati e conservati nelle mani di alcune nobili famiglie legate al feudo come i *da Bonate, da Mozzo, da Terzo* e cittadine il cui *cognomen* era collegato a un antenato eponimo, come i *Suardi*, i *Rivola* o i *Colleoni*[5]. Centri propulsori dei poteri spirituale e temporale erano la cattedrale di Sant'Alessandro affiancata da una piccola chiesetta dedicata a San Pietro, il palazzo comunale e la torre civica; a contendersi il potere spirituale c'era anche la cattedrale di San Vincenzo, esattamente nel centro della città, anch'essa affiancata da una chiesetta dedicata a Santa Maria. La rivalità tra i due capitoli scoppiò intorno alla metà del XII secolo cui seguì il totale rifacimento della basilica di Santa Maria che da quel momento si chiamò *Maggiore*. La chiesa ebbe da sempre un particolare legame con il Comune, che partecipò economicamente alla sua creazione, e con la città intera che riconosceva in essa il luogo di culto cittadino per antonomasia. Davanti a Santa Maria, nello stesso periodo, venne eretto il Palazzo della Ragione. Dal momento in cui la città di Bergamo si diede un podestà, nel terzo quarto del XII secolo, iniziarono anche i primi scontri tra fazioni cittadine che divennero, due secoli dopo, elemento di dramma quotidiano per il Comune e la cittadinanza. La fazione ghibellina (che appoggiava la nobiltà e l'Impero) era capeggiata dai Suardi alleati ai Colleoni, mentre la fazione guelfa (legata al papato e alla classe mercantile) dai Rivola cui alleati erano i Lazzaroni e i Bonghi. I due gruppi si dividevano in *intrinseci*, i vincitori del momento, ed *extrinseci*, i perdenti che pertanto avevano tutto l'interesse nel capovolgere la situazione di potere. A Bergamo, complice probabilmente la scarsità di risorse a disposizione, i conflitti interni alle casate nobiliari erano sorti molto precocemente: il 30 luglio 1206 i Suardi impedirono al podestà Gerardo Visdomini di tenere l'arengo del popolo in Santa Maria Maggiore causando una vera e propria guerriglia nella piazza della cattedrale di San Vincenzo[6].

---

[5] F. Menant, *Bergamo Comunale, storia, economia e società*, in *Storia economica e sociale di Bergamo. I primi millenni. Il Comune e la Signoria*, a cura di G. Chittolini, Fondazione per la storia economica e sociale di BG Istituto Studi e Ricerche, Bergamo 1999, pp. 15 e sgg.

[6] A. Pesenti, *Dal Comune alla Signoria (1187-1316)*, in *Storia religiosa della Lombardia. Diocesi di Bergamo*, A. Caprioli – A. Rimoldi – L. Vaccaro (a cura di), La Scuola, Brescia 1988, voll. 2, pp. 91-124.

Nel 1229 la famiglia Colleoni, a seguito di contrasti circa l'elezione del podestà, infranse l'alleanza che l'aveva fino a quel punto unita ai Suardi nella lotta contro la feudalità minore schierandosi con i Rivola a fianco del popolo. La tradizione fissa comunque l'inizio degli scontri fazionari al 1296 quando si cominciò grandissimo rumore tra la *parte Suarda e Colioni* con i primi che si battevano contro l'invasivo clientelarismo del potente cardinale Guglielmo Longhi de Adrara che aveva fatto eleggere vescovo il proprio famigliare Cipriano Alessandri de Adrara e aveva stretto attorno a sé le famiglie Crotti e Colleoni[7].

La prima pace fu conclusa nel 1307 ma non durò a lungo, nel 1329 Visconti e Suardi misero in ginocchio il comune tanto che nel 1331 la città decise di consegnarsi al nuovo imperatore Giovanni di Boemia, così come aveva precedentemente salutato con speranza l'avvento di Arrigo VII nel 1307 e di Ludovico il Bavaro nel 1327. Tuttavia, l'imperatore morì nel 1333 e la città finì definitivamente nelle mani viscontee e lì vi rimase fino alla conquista veneziana del 1427 (senza dimenticare la parentesi Malatestiana dal 1407 al 1421). Anche i primi decenni del XV secolo furono caratterizzati da costanti lotte di fazione che si inserivano nel più ampio contesto di contrasti tra Venezia e Milano e toccavano anche le altre città dominate da entrambe. Il 2 novembre 1427 gli eserciti veneto e milanese si scontrano a Maclodio con la conseguente disfatta dei Visconti, il processo di pace - il cui congresso si tenne a Ferrara - fu definitivamente concluso nel 1428. Ma le guerriglie continuarono anche nel contado, i Visconti non si diedero per vinti e attaccarono Venezia fino al 1446. Gli anni a seguire furono caratterizzati dal gioco strategico di Francesco Sforza che diventerà Signore di Milano nel 1450.

Verso la fine del secolo, problemi e preoccupazioni arrivarono da più lontano: la discesa di Carlo VIII in Italia, l'intervento di Luigi XII e l'inizio della dominazione francese in area bergamasca, l'avvicinamento nel 1512 dell'esercito spagnolo. La città venne conquistata nel 1513 in nome del re di Spagna e dell'Imperatore[8].

---

[7] P. Cavalieri, *Qui sunt guelfi et partiales nostri. Comunità, patriziato e fazioni a BG fra XV e VI secolo*, Unicopli, Milano 2008, p. 9 e sgg.

[8] G. Silini, *I giurisdicenti del territorio bergamasco nel periodo della dominazione veneta*, Bergamo 2005, disponibile sul sito della Civica Biblioteca Angelo Mai

Una fonte interessante: il chronicon bergomense

Il tema della guerriglia di fazione in area bergamasca è stato affrontato e analizzato da numerosi studi specifici che in questa sede mi limito a citare[9], ciò che interessa è una delle poche fonti dirette giunte fino a noi da quei decenni così travagliati: il *chronicon bergomense guelfo - ghibellinum*, meglio conosciuto come il diario di Castello Castelli[10]. Angelo Mazzi dedicò testi e appunti all'analisi dei differenti manoscritti giunti sino a noi e Carlo Capasso ne curò la riedizione del 1940 all'interno dei *Rerum Italicarum Scriptores*[11]. Chiunque si sia occupato del diario concorda nel definire il testo un insieme piuttosto raffazzonato di informazioni e avvenimenti di parte sia ghibellina che guelfa aggiunti da molte mani in tempi diversi, impossibile quindi risalire alle parti di testo originale di Castello Castelli. Poche altre cronache bergamasche sono giunte sino a noi, talune spurie o contraffatte e pertanto il *Chronicon* rimane, insieme alla Cronaca di Giovanni da Brembate, un punto di riferimento incontestabile. Il periodo narrato va dall' 11 maggio 1378 al 5 agosto 1407, quest'ultima data non sembra in alcun modo collegata alla morte dell'autore, che anzi è vissuto fino almeno al 1412, ma forse alla parentesi di governo del Malatesta, per quanto senza alcun apparente motivo. La cronaca presenta un procedimento diaristico e inizia con la narrazione di un'azione in prima persona da parte di Castello Castelli, poco dopo però si passa alla terza persona singolare perdendo completamente di vista l'autore. Il manoscritto che ho visionato è il più antico rispetto alle altre versioni esistenti, databile entro il XVI secolo, apparteneva alla famiglia Bonghi, i cui apporti successivi di parte guelfa sono visibili a margine del testo, passò poi al conte

---

(http://www.bibliotecamai.org/frame.asp?page=editoria/editoria.html, consultato in data 1 aprile 2016)

[9] C. Capasso, *Guelfi e ghibellini a Bergamo*, in "Bollettino della civica biblioteca di Bergamo", n. 2 (1921), pp. 1-44; A. Sala, *La cospirazione antiviscontea in Bergamo del 1373*, in "Archivio storico bergamasco", n. 3 (1983), pp. 9-35; P. Cavalieri, *"Qui sunt guel" et partiales nostri". Comunita, patriziato e fazioni a Bergamo fra il XV e XVI secolo*, Milano 2008; H. Sato, *Fazioni e microfazioni: guelfi e ghibellini nella montagna bergamasca del Trecento* in *Bergamo e la montagna nel Medioevo. Il territorio orobico fra città e poteri locali*, R. Rao (a cura di), "Bergomum", Bollettino annuale della Civica Biblioteca Angelo Mai di Bergamo", 104-105 (2009-2010), pp. 149-170

[10] *Chronicon bergomense guelpho-ghibellinum: ab anno 1378 usque ad annum 1407*, manoscritto cartaceo conservato presso la Biblioteca Angelo Mai di Bergamo, segnatura ms MAB031.

[11] A. Mazzi, *Sul diario di Castelli Castello*, Bergamo 1925 e *Chronicon bergomense guelpho-ghibellinum*, C. Capasso – G. Locatelli (a cura di), in *Rerum Italicarum Scriptores. Raccolta degli Storici Italiani dal cinquecento al millecinquecento*, Tomo XVI, parte II, Zanichelli 1940.

Beltramelli e al conte Suardo. Si tratta di un codice cartaceo di 104 fogli numerati con un unico margine bianco per pagina spesso ricoperto da notazioni, aggiunte, croci e disegni. La lingua è il latino e la scrittura è un minuscolo corsivo della fine del XV secolo, negli ultimi fogli è evidente un passaggio al corsivo italico, in uso a Bergamo intorno al 1550. Per quanto concerne i disegni, il Mazzi non li degna di alcuna riflessione né citazione a differenza del Capasso che gli dedica almeno una nota: *tra i pochi disegni che realmente si possono far risalire allo scrittore originale del codice almeno per somiglianze dell'inchiostro sono notevoli…è evidente la poca valentia che l'autore aveva nel disegno*[12].

Qui un elenco dei disegni presenti e il foglio di riferimento:

aquila con corona f 20 b (verso) 16 gennaio 1394

torre f 22 a (recto) 1395

campane f 23 a (recto) 1395

impiccato f 25 a (recto) 1397

bastita f 26 b (verso) 1398

bastita in fiamme f 28 a (recto) 1398

frate predicatore f 44 b (verso) 1399

appesi f 48 a (recto) 1400

decaitazione con 3 teste f 66 b (verso) 1404 [fig. 1]

stemmi f 77 b (verso) 1404

Gli stemmi della famiglia Bonghi inseriti a margine del testo nel *f 12r*, accanto alla notizia del 12 agosto 1393, sono successivi e appartengono alle interpolazioni fatte quando il manoscritto era nelle mani della famiglia Bonghi. Questo interesse nei confronti dei disegni a margine del testo nasce dalla possibilità di utilizzarli quale riferimento iconico per i graffiti rinvenuti sugli affreschi delle chiese bergamasche: non sono testimoniati

[12] C. Capasso, *Introduzione*, in *Chronicon bergomense*, op. cit.

solo graffiti alfabetici ma molti graffiti iconici quali stemmi, patiboli, antropomorfi oltre ai più tradizionali segni cristiani. Data l'estrema difficoltà nel datare testimonianze di questo tipo avere la possibilità di un confronto diretto con una documentazione scritta e datata diviene un passaggio di estrema importanza, soprattutto perché si tratta di disegni estemporanei, nati a corredo del testo scritto ed eseguiti da un non professionista. Quale migliore testimonianza da mettere a confronto con immagini altrettanto estemporanee e spontanee quali i graffiti.

Bergamo e gli ordini mendicanti

Un altro aspetto di assoluto interesse per lo studio dei graffiti è l'analisi della realtà cittadina bergamasca rispetto all'arrivo e all'inserimento degli ordini mendicanti nei primi decenni del XIII secolo e la conseguente spartizione territoriale urbana tra clero cittadino, ordini conventuali e laici. Negli anni Sessanta Jacques Le Goff ha provato a porre le basi per uno studio dettagliato della relazione tra ordini mendicanti e città nella Francia medievale[13]: nello specifico ha posto le basi per una riflessione sul ruolo degli ordini mendicanti nella panificazione della città, nella gestione delle strade e delle porte di accesso cittadine oltre che un'analisi sul rapporto tra ordini monastici e clero secolare e sulle relazioni tra ordini. Anche l'Italia è stata oggetto di studi[14] estremamente interessanti su questo fronte soprattutto per quanto concerne l'Italia centrale.

…in generale gli ordini contribuiscono al rafforzamento del regime urbano dominante, garantendo il mantenimento della pace e collaborando, spesso in maniera diretta, alla gestione politico-amministrativa del comune o della città; essi vanno visti, nel loro insieme, come

[13] J. Le Goff, *Apostolat mendiant et fait urbain dans la France médiévale: l'implantation des ordres mendiants. Programme-questionnaire pour une enquête*, in "Annales. Économies, Sociétés, Civilisations", anno 23, n. 2, 1968, pp. 335-352; *Implantation des ordres mendiants et fait urbain dans la France médiévale*, in "Annales. Économies, Sociétés, Civilisations", Anno 24, n. 3, 1969, p. 833; *État de l'enquête*, in "Annales. Économies, Sociétés, Civilisations", anno 25, n. 4, 1970, pp. 924-946. Tutti gli articoli sono scaricabili a questo link http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1968_num_23_2_421913 consultato in data 1 aprile 2016.

[14] E. Guidoni, *La città dal Medioevo al Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari 1992; A.I. Galletti, *Insediamenti degli ordini mendicanti nella città di Perugia. Prime considerazioni e appunti di ricerca*, in *Mélange de l'Ecole française de Rome*, vol 89 (1977), pp. 587-594 consultabile su Persée http://www.persee.fr/doc/mefr_0223-5110_1977_num_89_2_2408 (consultato in marzo 2016)

l'indispensabile sostegno a una nuova politica e una nuova prospettiva urbanistica delle città del Duecento…[15]

I mendicanti sfruttano i caratteri urbani della rivoluzione economica del XIII secolo, si rivolgono spesso non solo alla nobiltà ma anche all'emergente *societas mercatorum* poiché tendono ad appoggiarsi alle famiglie in grado di sostenerli economicamente attraverso lasciti e contributi, instaurano stretti legami anche con gli organi comunali e si spartiscono le aree di influenza cittadina[16].

La topografia di Bergamo ha mantenuto intatti numerosi aspetti della sua realtà medievale, per quanto le mura veneziane cinquecentesche abbiano in parte variato l'impianto tradizionale e reso necessaria la demolizione di alcune importantissimi luoghi religiosi quali il convento domenicano di Santo Stefano e la ex cattedrale di Sant'Alessandro. È dall'analisi topografica della città che è possibile impostare una riflessione sulla realtà bergamasca rispetto agli insediamenti degli ordini mendicati, quando sono arrivati, a chi si sono appoggiati ma soprattutto dove hanno eretto i propri conventi e che rapporto hanno intessuto con l'area urbana circostante.

[15] E. Guidoni, *La città dal Medioevo al Rinascimento*, op. cit., p. 124

[16] D'autre part, dès le XIIIe siècle, l'espace urbain était réparti entre les différents ordres mendiants. Une série de mesures étaient unifies par le pape Clément IV dans la bulle Quia plerumque u 28 juin 1268. Elle fixait à trois cents cannes à vol d'oiseau ("infra spatium trecentarum cannes a vestris ecclesiis mensurandarum per aera etiam ubi alias recte non permitteret loci disposition mensurari") la distance minima qui devait séparer les églises de deux rdres mendicants à l'interieur d'une vile. Dans une bulle précédente du 20 novembre 1265 Clément IV avait fixé la longueur de la canne "non obstatntibus varia locorum consuetudine" à huit paumes au pans. La distance exigée entre deux couvents mendiants était donc de 500 mètres environ, in J. Le Goff, *État de l'enquête*, op. cit.

Fig. 2 Cartina presa da L. Angelini, *Lo sviluppo urbanistico di Bergamo nei secoli*, Bergamo 1962. Le mura venete cinquecentesche rappresentano la forma attuale della città.

I Domenicani apparvero per la prima volta in Lombardia a Bergamo nel 1219 a differenza dei Francescani che giunsero a Bergamo solo nel 1230; la sede originaria dei Domenicani a Bergamo non è conosciuta ma nel maggio 1226 gli fu donata, dal vescovo Tornielli, la chiesa di Santo Stefano, (fuori le mura nella zona sud ovest), chiesa che venne poi distrutta a causa della costruzione delle mura veneziane cinquecentesche. I Francescani si insediarono nel 1230 a Borgo Canale grazie alla donazione del capitolo della cattedrale di Sant'Alessandro (situata appena fuori le mura) della chiesa di Santa Maria della Carità con annesso ospedale. La localizzazione conferma la tendenza degli ordini mendicanti a insediarsi nei pressi di istituzioni ospedaliere lungo le principali vie di accesso alla città. Nella stessa vicina erano presenti altre realtà ospitaliere, come lo xenodochio di Sant'Alessandro, l'ospedale di Filiberto e quello di Erasmo all'estremità meridionale della contrada. Non si conosce la precisa posizione del complesso ma il fatto

di instaurarsi in una chiesa esistente conferma anche un'altra tendenza ovvero quella del restauro di edifici preesistenti, scelta probabilmente legata all'iniziale intenzione del clero cittadino di dotare gli ordini di uno spazio proprio ma di appoggiarsi alle parrocchie e chiese già esistenti per la predicazione e divulgazione del Verbo. Intenzione che si mostrerà presto ingestibile. Nel 1277 i Francescani lasciarono in donazione alle Clarisse, provenienti da Brescia, la chiesa di Santa Maria della Carità poiché grazie a una donazione, probabilmente della nobile famiglia Bonghi, erano entrati in possesso della centralissima chiesa di San Giovanni Battista nella vicinia di San Pancrazio, accanto alla Porta di San Lorenzo che si apriva sull'omonimo borgo fuori le mura, la cui strada proseguiva poi per le valli bergamasche settentrionali.

L'idea di inserirsi maggiormente all'interno del tessuto urbano nasce dall'evidente necessità di efficacia della predicazione e dal compito ufficiale di tutori dell'ortodossia religiosa, compito sancito anche a Bergamo direttamente negli Statuti cittadini del 1267 con l'intervento del podestà Della Torre che fece inserire negli statuti le disposizioni in merito all'eresia concordate nel Concilio Lateranense del 1215 e contenute nelle Costituzioni federiciane del 1224.

Se inizialmente i due ordini furono accolti con favore dalla comunità cittadina è da sottolineare il fatto che la relazione con il clero e le vicinie non fu sempre cordiale e di collaborazione soprattutto nei confronti dell'ordine domenicano: sorsero degli attriti infatti tra Domenicani e clero cittadino nella vicinia di Santo Stefano per l'esercizio degli offici parrocchiali, inoltre, come è possibile evincere dalle fonti, il convento di Santo Stefano durante il periodo di guerra civile fu più di una volta invaso e saccheggiato. Mi chiedo infine come sia stato possibile distruggere Santo Stefano per la costruzione delle mura venete senza in qualche modo avere la possibilità di generare nuova linfa vitale domenicana altrove. Non è da dimenticare la presenza domenicana femminile, di cui si parlerà in seguito nello specifico; le suore (di clausura) si stanziarono a Bergamo nel 1268 nella chiesa Matris Domini situata fuori le mura e consacrata nel 1273.

Diversamente, i Francescani riuscirono a instaurare una relazione pacifica ben più duratura improntata soprattutto sulla predicazione e povertà, tanto che ancora nel 1294 il consorzio della vicinia di San Pancrazio contribuì alle spese sostenute dai frati minori

per la convocazione del capitolo provinciale presso il loro convento e ancora nel 1407 non si hanno notizie di scontri o malumori per il passaggio delle funzioni parrocchiali dalla chiesa di Sant'Eufemia al convento di San Francesco.

Quando nel 1277 i Francescani si insediarono ufficialmente in città lo fecero in relazione al preesistete insediamento domenicano e pertanto lungo l'asse cittadino Nord-Sud. Intoro agli anni 90 del Duecento gli Eremitani di Sant'Agostino, stabilitisi in città intorno alla metà del XIII secolo, iniziarono la costruzione di una nuova e grande chiesa conventuale sotto il colle della Fara, nell'area orientale della città. L'insediamento successivo (XV secolo) dei Carmelitani non fece altro che seguire gli assi di pertinenza già tracciati dai tre ordini mendicanti precedenti, posizionandosi pertanto nell'area nord occidentale del tessuto urbano.

Ecco quindi che anche per Bergamo è valida la lettura della spartizione del tessuto urbano e dello stretto legame con le porte e le aree del contado immediatamente prospicienti a esse, come proposto negli anni Sessanta da Le Goff e portato in Italia soprattutto da Guidoni, che in qualche modo ha dato il via a ricerche urbane di questo tipo[17].

Fig. 3 S. Scolari, *Bergomo-Venezia*, 1680, incisione; rappresentazione della città di Bergamo e del suo contado

[17] Cfr nota 13 e F. Buonincontri, *Conventi e monasteri francescani a Bergamo*, in *Il francescanesimo in Lombardia. Storia e arte*, Silvana editoriale, Milano 1983, pp. 267-296

Bergamo e le confraternite laiche[18]

A conclusione del capitolo dedicato a Bergamo è doveroso fare un breve accenno anche alle numerose confraternite laiche presenti in città, di queste solo la MIA e la confraternita dei Disciplini avranno un piccolo spazio all'interno dello studio, ma ciò che interessa è comprendere quanto la città di Bergamo fosse una realtà, così come tante altre realtà urbane del periodo, nella quale il laico - nobile, borghese o popolano – sente il bisogno di un coinvolgimento attivo nella vita religiosa cittadina, la necessità di unirsi in comunione con i suoi simili, la possibilità di espiare colpe attraverso la penitenza o l'aiuto verso il prossimo in cambio di un buon viatico per l'ultimo viaggio e di un impegno concreto di sostegno in caso di necessità. È inevitabile che si tratti anche di un riconoscimento sociale fondamentale, in un secolo dove l'individuo esce allo scoperto e la società urbana risulta composta da classi sociali diversificate con evidenti possibilità di azione a tutti i livelli grazie a una maggiore istruzione, alfabetizzazione, partecipazione.

Nel secolo XIII iniziò a diffondersi l'idea che i laici potessero condurre una vita spirituale grazie alla creazione di nuovi santi, quali *homines novi* come Sant'Omobono di Cremona, all'attività di San Francesco il quale già nel 1214 estese la nozione di vita religiosa ai laici, a quella di papa Niccolò IV che approvò la regola francescana anche per i gruppi laici di *fratelli e sorelle di penitenza* e anche per tutte quelle pratiche religiose che in qualche modo connesse alla comunità laica quali le relazioni con le comunità monastiche per lo scambio di preghiere o la pratica di concedere privilegi e fratellanza a laici nobili (risalente al XI e XII secolo) che permetteva inoltre diritti speciali riguardo la sepoltura. Cause,

[18] L.K. Little, *Libertà Carità Fraternità. Confraternite a Bergamo nell'età del Comune*, Bergamo 1988; Per un inquadramento generale sulle confraternite laiche e nello specifico sui disciplini vedi M. Gazzini (a cura di), *Studi confraternali. Orientamenti, problemi e testimonianze*, Reti Medievali E-book, 12, (2009), <http://digital.casalini.it/9788884539380> (consultato in data 07.01.2014); M. Gazzini, *Confraternite e società cittadina nel medioevo italiano*, Bologna 2006; B. Wisch, D.C. Ahl, *Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy. Ritual, Spectacle, Image*, Cambridge 2000; G.G. Meersseman, *Ordo fraternitatis. Confraternite e pieta dei laici nel Medioevo*, Roma 1977; *Il movimento dei disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio (Perugia 1260)*, Atti del Convegno Internazionale (Perugia 25-28 settembre 1960), Perugia 1962. Per una conoscenza specifica sulle confraternite di disciplini, battuti, flagellanti rimando al sito del Dipartimento di storia patria dell'Umbria nella sezione Centro di ricerca e di studio sul movimento di disciplinati: <www.dspu.it> (consultato in data 07.01.2014).

motivazioni, opportunità e necessità sono numerose e diverse tra loro, certo è che l'aumento a partire dal 1210 del numero di pii laici che accettarono lo stato di penitenza è notevole: una prima *grande processione di Battuti* fu organizzata da Sant'Antonio da Padova e compagni nel 1230, cui seguì il *moto dell'Alleluja* del 1233 nato in seguito alla predicazione di Fra Giovani da Vicenza e infine la grande *devotio* del 1260 meglio conosciuta come il *Movimento dei Flagellanti* che partì da Perugia e percorse l'Italia. Alla base di tutti questi movimenti vi era la pratica della flagellazione divulgata da Raniero Fasani ma già usata da Pier Damiani e dal suo discepolo Domenico Loricato[19]. Per quanto è dato sapere, come attesta il Meerseseman[20], nessun clero cittadino ostacolò il fervore penitenziale che andava diffondendosi in tutte le città italiane, da Perugia a Bologna fino a Bergamo[21]. In seguito al movimento dei flagellanti di Perugia e alle predicazioni del Beato Venturino da Bergamo, si consolidò nella città la pratica del flagello e nacque la confraternita dei Disciplini:

…Bergamo vantava un posto particolare nel movimento penitenziale, da essa era uscita la figura singolare di quel Venturino che nel 1335 aveva suscitato in tutta Italia un'ondata penitenziale di notevoli proporzioni…[22]

Bergamo possedeva una vasta casistica di confraternite laiche nate tra il XII e il XIII secolo con qualche caso anche nei primi decenni del Trecento, si trattava per lo più di gruppi di mutuo soccorso e devozione, collegati nella stragrande maggioranza dei casi agli ordini mendicanti o alle vicinie cittadine. La MIA, la più importante confraternita cittadina tuttora esistente riuscì a mantenere costanti rapporti con entrambi gli ordini.

…A Bergamo, nel 1265, sorse la *congregatio et fraternitas sancte Misericordiae* più conosciuta con il nome di Misericordia Maggiore, alla cui nascita contribuirono, oltre al frate domenicano Pinamonte da Brembate, ispiratore e autore degli statuti, anche

---

[19] R. Morghen, *Ranieri Fasani e il movimento dei disciplinati del 1260*, in *Ordo fraternitatis*, op. cit., pp. 29 e sgg.
[20] G.G. Meersseman, *Ordo fraternitatis*, op. cit., Vol. I, VII, pp. 453 e sgg.
[21] Nel testo curato dalla Grazzini sulle Confraternite è presente anche uno specifico articolo sui legami tra queste e i vescovi: M. C. Rossi, *Vescovi e confraternite (secoli XIII-XVI)*, in *Studi confraternali*, op.cit., pp. 125-166.
[22] G. Alberigo, *Contributi alla storia delle Confraternite*, in *Ordo fraternitatis*, op. cit., p. 187; un paragrafo specifico ai Disciplini di Bergamo si trova nel capitolo dedicato all'ex oratorio di Santa Maria Maddalena.

l'intervento del clero cattedrale e del vescovo Erbordo dell'ordine dei predicatori. Non si trattava di una fraternita di battuti – che anzi in alcuni spunti contenuti negli statuti è stata ravvisata una sorta di velata polemica verso forme penitenziali radicali come la flagellazione – ma di un'associazione ad ampio raggio urbano, fortemente radicata nel tessuto sociale bergamasco, con finalità caritative volte ad alleviare tanto le sofferenze dei soci quanto la miseria dei bisognosi della città.
Rientrava dunque nella categoria delle «confraternite caritativo-devozionali» legate all'opera dei mendicanti, ma vi si «s'innestò, fin dalle origini», l'apporto di altre componenti locali, quali il clero cattedrale, le autorità comunali e soprattutto il vescovo. La relazione della confraternita con l'ordinario diocesano sembra essere stata, infatti, piuttosto stretta, dal momento che tutti gli associati della Misericordia erano tenuti ad obbedire ad Erbordo *tamquam pater et dominus spiritualis*…[23]

Esistevano anche confraternite parrocchiali, legate alla vicinia di appartenenza: presso la porta di Sant'Andrea nacque nel 1266 la confraternita di San Michele al Pozzo Bianco, strettamente legata alla MIA (tutti i membri dovevano anche essere membri della MIA), quella di Borgo Pignolo, Sant'Alessandro in Croce, esistente dal 1183, il Consorzio di Santa Caterina, una dipendenza di Sant'Alessandro, attiva dal 1279, quello di San Pancrazio, quello di assistenza ai carcerati attivo dal 1320, i Disciplini il cui esordio ufficiale è databile al 1336 e tutti gli altri consorzi, San Cassiano, San Leonardo, San Lorenzo[24].

[23] M.C. Rossi, *Vescovi e confraternite (Secoli XIII-XVI)*, in *Studi confraternali*, op. cit., p. 137; anche nel caso della MIA un paragrafo ad hoc si trova nel capitolo dedicato alla Basilica di Santa Maria Maggiore.
[24] L.K.Little, *Libertà*, *Carità*, *Fraternità*, op.cit., pp. 49 e sgg

1.3 *Strumenti*. Il graffito come strumento di indagine storica e antropologica e lo *status* dell'immagine religiosa nel tardo Medioevo Occidentale.

Il graffito come strumento di indagine storica e antropologica

Lo studio dei graffiti, collocabili in differenti epoche storiche, è sempre stato appannaggio di paleografi o epigrafisti: testimonianze "a sgraffio" sono infatti presenti fin dall'epoca romana e il loro studio possiede ormai una tradizione piuttosto consolidata[1]. Per quanto concerne i graffiti di epoca medievale si attesta un discreto interesse degli studiosi per questo tipo di testimonianze, studi che diventano fondamentali per imbastire le prime linee di una griglia metodologica in gran parte da costruire.

---

[1] Come riferimento per la produzione graffita dal periodo romano al Medioevo: CIL, *Corpus Inscriptiorum Latinarum*, voll. IV, X, XIV; A. De Capitani – D'Arzago, *Graffiti nella Basilica di S. Vincenzo a Galliano*, in «Rivista archeologica dell'antica provincia e diocesi di Como», 133 (1952), pp. 23-27; M. Guarducci, *I graffiti sotto la confessione di San Pietro*, voll. III, Città del Vaticano 1958; *Il Santuario di San Michele sul Gargano dal VI al IX secolo. Contributo alla storia della Longobardia meridionale*, a cura di C. Carletti - G.Otranto, Atti del convegno, Bari 1980; A. Petrucci, *s.v. Graffito*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VII, Roma, 1996, pp. 64-66; L. Canali-G.Cavallo (a cura di), *Graffiti latini. Scrivere sui muri a Roma antica*, Milano 2001; C. Tedeschi, *L'uso dei graffiti antichi e medievali come fonti di conoscenza storica*, in "Cultura e scuola", anno XXXII (1993), n. 126, pp. 60-65; *Visibile parlare. Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, C. Claciola (a cura di), Ed Scientifiche italiane, Napoli 1997, soprattutto gli interventi di Miglio e Sabatini connessi ai graffiti; C. Jäggi, *Graffiti as a Medium for Memoria in the Early and High Middle Ages*, in *Memory and Oblivion*, Proceedings of the 29th International Congress of the History of Art (Amsterdam 1-7 September 1996), eds. W. Reinink, J. Stumpel, Amsterdam, 1999, pp. 745-75; M. Trentin, *L'ipogeo di Santa Maria in Stelle: proposte per una nuova lettura cronologica*, in «Archeologia dell'Architettura», n. X, 2005, pp. 67-88; M. Petoletti, *Un mare di simboli: i graffiti*, in *L'Oratorio di Santo Stefano a Lentate sul Seveso. Il restauro*, a cura di V. Pracchi, Silvana Ed.,Cinisello Balsamo 2007, pp. 101-109; F. De Rubeis, *Il corpus dei graffiti di Santa Maria in Stelle* (VR), in *Le Alpi porta d'Europa. Scritture, uomini,idee da Giustiniano a Barbarossa*, a cura di L. Pani-C.Scalon, Fond. Centro Italiano di Studi sull'Alto Medievo, Spoleto 2009, pp. 213-232; L. Miglio-C. Tedeschi, *Per lo studio dei graffiti medievali. Caratteri, categorie, esempi*, in *Storie di cultura scritta. Studi per Francesco Magistrale,* a cura di P. Fioretti, Centro Italiano di studi sull'alto Medioevo, Spoleto 2012; C. Tedeschi, *I graffiti una fonte scritta trascurata*, in *Storia della scrittura e altre storie*, a cura di D. Bianconi, Roma 2014, Accademia Nazionale dei Lincei, pp. 363-381. Rimando alle dettagliate bibliografie contenute negli articoli di Carlo Tedeschi.

…per testimonianze scritte usuali e private intendiamo quegli scritti che, a stretto rigore, non costituiscono né documenti, né libri, che non sono prodotti da operatori professionali oppure pubblicamente riconosciuti, ma da privati scriventi, e che rispondono a esigenze private e personali di singoli o gruppi. Si tratta di lettere, di appunti, di conti, di graffiti, di esercizi scolastici…di materiale assai composito dal punto di vista grafico e linguistico, che risponde a una precisa funzione socio-culturale di uso provato della scrittura e dello scritto…[2]

…Nel Medioevo la denominazione di graffito può essere attribuita a disegni simbolici e a testimonianze scritte, in genere brevi o ridotte soltanto a un nome, eseguiti su superfici dure (intonaco, pietra, terrecotte, metalli) con strumenti di metallo o di osso appuntiti (stili e oggetti analoghi) e con la tecnica dello sgraffio. Da un punto di vista tecnico vanno perciò distinte dai veri e propri graffiti le iscrizioni parietali o murali, che sono piuttosto incise che scritte a sgraffio su pezzi di muro o di pietra a volte appositamente delimitati, anche se non preparati…[3]

Queste due prime definizioni di Armando Petrucci permettono di iniziare a definire l'ambito della ricerca: il mondo della scrittura e della paleografia e nello specifico il rapporto tra uomo e scrittura per tutte quelle manifestazioni che si possono definire private e "non ufficiali". Per tutta l'età antica è riscontrabile una considerevole quantità di testimonianze graffite di ambito estremamente eterogeneo, con l'alto Medioevo le testimonianze si riducono e focalizzano in ambito religioso e devozionale, è necessario attendere il tardo Medioevo e la prima età Moderna per registrare un incremento delle iscrizioni collegabile, secondo i paleografi, alla rinnovata diffusione dell'alfabetizzazione soprattutto in area urbana. Nel periodo altomedievale, gli autori dei graffiti si identificano nella maggioranza dei casi in ecclesiastici, solo durante il periodo successivo tornerà a essere evidente la partecipazione della comunità intera. Tale situazione è da ricollegare al fiorire della società laica e comunale dei secoli XIII e XIV e della nuova consapevolezza laica di apertura alla vita religiosa, conquista raggiunta grazie agli importanti stimoli promossi dagli ordini conventuali e nello specifico mendicanti.

---

[2] A. Petrucci, *Medioevo da leggere. Guida allo studio delle testimonianze scritte del Medioevo italiano*, Einaudi, Torino 1992, pp. 56-63

[3] A. Petrucci, s.v. *Graffito*, in Enciclopedia dell'Arte Medievale, Treccani 1996 (http://www.treccani.it/enciclopedia/graffito_%28Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale%29/ consultato in data 15.03.2016)

A partire dal III secolo si riscontrano i primi graffiti di ambito cristiano (un esempio sono le catacombe di San Sebastiano) e dal IV secolo in poi il numero di attestazioni aumenta in forma di iscrizioni tracciate nella malta fresca delle sepolture, forse dagli stessi parenti del defunto; i più famosi graffiti del primo periodo cristiano sono quelli del "muro g" della Basilica di San Pietro, studiati negli anni Cinquanta da Margherita Guarducci[4]. Le testimonianze altomedievali presentano generalmente il nome del devoto accompagnato talvolta dalla qualifica ecclesiastica o da una data, oppure esplicite richieste di preghiera rivolte ad altri fedeli (*tu qui legis ora pro me*), invocazioni a Dio o a Santi e anche ricordi di particolari avvenimenti legati a personaggi ecclesiastici. Per quanto concerne i secoli XIV e XV, il materiale pubblicato si riduce considerevolmente faro nella nebbia per questo periodo, Carlo Tedeschi, che da molti anni si occupa nello specifico di testimonianze graffite medievali. Proprio grazie a i suoi articoli è possibile proporre una categorizzazione di tali segni, sulla base della loro funzione e contenuto: *liturgici*, *obituari, funerari, di memoria e commemorativi*[5]. A differenza del mondo romano, nel quale i numerosi graffiti evidenziavano una grandissima varietà di intenzioni, i mondi tardo antico e altomedievale vedono una minore consistenza di testimonianze e un interesse specifico per l'ambito prima funerario, poi devozionale. Tuttavia, dal XIII secolo è possibile riscontrare un aumento delle testimonianze graffite e anche una varietà delle forme grafiche utilizzate: ciò che viene evidenziato dai paleografi è l'insorgere di una "testualità spontanea"[6]. I graffiti *devozionali* rimangono i più diffusi, tra questi quelli di *memoria*, lasciati da fedeli che vollero in qualche modo immortalare il proprio passaggio in un luogo sacro. Quelli *funerari* – indicanti il luogo di sepoltura – sono caratterizzati dal legame con il nuovo assetto sociale e si possono rinvenire anche in luoghi non necessariamente religiosi, si differenziano pertanto dagli *obituari* che invece ricordano la data di morte; infine, i graffiti *commemorativi* tramandano il ricordo di avvenimenti storici, catastrofi, miracoli, pestilenze, battaglie, eventi di vasta eco e di storia locale. Non esistono solo graffiti alfabetici, ma anche numerosissimi graffiti iconici, estremamente più complessi da identificare, datare e interpretare: è possibile

[4] M. Guarducci, *I graffiti sotto la confessione di San Pietro*, op. cit.
[5] L. Miglio – C. Tedeschi, *Per lo studio dei graffiti medievali*, op. cit., pp. 613-615.
[6] L. Miglio – C. Tedeschi, *Per lo studio dei graffiti medievali*, op. cit., p. 612.

individuare stemmi araldici, figure antropomorfe e zoomorfe, scene religiose, navi e simboli, quali croci, calvari, nodi di Salomone, stelle a cinque punte. Alcuni graffiti sono la riproduzione di elementi presenti nella decorazione pittorica del medesimo ambiente o riprendono caratteri grafici e decorativi conosciuti, come nell'oratorio Porro dedicato a santo Stefano a Lentate sul Seveso[7]. La stragrande maggioranza di graffiti iconici è identificabile in segni e simboli religiosi, antropomorfi e stemmi araldici. Se per i graffiti alfabetici la chiave di lettura e conoscenza è data dalla paleografia e della storia della scrittura, per gli iconici non esiste, di fatto, una metodologia né tantomeno un sentiero già tracciato[8]: può aiutare la conoscenza del maggior numero possibile di evidenze graffite sparse su un ampio territorio e in ambiti e contesti differenti per tentare delle datazioni e interpretazioni accettabili e condivisibili[9].

Il termine *graffito* porta con sé anche altri caratteri sui quali è interessante operare una riflessione, quali i concetti di liceità, spontaneità e visibilità all'interno di un comunità[10].

---

[7] V. Pracchi (a cura di), *L'oratorio di Santo Stefano a Lentate sul Seveso. Il restauro*, Silvana Ed., Cinisello Balsamo 2007

[8] È importante riportare in questo contesto tutte gli studi effettuati nello specifico su graffiti iconici, non sono moltissimi ma sono fondamentali per studiare approcci metodologici e risultati ottenuti: M. Petoletti, *Un mare di simboli: i graffiti*, in *L'Oratorio di Santo Stefano a Lentate sul Seveso. Il restauro*, a cura di V. Pracchi, Silvana Ed.,Cinisello Balsamo 2007, pp. 101-109; I. Pucci, *Il graffiti del palazzo del principe Andrea Doria di Genova*, in "Archeologia postmedievale", n. 10 (2006), pp. 141-154; O. Borretaz, *I graffiti del Castello di Issogne*, Priuli&Verlucca, Ivrea 1995; D. Arduini-C.Grassi, *Graffiti di navi medievali sulle chiese di Pisa e di Lucca*, Felici ed., Pisa 2002; R. Silva, *Un "taccuino di marmo": graffiti medievali sulle colonne della chiesa di San Michele in Foro a Lucca*, in "Mitteilungendes Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Fasc. 40 (Heft 3), 1996; G. Bianchi (a cura di), *Campiglia. Un castello e il suo territorio. II indagine archeologica,* Firenze 2003, pp. 464-476; U.Sansoni - S.Gavaldo, *Lucus rupestris. Sei millenni di arte rupestre a Campanine di Cimbergo*, Ed. CCSP, Capo di Ponte 2009; F. Gaggia- A.Gattiglia-M.Rossi-G. Vedovelli (a cura di), *La cultura figurativa rupestre dalla protostoria ai nostri giorni***,** Atti del Convegno internazionale di arte rupestre svoltosi a Torri del Benaco (VR) maggio 1985, ed.Antropologia Alpina, Torino 1986; V. Plesch, *Using or abusing? On the significance of graffiti on religious mural paintings*, in *Out of the stream. Studies in Medieval and Renaissance mural paintings*, a cura di L. Urbano Alfonso – V. Serrão, Cambridge Scholar Publishing 2007, pp. 42-68.

[9] Estremamente utili inq uesto senso, per quanto un po' datati sono i testi anglosassoni della Pritchard e della Flaming: V. Pritchard, *English Medieval Graffiti*, Cambridge University Press, 1967 e J. Fleming, *Graffiti and the writings art of modern England*, University of Pennsylvania 2001

[10] Cfr F. Sabatini, *Voci nella pietra dall'Italia mediana. Analisi di un campione e proposte per una tipologia delle iscrizioni in volgare*, in *Visibile parlare. Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, Atti Convegno Internazionale i studi (Cassino 1992), C. Ciocola (a cura di), Na poli 1997, pp. 177-222 e C. Tedeschi, *I graffiti una fonte scritta trascurata,* op. cit..

Sulla liceità, le numerose testimonianze di epoche differenti prodotte molto spesso da esponenti del clero permettono già di farsi un'idea del fatto che si trattasse di una pratica abbastanza comune, diffusa e per nulla vietata[11]. La spontaneità è data dalla non ufficialità del messaggio e dalla generale sovrapposizione tra autore e incisore. Sul tema della visibilità è doveroso introdurre un'ulteriore riflessione che si aggancia al tema della pittura di devozione: è importante infatti comprendere che il segno, il simbolo, l'iscrizione graffita sull'affresco o sulla parete della chiesa sono atti che appartengono alla sfera privata ma che di fatto si trovano inseriti in un luogo pubblico e questo li rende visibili a molti. Gli stemmi araldici incisi ai piedi di santi e Vergini, rimangono evidenti al passaggio e possono essere letti come un atto di devozione privata non di un singolo individuo ma di una famiglia intera, ancor di più possono essere interpretati come appropriazione dello spazio sacro, *ad sanctos*, e riconosciuti dalla comunità.

Il graffito è un documento e come tale è giusto che venga conservato e studiato. È stato usato come termine *ante quem* per la datazione di affreschi[12] e come elemento per la ricostruzione di microstorie nei casi dei graffiti che narravano di guerre, pestilenze, battaglie, eventi naturali e catastrofici[13].

…dovremmo sottolineare la loro importanza come libera forma di conoscenza storica, dalla storia della mentalità a quella del clima o degli eventi naturali, dal mondo dei marginali a quello dei potenti, o rilevarne l'utilità nello studio della diffusione dell'alfabetismo e dell'uso sociale della lingua nel suo svolgersi quotidiano…[14]

---

[11] C. Tedeschi, *I graffiti una fonte scritta trascurata*, op. cit., pp. 365-366. Sul tema della liceità e trasgressione Cfr G. Bartholeyns – P.O. Dittmar – V. Jolivet, *Immagine e trasgressione nel Medioevo*, Arkeios, Roma 2015 (ed. digitale)

[12] Anche in questo caso i graffiti di Lentate sul Seveso riportano due date che hanno permesso la datazione dell'opera pittorica – Cfr M. Petoletti, *Un mare di graffiti*, in *L'oratorio di Santo Stefano a Lentate sul Seveso. Il restauro*, op. cit., p. 102. Lo stesso è accaduto a un affresco bergamasco nella chiesa di Sant'Alessandro in Canzanica presso Viadanica (BG) Cfr *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Le Origini*, direzione di Miklos Boskovitz, Banca popolare Bergamo, Bergamo 1992, p. 460 e sgg. Scheda M. Olivari

[13] L. Miglio – C. Tedeschi, *Per lo studio dei graffiti medievali*, op. cit., pp. 620 e sgg; V. Plesch, *Using or abusing? On the significance of graffiti on religious mural paintings*, in *Out of the stream. Studies in Medieval and Renaissance mural paintings*, a cura di L. Urbano Alfonso – V. Serrão, Cambridge Scholar Publishing 2007, pp. 42-68.

[14] L. Miglio – C.Tedeschi, *Per lo studio dei graffiti medievali*, op. cit., p. 627.

È un documento che permette la ricostruzione dell'uso e gestione della memoria collettiva e individuale e dell'uso dell'immagine nel tardo Medioevo rispetto a pratiche devozionali e di culto. Altri studiosi prima di me si sono mobilitati per ricordarne l'importanza e chiederne la conservazione, riporto qui di seguito due citazioni dagli scritti di Véronique Plesch che ha lavorato sui graffiti moderni della chiesta di San Sebastiano ad Arborio:

…to placing them in a ritual context, to considering the mas a product of a process of appropriation – it became clear to me that Arborio's case, althought not unique nor isolated – as it had not been restored – and because of the sheer quantity of inscriptions, and that it deserve to be studied in a comprehensive manner…[15]

…In the present, graffiti are, more often than not, considered a form of vandalism. When graffiti are found on medieval and early modern paintings, the contemporary viewer invariably recoils before a perceived defacement and destruction of the original intention. But, the scholar responds, is this really so?... Rather than objects to be removed, they merit study and preservation for they testify to the continuing power that these works of art exerted on their communities…[16].

La sfida portata avanti da questo studio è data dal tentativo di inserire lo studio dei graffiti nel mondo delle immagini: se è vero che i paleografi hanno sempre riconosciuto l'importanza del legame tra il graffito e il suo supporto è pur vero che questo legame non è mai stato analizzato in modo approfondito all'interno della disciplina che, di fatto, gli compete[17]. Per lo storico dell'arte o storico delle immagini, questo legame è evidente

[15] V. Plesch, *Using or abusing? On the significance of graffiti on religious mural paintings*, in *Out of the stream. Studies in Medieval and Renaissance mural paintings*, a cura di L. Urbano Alfonso – V. Serrão, Cambridge Scholar Publishing 2007, pp. 42-68 (p. 47)

[16] V. Plesch, *Destruction or Preservation? The Meaning of Graffiti on Paintings in Religious Sites*, in *Art, piety and distruction in the Christian West 1500-1700*, a cura di V. Chieffo Raguin, College of the Holy Cross 2010, pp. 137-172 (p. 137).

[17] …un materiale che non può essere studiato disgiunto dal suo supporto – affreschi, sculture, ambienti monumentali – e che richiede, perciò, allo storico della scrittura e dello scritto supplementi di conoscenze. Come le iscrizioni lapidarie, infatti, i graffiti sono sempre legati da un rapporto stretto, seppure non di natura complementare o integrativa, con il manufatto su cui furono incisi, non solo per la datazione – è superfluo sottolineare che ogni graffito deve essere successivo all'affresco che lo ospita…, in L. Miglio – C. Tedeschi, *Per lo studio dei graffiti medievali.*, Op. cit., p. 607 inoltre …E, così facendo, ha anche potuto mettere a fuoco l'attenzione sull'indissolubile rapporto che lega i graffiti alla pittura, così come gli uni e l'altra al luogo di culto e ai suoi fruitori. In questa prospettiva, scrivere graffiti è visto come un gesto dal forte significato simbolico e rituale, connaturato alla stessa funzione svolta dal santuario e quindi in un certo

grazie a specifici elementi: il graffito non è mai invasivo nei confronti dell'immagine affrescata anzi ne segue le linee e si colloca ai lati del soggetto rappresentato, sulla veste o ai suoi piedi; è talvolta una vera e propria interpolazione dell'immagine e aggiunge – o toglie – elementi a essa; non tutti i santi vengono "scelti" per essere graffiti, nonostante la posizione favorevole all'interno dello spazio sacro.

I rinvenimenti di testimonianze graffite su immagini affrescate sono numerosi dato che si tratta di una pratica usuale legata al mondo della devozione religiosa e al mondo laico dell'attestazione di un proprio *status* sociale attraverso l'uso della scrittura. Talvolta queste testimonianze sono andate perdute a causa di restauri che non hanno tenuto conto del loro valore di documento storico. Come è intuibile da questa breve rassegna, ma lo sarà anche al termine di questa ricerca, i graffiti inseriti in contesti religiosi (e non solo) parlano di individui, dal popolano al nobile, dalla devota al chierico, che hanno vissuto quei luoghi investendoli di richieste, intercessioni e aspettative. Date, soggetti iconici, firme, resoconti storici, tutto affidato al potere del sacro tramite di cui le immagini sono intercessori. Anche la storia dell'arte può dare il suo contributo all'interpretazioni di tali testimonianze e può al contempo riceverne utili informazioni.

---

senso, inscindibile da esso; un gesto, in ultima analisi, connotante dell'identità collettiva e, in quanto tale, irrinunciabile…, in C. Tedeschi, *I graffiti una fonte scritta trascurata*, op. cit., p. 366.

Lo *status* dell'immagine religiosa nel tardo Medioevo Occidentale

Lo studio della storia dell'immagine sacra in quanto prodotto di uno specifico contesto culturale e religioso è alla base di questa ricerca. Ormai da diversi decenni alcuni studiosi, soprattutto storici dell'arte, storici e antropologi[18], si sono occupati dei caratteri "ontologici" dell'immagine religiosa ponendo in secondo piano l'approccio, tradizionale nello studio della storia dell'arte, stilistico-formale. Non si tratta di dicotomia o di opposizione tra lo studio delle forme e quello della "funzione" ma della necessità, evidenziata già dagli scritti di Émile Mâle[19], di un allargamento degli strumenti utili a interpretare e conoscere la produzione artistica religiosa medievale. Lo studio dell'immagine in quanto oggetto creato con lo scopo di svolgere determinate e specifiche funzioni liturgiche e devozionali, la nascita e diffusione dell'icona dall'Oriente all'Occidente, la messa in discussione dell'immagine medievale concepita come Bibbia degli illetterati, il ruolo che testo e immagine hanno ricoperto nel Medioevo Occidentale, la nascita di origini divine delle immagini di Cristo, della Vergine e dei santi, la percezione labile da parte del fruitore dello scarto tra prototipo divino e sua rappresentazione (bidimensionale o tridimensionale) sono tutti temi ormai diffusamente dibattuti e pertanto base imprescindibile per comprendere le pratiche devozionali (private o pubbliche) sorte intorno alle immagini religiose.

---

[18] Mi permetto di fare solo alcuni nomi per definire meglio l'ambito di ricerca nel quale si inserisce il progetto: H. Belting, *Il culto delle immagini: storia dell'icona dall'età imperiale al tardo medioevo*, Laterza, Roma 2001 (trad. it.); Id., *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, Bologna 1981; J. C. Schmitt, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Age*, Gallimard, Paris 200;J. Wirth, *L'image médiévale. Naissance et développement, VI-XV siècle*, Paris 1989; J. Baschet, *L'iconographie médiévale*, Gallimard, Paris 2008 e il recente *Les images dans l'Occident Médiéval*, sous la direction de J. Baschet – P.O. Dittmar, Brepols, Turnhout 2015

[19] E. Mâle, *L' art religieux de la fin du Moyen Age en France : etude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, Parigi 1925 e J. Baschet, *L'iconographie médiévale*, Gallimard, Paris 2008.

Nel titolo di questo studio sono presenti alcuni concetti chiave: immagine sacra, ruoli, funzioni, pratiche devozionali e graffiti, incisi direttamente sull'immagine religiosa o all'interno di un luogo sacro in epoca tardo medievale.

Imago. Il termine condensa in sé significati differenti, dal labile confine di competenza quali *orma, figura, similitudo, species, exemplar, effigie, phantasma, ratio*[20]; è evidente il rimando a una duplice essenza dell'*imago*, quella materiale del prodotto visivo e quella teologica improntata sul concetto neoplatonico di idea o modello. Lo stretto legame *imago-imaginatio*[21] rimanda inoltre a immagini mentali, visioni, sogni, memoria. Districarsi in tale groviglio di termini è un'operazione delicata, nonostante ciò l'accenno alla questione è di vitale importanza per imbastire le basi di un discorso che sul concetto di *imago* fonda la sua ragione d'azione: coglierne il senso profondo e le implicazioni teologiche, filosofiche e antropologiche permetterà di formalizzare correttamente le domande sull'uso, il ruolo e la funzione delle immagini nel Medioevo Occidentale[22]. *L'imago est le fondement de l'anthropologie chrétienne*[23] e svolge un ruolo di mediazione tra l'uomo e il sacro:

…l'image médiévale s'impose comme une apparition, entre dans le visible, devient sensible. En un mot, elle s'incarne suivant le paradigme centrale de la culture chrétienne, l'Incarnation du Christ, que les clerqs invoque par ailleurs pour légitimer face aux juifs les images chrétiennes…on comprend dès lors pourquoi tant d'images du Christ, de la Vierge, des saints furent pourvues de reliques, scellées dans la tête ou dans le ventre de certains bénéficier des vertus prêtées de longue date aux reliques et à leur culte, peut-être s'agissait-il avant tout d'assurer pleinement la présence corporelle de ces personnes célestes parmi les hommes. Dès lors, tout un ensemble d'interactions,

[20] F. Boefsplug e C. Heck, s.v. *Immagine religiosa*, in *Dizionario enciclopedico del Medioevo*, II, Città Nuova Roma, 1998, pp. 930-933.
[21] J.C. Schmitt, s.v. *Immagini*, in *Dizionario dell'Occidente Medievale*, Torino 2003, II, pp. 517-531. Sul legame *imago-imaginatio* rimando a Schmitt, *Le corps des images.*
[22] Per approfondire la questione del ruolo dell'immagine cristiana Cfr *Nicée II 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, a cura di F. Boespflug – N. Lossky, Ed. CERF, Paris 1987; D. Menozzi, *La Chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni*, Ed. San Paolo, Cinisello Balsamo 1995. Sulla questione delle lettere di Gregorio Magno rimando inoltre a V. Recchia, *Opere di Gregorio Magno. Lettere/3*, Città Nuova Editrice, Roma 1998.
[23] Schmitt, *Les corps des images*, p. 23.

faites de gestes, de mots et d'expériences visibles et charnelles de l'invisible. Médiatrices, les images l'étaient entre le divin et les hommes…[24]

Funzione. La storiografia individua negli scritti di Gregorio Magno[25] tre fondamentali funzioni delle immagini: istruire il laico o illetterato, permettere una continua memoria della storia sacra e produrre un veritiero sentimento di "compunzione" e di trasporto nel fedele che osserva l'immagine religiosa. Dando per assodata la questione della negazione delle immagini come *Biblia pauperum*[26], è interessante concentrarsi sul terzo punto dedicato al sentimento di "compunzione", nel quale è possibile individuare uno degli elementi fondanti della devozione, privata o collettiva, nei confronti delle immagini religiose[27]. Il termine *funzione* è stato declinato in modo chiaro da Belting:

---

[24] *Ivi*, p. 26.

[25] Fanno riferimento alle epistole di Gregorio Magno: Jerôme Baschet, Georges Didi-Huberman, Michael Camille rispettivamente in *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Actes du 6me International Workshop on Medieval Societies, Le Leopard d'Or, Paris 1996, pp. 7-26, 59-86, 89-101. La lettera di Gregorio Magno all'eremita Secondino del 599 d.C. è qui considerata opera di Papa Adriano I, scritta per confutare il contenuto dei Libri Carolini redatti in risposta agli Atti del Concilio di Nicea II che si erano conclusi appunto con la totale vittoria degli iconoduli. Vedere anche V. Recchia, *Opere di Gregorio Magno. Lettere /3*, Città Nuova Editrice, Roma 1998, pp. 438-439. Due lettere di Gregorio Magno sono generalmente citate dalla critica in materia di immagini, la lettera al vescovo Sereno di Marsiglia sopra riportata datata al 599 d.C (ma da taluni datata al 600 d.C.) e la lettera all'eremita Secondino (nota 10), sempre del 599 d.C. secondo Recchia (IX, 148, pp. 328-337). Delle due lettere solo quella inviata al vescovo Sereno dà indicazioni in merito alla questione delle immagini, perché quella destinata all'eremita, come riporta Recchia nelle note, ha subìto un'interpolazione nel VIII secolo, "dal momento che un passo della parte interpolata è citato già da papa Adriano I in un'epistola indirizzata a Carlo Magno nel 794*…"*(IX, 148, p. 329); D. Menozzi, *La Chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni*, Ed. San Paolo, Cinisello Balsamo 1995, pp. 77-81.

[26] J. Baschet – J. C. Schmitt (a cura di), *L'image*, op. cit.; J. Baschet, *L'iconographie médiévale*, Gallimard, Paris 2008

[27] Riporto una breve citazione da Bacci, il quale riprendendo la *Vita della Beata Gherardesca*, composta poco prima della sua morte avvenuta nel 1269, porta un chiaro esempio di devozione nei confronti delle immagini/icone, di sentimento di compunzione auspicato da Gregorio Magno, di *transitus* tra l'immagine rappresentata e il suo prototipo e anche di immagine/icona "parlante" o "viva": "…Colpisce, nella Vita della Beata Gherardesca, la notizia circa l'uso di pregare "antes pedes icone" espressione che verosimilmente allude a baci e prostrazioni rivolti alla parte inferiore di una figura sacra…si allude infatti a un'icona del Battista, a piena figura, che, posta all'interno della chiesa abbaziale di San Savino lungo la via fiorentina, godeva dell'attenzione speciale della beata: Un giorno durante la Quaresima, c'era vento forte, e la santa guardava l'icona del beato Giovanni Battista. Nel momento in cui per il vento si sollevò lo zendado che era ai piedi dell'icona, ella vide il piede di San Giovanni Battista evidentemente trasformato in carne; cosicché si alzatasi affrettò verso di lui. Posò dunque lo sguardo sul piede e pianse molto…", da M. Bacci, *Pisa bizantina. Alle origini del culto delle icone in Toscana*, in *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI-XIV)*, a cura di A.R. Calderoni Masetti, C. Dufour Bozzo, G. Wolf,

…Con il termine funzione si intende il tipo di fruizione delle immagini e il bisogno di esse, dunque delle convenzioni della storia sociale dell'arte e storiche…il concetto di funzione viene inteso nel senso sociale di "uso delle immagini o bisogno di queste", partendo dunque dall'atteggiamento ricettivo del pubblico in una situazione storica ben determinata (cioè le società comunali a partire dal XIII secolo, dove troviamo questo sistema di interazioni tra culto pubblico, corporativo e privato)…[28]

e ripreso anche da Jérôme Baschet e dalla scuola francese cui è stato aggiunto il termine *usages*[29].

Che cos'è l'immagine?. Connesso alla funzione, viene indagato anche il *ruolo* dell'immagine che si inserisce in una prospettiva di carattere storico dei fenomeni sociali gravitanti attorno all'immagine religiosa e indaga anche il rapporto esistente tra immagine e liturgia[30]. Il fulcro di tutta questa speculazione è chiaramente la definizione del concetto di *immagine* a cui si ricollegano successivamente funzioni, ruoli e usi in un contesto specifico. Al tema sono già stati dedicati numerosi volumi e i filoni di indagine sono tanti quanto gli approcci, quello semiotico, quello antropologico, quello filosofico, quello sociologico e quello storico-artistico[31].

…L'essere dell'immagine? Un modo di rispondere alla domanda "Che cos'è l'immagine?", precisamente una categoria. La risposta affrettata della storia della filosofia "occidentale", o affrettatamente letta nella sua vulgata, fa dell'essere dell'immagine un essere minore, un calco, una copia, una seconda cosa capace di minore realtà e, di conseguenza, di fare schermo alle cose stesse, di esserne illusione, un riflesso impoverito, un'apparenza d'ente, un velo ingannevole,

---

Venezia, Marsilio, 2007, pp. 63-78. Rimando inoltre ai seguenti testi per il tema della devozione e dell'immagine devozionale: H. Belting, *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, Bologna 1981e *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Carocci Editore, Roma 2001; M. Bacci, *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a San Luca*, GISEM Ed. ETS, Pisa 1998 e *Pro rimedio animae. Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV)*, GISEM Ed. ETS, Pisa 1998 e *Investimenti per l'aldilà- Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Laterza, Roma 2003.

[28] Ivi, p. 13 e p. 67; sul concetto di funzione rimando anche a M. Bacci, *L'arte: circolazione di modelli e interazioni culturali*, in *Storia d'Europa e del Mediterraneo. Sezione IV. Il Medioevo (secoli V-XV). Volume IX. Strutture, preminenze, lessici comuni*, a cura di S. Carocci, Roma, Salerno Editrice, 2007, pp. 581-632.

[29] J. Baschet – J. C. Schmitt (a cura di), *L'image*, op. cit., pp. 16-19.

[30] Ivi, p.19.

[31] Cito solo un testo generale per inquadrare la questione: A. Pinotti – A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2009.

tanto più ingannevole in quanto la relazione tra l'immagine e l'essere sarebbe regolata dall'imitazione che ne farebbe la rappresentazione della cosa, raddoppiando la cosa e sostituendosi a essa…[32]

L'immagine come rappresentazione ci porta a considerare un suo carattere distintivo, la rappresentazione dell'assenza ed è tale in quanto rappresentazione dell'assenza del soggetto. L'immagine in quanto doppio supplisce a una mancanza effettiva, all'assenza del soggetto reale, del prototipo[33], motivo per cui anche in epoca romana l'effigie dell'imperatore veniva utilizzata in sua vece[34]. In merito all'immagine religiosa (e devozionale) Belting sottolinea che non adempie affatto alla funzione di "copia" in questo senso [riproduzione della natura] bensì formula la propria realtà su un piano del tutto spirituale e immaginario[35]. L'immagine trova tuttavia successivamente suggello dalla autenticità del ritratto di Cristo, della Vergine o di un Santo particolare o dalla diretta testimonianza del soggetto rappresentato, come accade per le immagini lucane e per le acheropite. Da qui il tema dell'immagine incarnata già riportato in una citazione di Schmitt:

…Ora questo si mostrò vero allorquando il Verbo di Dio si fece uomo, rendendo se stesso simile all'uomo e l'uomo simile a sé, affinché, attraverso la somiglianza con il Figlio, l'uomo divenga prezioso di fronte al Padre. Infatti, nei tempo passati si diceva bensì che l'uomo è stato fatto ad immagine di Dio, ma non appariva tale, perché era ancora invisibile il Verbo, ad immagine del quale l'uomo era stato fatto: e appunto questo facilmente perse la somiglianza. Ma quando il Verbo di Dio si fece carne, confermò l'una e l'altra cosa: mostrò veramente l'immagine, divenendo

[32] L. Marin, *L'essere dell'immagine e la sua efficacia*, in A. Pinotti – A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2009, p. 273. Sul concetto di immagine vedere anche G. Didi-Huberman, *Imitation, répresentation, fonction. Remarques sur un mythe épistémologique*, in *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, op. cit., pp. 59-86.
[33] T. Lenain, *Image et prototipe: jalons terminologiques*, in "Degrés. Image et prototype", revue de synthèse à orientation sémiologique, n. 145-146, anno XXXIX, 2011, pp. 1-15.
[34] H. Belting, *Il culto delle immagini. Storia dell'cona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, op. cit. pp. 133-138.
[35] H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, op. cit., p. 11.

egli stesso ciò che era la sua immagine, e ristabilì saldamente la somiglianza, rendendo l'uomo simile al Padre invisibile attraverso il Verbo che si vede…[36]

L'incarnazione ha reso visibile ciò che non lo era e ha legittimato la somiglianza tra uomo e Padre: l'immagine, la figura, l'icona (e anche la statua) sono rappresentazioni somiglianti (nella verità) del prototipo (o archetipo), invisibile. Rappresentano l'assente e per questo giocano un ruolo di straordinaria importanza sia si consideri il legame con il prototipo di puro carattere mnemonico sia che l'immagine partecipi della stessa natura di questo. Cristo, la Vergine, i santi vengono rappresentati su pareti e pilastri e queste immagini interagiscono direttamente con il fedele che si ponga dinanzi a loro: *ante figuram*.

Prima della diffusione di immagini devozionali era la croce il fulcro della liturgia e della devozione: la preghiera *ante crucem* viene sostituita dalla preghiera *ante figuram*. Le immagini sono oggetti attivi, capaci di agire e far agire, possiedono in nuce una forza, una potenza che viene loro dal prototipo rappresentato rendendolo visibile in uno specifico luogo e tempo.

Osservatore. Tema di grande interesse per un tentativo di connessione tra uso dell'immagine religiosa e graffiti è il rapporto tra immagine e osservatore, anch'esso puntualmente indagato in questi decenni, ha aperto la strada verso un approccio dinamico allo studio dell'immagine in quanto oggetto. Dal concetto di *agentivité* promosso da Alfred Gell fino agli ambiti di *efficacité* e *performativité*[37].

…An agent is defined as one who has the capacity to initiate causal events in his/her vicinità, which cannot be ascribed to current state of the physical cosmos, but only to a special category of mental states…[38]

---

[36] Ireneo di Lione, *Contro le eresie*, 16,2 (edizione a cura di E. Bellini, Jaca Book, Milano 1979). «E il Verbo si fece carne e venne ad abitare in mezzo a noi; e noi vedemmo la sua gloria,/gloria come di unigenito dal Padre,pieno di grazia e di verità», Giovanni 1, 14.

[37] A. Gell, *Art and Agency. An anthropological theory*, Oxford-New York 1998; *La performance des images*, a cura di A. Dierkens – G. Bartholeyns – T. Golsenne, Universitè de Bruxelles 2010; «Degrés. Image et prototype», revue de synthèse à orientation sémiologique, n. 145-146, anno XXXIX, 2011; T. Golsenne, *Les images qui marchent: performance et anthropologie des objets figuratifs*, in *Les images dans l'Occident Médiéval*, op. cit., pp 179-183

[38] A. Gell, *Art and Agency. An anthropological theory*, op.cit, p. 19.

L'approccio antropologico di Gell all'arte, pubblicato subito dopo la sua morte, è diventato un punto di riferimento per gli studi sull'immagine o meglio sulla capacità che l'immagine possiede, in quanto *agente*, di "causare" delle azioni nel *paziente* (osservatore/fedele). Prima di lui David Freedberg[39] si era posto la questione della relazione tra immagine e osservatore intitolando il suo saggio appunto *Il potere delle immagini* nel quale l'autore inserisce spunti e approcci metodologici ripresi dalle neuroscienze. In entrambi i casi ci troviamo di fronte a una riflessione sulla relazione che si instaura tra un'immagine e il suo osservatore e si concretizza, nel periodo oggetto di questa ricerca, in un legame psicologico, religioso e tangibile tra immagine religiosa e fedele. Oltre all'*agentivité*, caratteristica tipica delle immagini religiose medievali che si intendono vive, capaci pertanto di azioni quali il sanguinare, il piangere, l'emettere latte o liquidi miracolosi, il proteggere, si svelano l'*efficacia*, ovvero la conformità tra l'effetto prodotto da un'immagine e lo scopo che ne ha decretato la realizzazione, *l'immagine è autore, perché dotata dell'efficacia che promuove, che fonda, che garantisce*[40] e la *performativité* in quanto relazione testo/immagine e *potenza* in rapporto alla sua essenza. Didi Huberman[41], nell'interessante studio sull'*Annunciazione* del Beato Angelico dell'Accademia di San Marco, introduce il tema dello sguardo, strumento necessario affinché il meccanismo di *agentivité* e *performativité*[42] dell'immagine possa innescarsi efficacemente. A supporto dell'interessante teoria sullo sguardo performativo anche degli studi dedicati al teatro medievale:

…Nel Medioevo la vista non è semplicemente uno dei cinque sensi: è un incontro fisico, un contatto tra i raggi emessi dall'occhio e quelli emessi dall'oggetto. Se la vista è un 'contatto', vedere è un'azione concreta e complessa, nella quale sono coinvolti tutti gli altri sensi del corpo (tatto, odorato, udito, gusto) nello stesso tempo (sinesteticamente); (…) Vedere, dunque, significa entrare in contatto con un'immagine e agirla o, meglio ancora, far parte di una 'scena sensibile'

[39] D. Freedberg, *The power of images: study in history and theory of response*, University of Chicago Press, Chicago-London 1989.
[40] L. Marin, *L'essere dell'immagine e la sua efficacia*, op. cit., p. 276.
[41] G. Didi Huberman, *Beato Angelico. Figure del dissimile*, Abscondita, Milano 2009
[42] Sul potere delle immagini, *agentivité* e *performativité*: D. FREEDBERG, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure, reazioni ed emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino 2003; A. GELL, *Art and Agency. An anthropological theory*, Oxford-New York 1998; *La performance des images*, a cura di A. Dierkens – G. Bartholeyns – T. Golsenne, Universitè de Bruxelles 2010; «Degrés. Image et prototype», revue de synthèse à orientation sémiologique, n. 145-146, anno XXXIX, 2011

fatta di azioni e relazioni. Vedere è una performance (…)'Presenza' e 'contatto fisico' con il divino sono i tratti fondamentali della visione performativa e multisensoriale dell'icona; una visione che affonda le proprie radici nei meccanismi esperienziali del pellegrinaggio e dunque nel rapporto con il 'ciò che resta' (le reliquie) e con la memoria attestato sin dal IV secolo (…) È lo sguardo multisensoriale che attiva l'immagine e la rende presente, conferendole significato e adempiendo alla sua funzione. È lo sguardo il responsabile dell'efficacia di un'icona che offre solo indicazioni di relazione e non garanzie assolute, come quelle date dalla presenza reale, dalla partecipazione essenziale o dalla santificazione…[43]

Lavori di questo tipo[44] hanno permesso lo sviluppo di uno studio dell'immagine in quanto prodotto di uno specifico gruppo umano, strumento con qualità intrinseche e cardine di specifiche azioni cultuali; elemento che presuppone ruoli, usi e funzioni ben determinati, caratterizzato da una potenza ontologicamente connessa al prototipo rappresentato o a cui è strettamente legato.

Immagini devozionali. Michele Bacci[45], nel suo libro dedicato alle pratiche *pro remedio anime* nella Toscana basso medievale, ha presentato una casistica di atteggiamenti, paure e pratiche dettagliatamente testimoniate che avevano l'unico fine di permettere all'anima purgante del devoto che le richiedeva di limitare al minimo le sofferenze nell'attesa del giorno del Giudizio. Il viaggio intrapreso si inserisce nella sfera della devozione, privata

---

[43] C. BINO, *Immagine e visione performativa nel Medioevo*, «Drammaturgia», Anno XI / n.s. I - 2014, pp. 335-346 (p. 336 e sgg). Connesso al potere dello sguardo e al suo legame con la liturgia: "La liturgie est un rituel qui se montre et dont les dimensions visuelles se transformes […] Penson, avec Roland Recht, au formidable «besoin de voir» qui, a partir du XIIIe siècle, se manifeste avec la pratique nouvelle de l'élévation de l'hostie au cours de la célébrations eucharistique, qui donne lieu à un véritable communion visuelle […] De même, à partir du 1264, la procession de la Fête de Dieu participe sans doute à l'expression aboutie de cette «visualité» rituelle", P. Collomb – P. Rihouet, *Liturgie et image processionelles*, in *Les images dan l'Occident Médiéval*, sous la diréction de J. Baschet – P.O. Dittmar, Brepols, Turnhout 2015, p.p. 145-158 (p. 145).

[44] H. Belting, *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, Bologna 1981; Id., *Il culto delle immagini: storia dell'icona dall'età imperiale al tardo medioevo*, Laterza, Roma 2001; J. Wirth, *L'image médiévale. Naissance et développement, VI-XV siècle*, Paris 1989; M. Camille, *The Gothic Idol. Ideology and Image Making in Medieval Art*, Cambridge-New York 1989; *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Actes du 6me International Workshop on Medieval Societies, Le Leopard d'Or, Paris 1996; J.C. Schmitt, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Age*, Gallimard, Paris 2002 ; D. Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure, reazioni ed emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino 2003; J. Baschet, *L'iconographie médiévale*, Gallimard, Paris 2008.

[45] M. Bacci, *Pro rimedio animae. Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV),* GISEM Ed. ETS, Pisa 1998, cfr anche id., *Investimenti per l'aldilà- Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Laterza, Roma 2003

o pubblica, una pratica che incontra una massiccia diffusione a partire dal XIII secolo grazie a svariati fattori tra i quali l'attività degli ordini mendicanti e la nuova consapevolezza della società laica. Una società che partecipa attivamente alla religiosità cittadina anche attraverso donazioni, lasciti, costruzioni e abbellimenti di luoghi pii con il fine ultimo spesso di ottenere il giusto viatico per la pace della propria anima dopo la morte. I risultati di molte di queste azioni sono ancora oggi sotto i nostri occhi negli oratori privati o in cappelle di famiglia *pro remedio anime* o nelle immagini affrescate sulle pareti delle navate, sui pilastri e talvolta anche nelle zone absidali o in aree specifiche di conventi e monasteri.

…Spesso le chiese del periodo fra il XII e il XIV secolo furono decorate con affreschi consistenti in immagini isolate, piuttosto ritrattive o "iconiche" che narrative, e non connesse tra loro da un programma organico…la moltiplicazione degli affreschi isolati sulle pareti, sulle colonne e sui pilastri della navata tra XII e XIII secolo fu conseguenza, per dirla molto in soldoni, della sempre più articolata struttura della società laica nell'Italia comunale e dell'emergere con intensità viepiù sensibile di un'attitudine individualistica nelle diverse espressioni della vita religiosa…[46]

Immagini di questo tipo sono state oggetto di particolare attenzione da parte del fedele attraverso gesti specifici: addobbate, vestite, velate e svelate, illuminate ma non solo, agendo direttamente sulla superficie affrescata, come racconta Dominique Rigaux in un intervento dedicato agli usi apotropaici e profilattici delle immagini dipinte[47]. Nel 1981 Belting definisce le immagini devozionali attraverso la nascita di una specifica iconografia - quella dell'*imago pietatis* - che sottopone il fedele a una *contemplazione teologica che si compie tramite l'empatia affettiva*[48].

I secoli XIII e XIV videro il proliferare, all'interno della società laica e urbana, di pratiche devozionali nei confronti di immagini che divennero privilegiati oggetti, strumentali al desiderio di intrattenere un rapporto privilegiato con i personaggi sacri, di avvicinare la dimensione metastorica e ultraterrena del divino, in ultima analisi di comunicare con i

---

[46] M. Bacci, *Pro remedio animae*, op. cit., pp. 124-126.

[47] D. Rigaux, *Réflexions sur les usages apotropaïques de l'image peinte. Autour de quelques peintures murales novaraises du Quattrocento*, in *L'image*, op. cit., pp. 155-177.

[48] Belting, *L'arte e il suo pubblico*, p. 17 e *Il culto delle immagini*, pp. 105-146; Cfr anche D. Russo, *Les fonciotns dévotionelles de l'image religieuse dans l'Italie médiévale*, in *L'image. Fonctions er usages des images dans l'Occidente médiévale*, pp. 133-153; M. Bacci, *Investimenti per l'aldilà-Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Laterza, Roma 2003.

propri patroni celesti, esprimendo loro la propria sottomissione, umiliazione, devozione[49].

L'immagine si incarna, intesse una relazione, è luogo del desiderio ed è pertanto riconosciuta quale parte attiva di tali dinamiche, per questo può agire, piangere, sanguinare, emanare liquidi profumati, reagire a colpi e intimidazioni[50]. Seguendo il tema cardine dell'immagine devozionale un altro interessante spunto di riflessione viene da Mitchell che nel suo saggio intitolato provocatoriamente "Che cosa vogliono le immagini?"[51] cerca di cambiare il punto di vista della questione, ovvero non cosa fanno le immagini, quali poteri abbiano, ma che cosa vogliono, egli sposta la riflessione dal "potere al desiderio".

…Ciò che l'immagine ci fa desiderare di vedere, è esattamente ciò che non può mostrare, come direbbe Jacques Lacan. Questa impotenza è ciò che le conferisce quel potere specifico che essa ha. Qualche volta la scomparsa dell'oggetto del desiderio visivo di un'immagine è una traccia diretta dell'attività di generazioni di spettatori, come nel caso delle miniature bizantine dell'XI secolo…Ciò che emerge dall'evidenza fisica della miniatura, comunque, è che le orecchie non sono state avvicinate alle parole della bocca quanto, invece, le bocche sono state premute sulle labbra dell'immagine, consumandone il volto fino a quasi cancellarlo…La deturpazione dell'immagine non è una profanazione ma un segno di devozione, un rimettere in circolo il corpo dipinto nel corpo di chi guarda. Questo tipo di espressione diretta del desiderio dell'immagine è, ovviamente, associata di solito a tipologie di immagini "popolari", come gli spot pubblicitari e la propaganda politica o religiosa. L'immagine come realtà subalterna fa una domanda o lancia un appello il cui preciso effetto e il cui potere si costituiscono all'interno di un incontro intersoggettivo composto da segni positivi di desiderio e da tracce di mancanze o di impotenza…[52]

---

[49] M. Bacci, Pro *remedio animae. Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV)*, Gisem, Pisa 1998, p. 16.

[50] Per un breve *excursus* sulle immagini miracolose cfr M. Bacci, *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a San Luca*, Gisem Ed. ETS, Pisa 1998; Schmitt, *Le corps des images* ; Freedberg, *Il potere delle immagin*i; *L'immagine di Cristo dall'Acheropita alla mano d'artista: dal tardo Medioevo all'età barocca*, a cura di C.L. Frommel – G. Wolf, Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma 2006; Baschet, *L'iconographie médiévale*.

[51] W.J.T. Mitchell, *Che cosa vogliono le immagini?*, in A. Pinotti – A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, op.cit., pp. 99-133.

[52] Ivi, pp. 113-14.

Il desiderio pertanto spinge il fedele ad appropriarsi dell'immagine, poiché questa è l'azione che svolge quando manipola l'immagine religiosa, se ne appropria, lasciando un segno della sua presenza, toccandola, instaurando una relazione con essa o portandone via una parte. Una relazione che si trasforma, teoria che Mitchell riprende da Michael Fried, quando l'arte moderna si impone come negazione e rinuncia dei segni diretti del desiderio. Partendo da presupposti e approcci differenti, Hans Belting, nel suo studio dedicato al culto delle immagini, identifica la crisi dell'antica immagine con la nascita dell'opera d'arte nel Rinascimento e individua nella prima l'era dell'immagine e nella seconda l'era dell'arte[53]. Il rinvenimento di graffiti o di azioni apotropaiche nei confronti di immagini si inseriscono nella cosiddetta era dell'immagine e non vi è traccia di essi su affreschi considerabili "opere d'arte" nel senso moderno del termine. È possibile forse riconoscere alle immagini che non consideriamo "opere d'arte" una funzione specifica di *transitus* con il prototipo e pertanto la possibilità di diventare oggetto di pratiche devozionali? Una medesima tipologia di immagine, ovvero quella devozionale, che si sdoppia nella forma, nello stile e probabilmente anche nella funzione?

Pitture devozionali, prototipo e rappresentazione, efficacia e performance, si tratta di aspetti che concorrono in egual misura allo studio dell'immagine: la riflessione sul termine *ante figuram* di Didi Huberman[54], riferita alla preghiera dipinta sotto l'*Annunciazione* del Beato Angelico nel convento domenicano di San Marco a Firenze, concentra l'attenzione sul tema dello sguardo e sulla centralità dell'immagine. Temi che si ricollegano all'analisi dedicata al gesto di "graffiare" immagini religiose: che si tratti di graffiti trasgressivi o di contestazione o di graffiti di carattere religioso o spirituale è la centralità dell'immagine che richiama all'azione, quella *"dynamis", in the very Greek sense of potentiality, virtuality, dormant capacity*[55].

---

[53] H. Belting, *Il culto delle immagini*, op.cit., pp. 29-32.

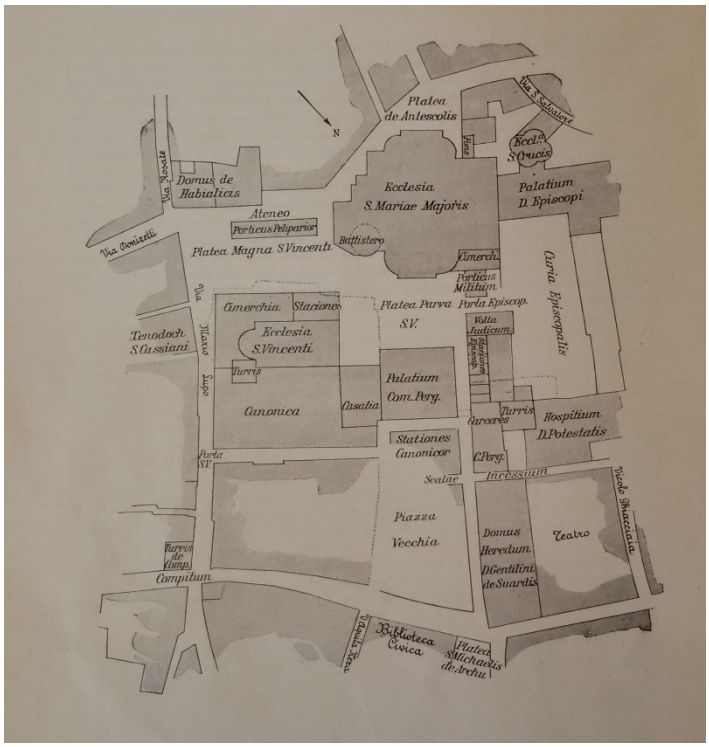
[54] G. Didi Huberman, *Beato Angelico. Figure del dissimile*, Abscondita, Milano 2009, p. 156

[55] G. Bartoleyns, *On the "virtus" of images: medieval practices*, *contemporary theories*, Collège d'études mondiales (FMSH), Dusseldorf, juin 2014, consultato tramite *Academia.edu* in data 30.03.2016.

2. PARTE SECONDA

2.1.1. Casi studio_Clero cittadino (e confraternite laiche)

Ex Cattedrale San Vincenzo e Basilica di Santa Maria Maggiore



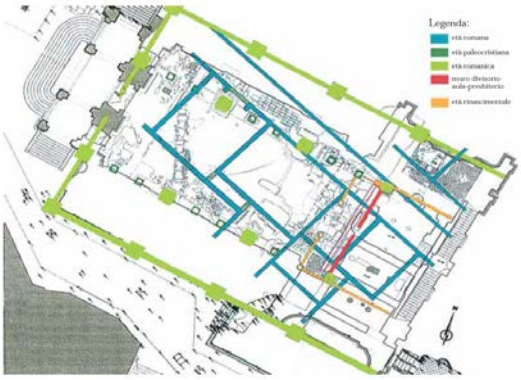


Foto n. 1 Centro cittadino medievale, dai testi di A. Mazzi, *Le vicinie di Bergamo*

Foto n. 2 Planimetria delle fasi d'uso individuate durante gli scavi archeologici, da F. Scirea, *Il complesso cattedrale di Bergamo*, in *Lombardia Romanica. I grandi cantieri,* Jaca Book, Milano 2010

La cattedrale di San Vincenzo e la chiesa di Santa Maria costituivano il centro ecclesiastico cittadino, in qualche modo in antitesi con l'altro polo ecclesiastico appena fuori le mura, la cattedrale di Sant'Alessandro e la chiesa di San Pietro:

…con la fusione dei due capitoli in *una et eadem matrix ecclesia Pergamensis*, nel 1189 si concludeva la controversia *de matricitate* che da tempo opponeva a Bergamo le canoniche di San Vincenzo (in regime di chiesa doppia con Santa Maria) e di Sant'Alessandro (con annessa San Pietro) in relazione a prerogative liturgiche e istituzionali…[1]

[1] F. Scirea, *Il complesso cattedrale di Bergamo*, in *Lombardia Romanica. I grandi cantieri*, Jaca Book, Milano 2010, pp. 201-210 (201)

Con gli scavi del 2004 è stato possibile confermare che la chiesa romanica di San Vincenzo, ritenuta di modeste dimensioni e fattura, fosse in realtà una cattedrale a tutti gli effetti per dimensioni e attenzione decorativa. Contestualmente alla ricostruzione romanica di San Vincenzo vengono portati avanti anche gli interventi nella chiesa di Santa Maria, che in quegli anni diventerà *Maggiore*. La posa della prima pietra avvenne nel 1137 e la consacrazione nel 1263.

…Seguendo l'iscrizione sull'archivolto del protiro meridionale, Santa Maria Maggiore *[...] fondata fuit anno dominice incarnationis millesimo centesimo tregesimo septimo sub domino pappa Innocentio secondo sub episcopo Rogerio regnante rege Loterio per magistrum Fredum*. L'iscrizione sostituisce quella del portale originario e pur avendo subito rifacimenti (Porter 1915-1917) è sostanzialmente degna di fede, attestando la rifondazione nell'anno 1137, al tempo dell'imperatore e re d'Italia Lotario, del vescovo Gregorio (1133-1146) e dell'arcidiacono, nonché suo successore, Gerardo da Bonate (1146-1167), secondo un progetto grandioso coordinato da *magister* Fredo…[2]

La chiesa venne edificata in due fasi successive, alla prima fase appartenevano l'abside centrale, le due absidiole a nord-est e a sud-est del transetto, mentre nella seconda fase furono costruiti i fianchi nord-ovest e sud-ovest: i quattro ingressi laterali mettevano la chiesa in comunicazione con gli spazi cittadini. Alle estremità del transetto si aprivano i due portali maggiori inquadrati da protiri di Giovanni da Campione con iscrizioni che collocano le architetture e le sculture tra il 1351-53 (portale sud) e il 1360 (portale nord), erano inoltre dotati di absiodiole a emiciclo contrapposte, quella di nordovest venne demolita per fare posto alla cappella Colleoni, tuttora visibile. La basilica di Santa Maria presenta una pianta a croce greca inscritta con tre bracci absidati, il prospetto ovest è privo di ingresso perché raccordato direttamente al Palazzo episcopale attraverso l'Aula della Curia, *aula picta*, costruita addossata alla chiesa probabilmente per problemi strutturali. Entrambe le chiese sono collegate anche dalla fondazione, nel 1265, della

[2] *Ibidem*, p. 206. Ulteriori informazioni sugli scavi della cattedrale e sulla storia della basilica di santa Maria Maggiore: A. Facchinetti, *Il Museo e il tesoro dell'antica cattedrale di San Vincenzo a Bergamo*, spunti per una riflessione storica, https://issuu.com/alessandrafacchinetti/docs/il_museo_e_il_tesoro_dell_antica_ca, consultato in data 20 aprile 2016 e M. Zanchi, *La Basilica di Santa Maria Maggiore: una lettura iconografica della biblia pauperum di Bergamo*, Ferrari, Clusone 2003; *Medioevo a Bergamo. Archeologia e antropologia raccontano le genti bergamasche*, M. Fortunati (a cura di), Civico Museo Archeologico, Bergamo 2007, pp. 18-23

Congregazione della Misericordia, confraternita laica che diventerà punto nevralgico dell'attività caritatevole e religiosa della componente laica della comunità bergamasca. L'organizzazione delle confraternite laiche è indubbiamente legata all'attività degli ordini mendicanti e la Confraternita della Misericordia non fa differenza alcuna, nel 1265 al tempo del vescovo Erbordo, domenicano, venne fondata la MIA, forse una filiazione della Società della Milizia della Santa Croce ma non vi sono documenti a testimoniarlo in modo diretto. Gli statuti della confraternita vennero redatti dal domenicano Pinamonte da Brembate che così la descrive: *fondata in onore di Nostro Signore Gesù Cristo e la beata e gloriosa Vergine Maria madre di Dio, e di tutti i santi, per la conferma e l'esaltazione della santa fede cattolica e per la confusione e la repressione degli eretici e di tutte le depravità eretiche*[3]. La Misericordia fu la più importante confraternita di Bergamo ed ebbe vita assai longeva (fino al XX secolo e comunque tuttora presente): fu lo strumento cittadino per le opere di carità. Inizialmente il magazzino della confraternita si trovava nella Basilica di Santa Maria Maggiore che insieme alla cattedrale di San Vincenzo erano i luoghi deputati ad accogliere il consorzio, ma successivamente l'attività passò direttamente nella sede del convento domenicano di Santo Stefano. La MIA accettava grano, vestiti, cibo da redistribuire ai poveri che venivano conservati appunto in questo magazzino definito nel 1272 *domus misericordiae*. Il magazzino, spostato nel Palazzo Comunale, fu distrutto dai ghibellini nel 1296. Nel 1301 venne spostato in una casa vera e propria che rimase con funzione di magazzino fino al 1449. Nel 1305, a testimonianza dell'importanza e anche della capacità economica della confraternita, la Misericordia assorbì la congregazione del San Sepolcro di Astino (la prima confraternita conosciuta a Bergamo e risalente al XII secolo). Per quanto concerne il legame con gli ordini mendicanti sembra che la Misericordia riuscì a mantenere rapporti equilibrati con entrambi gli ordini così come confermò anche il vescovo Erbordo nell'approvazione della regola, affermando che la confraternita fu fondata con il consiglio e il consenso dei frati Predicatori e Minori e di altri fedeli laici, inoltre qualsiasi domenicano o francescano che lo desiderasse poteva partecipare al consiglio della confraternita[4]. Tuttavia mi

[3] L.K. Little, *Libertà, carità, fraternità*, op. cit., p. 57
[4] *Ibidem*, p. 59

sembra di intuire una propensione per l'ordine domenicano[5] che di fatto ha ispirato l'organizzazione, ne ha redatto la regola, la ha approvata e ne ha ospitato le adunanze e credo proprio che alla base degli atti vandalici subìti tra XIII e XIV secolo vi sia proprio questo stretto legame con il mondo dei Predicatori e dell'Inquisizione (il convento di Santo Stefano è stato saccheggiato e rovinato più di una volta). Non si dimentichi che proprio nel 1267, dopo quasi trent'anni di resistenza, un vescovo domenicano era riuscito a far inserire negli Statuti Comunali la legislazione antieretica, che molti ghibellini vennero imprigionati anche nei decenni precedenti per eresia, e infine che i Predicatori - oltre a lavorare per l'ortodossia religiosa - gestivano la riscossione delle decime in svariati territori. Si tratta di interpretazioni e riflessioni rispetto al ruolo giocato dai Domenicani in città e ai rapporti intessuti con gli altri esponenti del potere religioso e politico cittadino.

Oltre agli ordini mendicanti pare che la MIA avesse legami anche con alcuni cenobi benedettini, poiché sono stati rinvenuti i nomi di alcune badesse e suore all'interno di un documento del 1295 indicante nomi e provenienza di tutte le donne ammesse alla confraternita[6]. È da ricordare anche il fatto che la MIA avesse rapporti stretti con il clero cittadino (che aveva tutto l'interesse nell'appoggiare esperienze di questo tipo che permettevano un migliore controllo della comunità) e con le realtà parrocchiali (e vicinie), ne è un esempio la confraternita della vicinia di San Michele al Pozzo Bianco che può essere considerata a tutti gli effetti una cellula territoriale della più grande MIA, infatti gli appartenenti alla confraternita parrocchiale dovevano obbligatoriamente essere membri anche della Misericordia.

---

[5] G. Cossandi, *Fermenti religiosi e spinte istituzionali a Bergamo tra XIII e XIV secolo. Le pergamene del consorzio della Misericordia*, in *La Misericordia Maggiore di Bergamo tra passato e presente*, Ateneo di Scienze, lettere e Arti di Bergamo, Ed. Ateneo, Bergamo 2003, pp. 11-84 (pp. 23 e sgg e note – sulla gestione domenicana e la ripresa dell'attività inquisitoriale a Bergamo pp. 34 e sgg).

[6] Si tratta della matricola delle donne iscritte alla MIA, che oltre a essere la più importante confraternita cittadina è anche quella con maggiori adesioni femminili, in M.T. Brolis, *Confraternite bergamasche bassomedievali*, op. cit., p. 338. Cfr anche altri lavori della stessa autrice sul tema della partecipazione femminile alle confraternite, dei testamenti e lasciti, della carità e operosità femminile medievale.

Tornando alla ex cattedrale di San Vincenzo:

…Coperto il tappeto musivo con lastre lapidee, per i sostegni fu adottato il cosiddetto "ritmo sassone" sostituendo una colonna ogni tre con pilastri cruciformi in arenaria squadrata (1,45 m di lato), replicati a cavallo dei muri perimetrali. Tale alternanza di sostegni mal si concilia con un sistema voltato, per cui è probabile il mantenimento delle capriate paleocristiane… In corrispondenza della terza coppia di pilastri cruciformi (di lato ridotto a 1,10 m), oltrepassati due gradini che reimpiegano blocchi marmorei (con fori per grappe non coerenti con l'attuale sistemazione), si accede al presbiterio, delimitato da un muro alto circa due metri e già dotato di unica apertura al centro, l'*hostium chori* delle fonti. Rinvenuto integro nella sola metà destra, il muro è inferiormente costituito da blocchi in marmo di Zandobbio scolpiti a pattern geometrici…[7]

L'iconostasi fu interamente decorata nel XIII secolo[8] ed è in realtà l'unica parte di interesse per quanto concerne l'ex cattedrale di San Vincenzo: visibile e utilizzata fino alla seconda metà del XV secolo (al momento della relativa distruzione per la realizzazione del progetto di cattedrale filaretiano) presenta alcune evidenze graffite. Lungo la parete di destra, l'unica parte rimasta, sono visibili da sinistra a destra: un santo non identificabile (di cui sono visibili solo i piedi nudi), una probabile Madonna in trono (identificabile dalla base del trono, unica parte tuttora visibile), san Giovanni Battista, sant'Anna Metterza, san Pietro, san Bartolomeo e santa Caterina. A circondare sant'Anna, sulle due finte lesene, due devoti. Sopra di essa un lacerto di Crocifissione. Le evidenze graffite sono riscontrabili sul manto di san Bartolomeo e su entrambi i devoti.

[7] *Ibidem*, p. 204

[8] F. Scirea, *Il complesso cattedrale di Bergamo*, in *Lombardia Romanica. I grandi cantieri*, op. cit.; *Medioevo a Bergamo. Archeologia e antropologia raccontano le genti bergamasche*, op. cit., pp. 22-23

Fig. 3-4-5 Iconostasi, parte destra rimanente, affreschi seconda metà XIII secolo, ex Cattedrale di San Vincenzo, ora Museo della Cattedrale. Le tre parti evidenziate da cerchio rosso individuano la localizzazione dei graffiti: sulla veste di san Bartolomeo, sui due devoti ai lati della sant'Anna Metterza. Di seguito il dettaglio.

Il devoto di sinistra è interessato da un'iscrizione con croce, l'iscrizione purtroppo non è chiaramente identificabile, è possibile che la prima parola sia l'abbreviazione *sc[t].* Questo devoto, collocato subito sotto una Crocifissione datata al medesimo periodo degli altri affreschi è stato identificato nel vescovo Bernardo Tricardo in relazione al periodo della Peste Nera che mise in ginocchio l'Europa intera. Rispetto a questa identificazione non ho materiale a sufficienza per confutarla, tuttavia mi preme solo ricordare che l'ondata del 1348 colpì solo le zone lungo il Po e il Ticino, mentre

l'epidemia ebbe il suo picco a Bergamo nel 1361-62 e poi nuovamente nel 1374[9]. Il devoto di destra invece ha subìto l'incisione, è possibile infatti notare dei profondi solchi che corrono proprio lungo il volto del devoto, sopra di lui sono presenti altri segni incisi e sembra di riconoscere un antropomorfo. Un'azione simile si può riscontrare anche in uno degli affreschi devozionali della chiesa di San Francesco a Lodi, accompagnata anche da un'iscrizione in volgare e in modo ben più evidente forse connessa a un'azione di *damnatio memoriae*. Nel nostro caso è estremamente più complesso da intendere il gesto, che tuttavia cancella il volto del devoto.

Per quanto concerne infine l'iscrizione sul manto di san Bartolomeo[10] è davvero di notevole interesse:

Die do(m)i(n)ico XVII mai 1265

Cecidit fr<a>tris Roch… P(erg(am)i [11]

La testimonianza rientra nella categoria dei graffiti obituari, quelli lasciati in memoria o a ricordo della morte di qualcuno, in questo caso, probabilmente un "confratello" della Congregazione della Misericordia che proprio nel gennaio 1265 vedeva la nascita nella cattedrale di San Vincenzo ed era ad essa strettamente legata. Il fatto che potesse essere un confratello ci permette anche di giustificare il luogo importante sul quale è stata incisa la memoria della sua dipartita e anche la confidenza che queste persone avevano con lo spazio sacro. L'elemento fondamentale rimane tuttavia la data del graffito, il 1265, che diviene termine *ante quem* per la decorazione dell'iconostasi[12].

Anche nella basilica di Santa Maria Maggiore sono presenti graffiti, soprattutto sugli affreschi devozionali collocati nel transetto settentrionale: si tratta di graffiti di ambito

---

[9] A. Facchinetti, *Il Museo e il tesoro dell'antica cattedrale di San Vincenzo a Bergamo, op. cit;* M. Fighera, *La peste a Bergamo e nel suo contado 1361-1362*, in *Atti dell'Ateneo di scienze, lettere e arti di Bergamo*, LIX (1995-96) [1998], pp. 257-262

[10] Bartolomeo è rappresentato negli affreschi delle absidiole di Santa Maria Maggiore, nell'affresco strappato proveniente dalla Sala Capitolare del convento di San Francesco, nell'ex oratorio di Santa Maria Maddalena.

[11] *Il giorno 17 maggio 1265 è morto fratello Roc[co] di Bergamo*. Ringrazio il Prof. Saverio Lomartire per la segnalazione di questo graffito e soprattutto il Prof. Carlo Tedeschi, paleografo e grande conoscitore di graffiti alfabetici medievali, per la supervisione nella traduzione, il supporto scientifico e le competenza.

[12] Rimando al capitolo dedicato all'analisi stilistico formale degli affreschi per le evidenti conclusioni che questo elemento porta alla datazione della decorazione.

devozionale databili al XV secolo per la presenza di date (1436 ritorna due volte). La Vergine in trono e sant'Onofrio sono i maggiori destinatari dei messaggi privati. Gli splendidi affreschi dell'absidiola sul lato sud-occidentale, non visibili dall'aula della chiesa, non presentano graffiti se si escludono due stelle a 5 punte collocate lungo la cornice di un affresco.

Fig. 6 Madonna in trono con Bambino, graffiti devozionali

Sono graffiti collocabili intorno alla metà del XV secolo, l'anno 1436 ritorna due volte, oltre a un *Ego Johanes,* un *Antonio de Terzo* sono tutti esempi di graffiti di memoria, ovvero messaggi che testimoniano una presenza o un passaggio, anche la sola data *22 aug(ustus) 1436* è un lascito di memoria. Sono individuabili anche dei graffiti accanto alla figura di Sant'Onofrio ma quasi completamente illeggibili ed è possibile intravedere una figura antropomorfa (probabilmente un patibolo) nello spazio libero accanto alla figura di santa Caterina nello *Sposalizio mistico.*

2.2.1 Casi studio_Confraternite laiche

Ex Oratorio di Santa Maria Maddalena

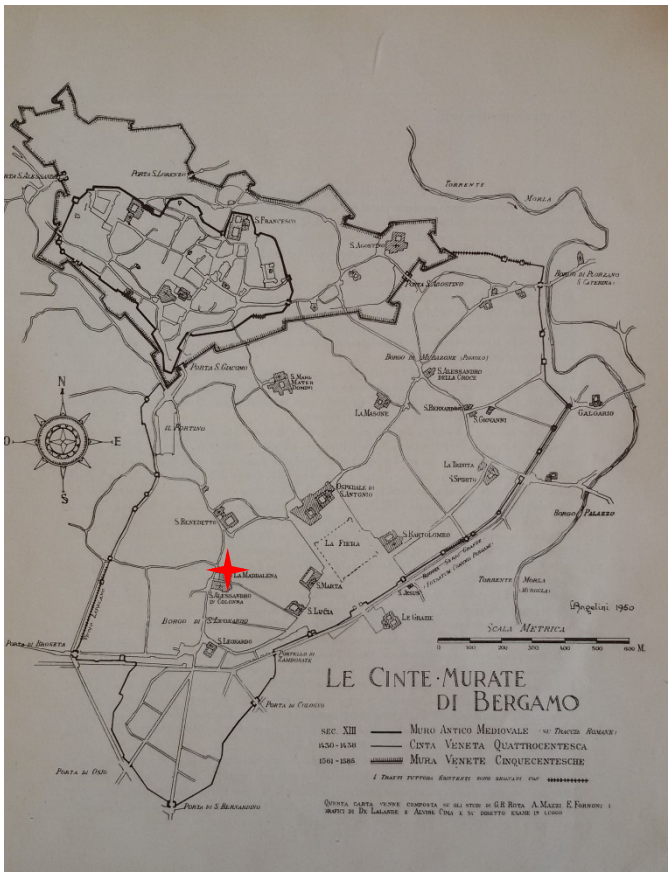


Fig. 1 Le cinte murarie, presa da L. Angelini, Lo sviluppo urbanistico di Bergamo nei secoli, Bergamo 1962

Ho inserito quest'immagine non per le cinte murarie ma perché permette di avere un'idea delle evidenze religiose presenti nel contado subito fuori le mura della città alta, l'ex oratorio di Santa Maria Maddalena è identificato dalla stella rossa.

L'edificio si trova fuori le mura, nel contado cittadino, in un'area adibita tradizionalmente a ospedali, rifugi per poveri, pellegrini e malati; fu costruito a partire dal 1342 dalla confraternita dei Disciplini di Bergamo[1] - che inizialmente aveva una sede

[1] La storia della confraternita è raccontata già nel paragrafo dedicato a Bergamo e le confraternite laiche, altre informazioni si trovano nel mio contributo B. Villa, *I Disciplini a Bergamo: appunti per una nuova lettura iconografica nell'ex oratorio di Santa Maria Maddalena*, in *In corso d'opera. Ricerche dei dottorandi di Storia dell'Arte della Sapienza,* M. Nicolaci – M. Piccioni – L. Riccardi (a cura di), Campisano, Roma 2015, pp. 97-104

dentro le mura della città, nella chiesa dei SS. Barnaba e Lorenzo, nella vicinia di San Giacomo[2] -, la stessa si dotò poi nel 1352 di un ospedale per *pazzi, fatui e poveri disciplini inutili*[3] che sopravvisse fino in età napoleonica[4].

La chiesa venne benedetta dal vescovo Bernardo Tricario, ma nel 1363 si ritenne di doverla ricostruire e ampliare: la posa delle prime tre pietre venne effettuata il 17 marzo con la benedizione del vescovo Lanfranco de Saliverti[5].

Il fenomeno dei Disciplinati si diffuse a Bergamo a partire dalla prima metà del XIV secolo: del 1317 è il breve di Giovanni XXII indicante *Dillectis filiis et fratribus beate marie batutorum Bononiensum, Mediolanensium, Laudensium, Pergamensium. Aliunde et ubicumque et undecumque* [6]; al 1336 risale invece la regola approvata dal vescovo di Bergamo, Cipriano Longo (de' Longhi).

Inizialmente le *Scole* bergamasche cittadine erano due, una in città alta presso San Barnaba e San Lorenzo (la chiesa di San Barnaba verrà distrutta per la costruzione delle mura venete del 1561), l'altra nei borghi e probabilmente successiva sotto la denominazione di Maria Maddalena[7], che divenne poi la *scola* di riferimento. Sullo scorcio del nuovo secolo la confraternita prese il nome di Battuti Bianchi (ricordando la

---

[2] Non è ben chiaro se le congregazioni fossero due fin dall'inizio (Santi Barnaba e Lorenzo e Santa Maria Maddalena), una fuori e una dentro le mura o se si trattasse di un'unica realtà. C. Agazzi, *Una gloriosa confraternita bergamasca. I disciplini di Santa Maria Maddalena*, in «Bergomum», I (1934), pp. 14-38 Agazzi, *Una grandiosa confraternita*, cit., pp. 18-19; M.T. Brolis, *Confraternite bergamasche basso medievali. Nuove fonti e prospettive di ricerca*, in «Rivista di storia della chiesa in Italia», XLIX (1995), pp. 337-354 (349-350).

[3] Agazzi, *Una gloriosa confraternita bergamasca. I disciplini di Santa Maria Maddalena*, op.cit., p. 31.

[4] G. Alessandretti, *Archivio del consorzio dei Disciplini del pio luogo della Maddalena*, in «Ex filtia», I (1987), pp. 55-135. Alessandretti si è occupato dell'archivio dell'ospedale e della scuola dei Disciplini. Nel saggio è presente una descrizione dei documenti e l'inventario di Luigi Chiodi con relative segnature.

[5] La decisione viene presa subito dopo l'ondata di peste che colpì pesantemente anche la città di Bergamo. Non è possibile, al momento, affermare un nesso tra i due accadimenti anche se è plausibile pensare che la congregazione possa aver aumentato il proprio peso all'interno della comunità cittadina proprio grazie a tale calamità.

[6] Agazzi, *Una gloriosa confraternita*, cit., p. 21; M.T. Brolis, *Confraternite bergamasche basso medievali. Nuove fonti e prospettive di ricerca*, in «Rivista di storia della chiesa in Italia», XLIX (1995), pp. 337-354.

[7] C. Agazzi, *Una gloriosa confraternita bergamasca: i Disciplini di santa Maria Maddalena* in op.cit.; M.T. Brolis, *Confraternite bergamasche*, op.cit.

processione dei Battuti bianchi del 1399[8]). Dal breve papale si può intuire che i Disciplini bergamaschi fossero attivi prima del 1336 ma senza un'organizzazione formale, la tradizione vuole che in questa circostanza giochi un ruolo importante anche il beato Venturino da Bergamo[9], domenicano, che predicò da settembre a novembre del 1334 nel convento di Santo Stefano a Bergamo e nel 1335 attraversò l'Italia con una processione di penitenti. Il Mazzi sostiene che la popolarità del beato Venturino sia da accreditare agli agiografi del XVI secolo e che in realtà non ebbe tale seguito nella bergamasca. Così come la figura e la storia di Raniero Fasani anche quelle del beato Venturino[10] rimangono intessute di tradizione e notizie poco chiare. Il ricordo del frate è comunque legato alla fondazione del secondo monastero femminile domenicano bergamasco: il convento di Santa Marta.

Le regole delle confraternite messe a confronto nel lavoro di Little[11] permettono di avere una chiara idea della preoccupazione organizzativa di chi le ha scritte: non si tratta di linguaggio religioso o ispirato, ma di un linguaggio notarile molto più affine agli statuti comunali o ai regolamenti delle corporazioni. Si parla di elezioni, responsabilità, resoconti e doveri dei singoli membri.

…Il concetto "consorzio" quindi sta a significare una unione per la gestione di capitali o investimenti e implica anche la ripartizione degli utili. Un esempio di come questo concetto veniva applicato alla sfera religiosa è testimoniato dal fatto che le preghiere recitate dai membri riuniti del consorzio erano ugualmente valide per tutti i membri di quell'associazione, anche per quelli deceduti…Alcuni dei termini da essi usati per definire le loro obbligazioni e i loro benefici…risuonavano nel linguaggio delle transazioni quotidiane del commercio urbano del XIII secolo…[12]

---

[8] "Con il grido *pace e misericordia* i partecipanti alla processione penitenziale dei bianchi [1399] esprimevano un intenso e drammatico desiderio di pacificazione diffuso nel popolo: si ricordi infatti che tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo, Bergamo conobbe una delle sue epoche più travagliate per il secolare scontro tra le fazioni, non certo sedato dal dominio visconteo", in M.T. Brolis, *Confraternite bergamasche basso medievale*, op. cit., p. 350

[9] B. Belotti, *Storia di Bergamo e dei Bergamaschi*, op. cit., voll. II, pp. 230-232

[10] G. Alberigo, *Contributi alla storia delle confraternite*, in *Il movimento dei Disciplinati*, op.cit., pp. 156 e sgg; R. Morghen, *Ranieri Fasani e il movimento dei disciplinati*, in *Il movimento dei Disciplinati*, op.cit., pp. 29 e sgg

[11] L.K. Little, *Libertà, carità, fraternità*, op. cit., p. 68 e sgg

[12] Ivi

Il consorzio dei Disciplini aveva stabilito il limite d'età per l'ammissione al quattordicesimo anno di età, cui seguivano due mesi di prova, le donne erano ammesse ma solo con il permesso di un tutore maschile. Ogni membro doveva contribuire materialmente alla Disciplina, di contro l'appartenenza a una confraternita era una sorta di assicurazione effettiva per artigiani, professionisti e mercanti anche nell'ora della morte. Tra le preghiere vi erano quelle per il papa, il vescovo di Bergamo, la chiesa e i prelati e per il comune stesso affinché vivesse in pace e prosperità, con la celebrazione di una messa al mese e preghiere specifiche per il comune e i suoi capi. Un'attenzione particolare alla situazione politica è evidente nella proibizione ai membri di unirsi a una qualunque fazione – collegandosi al provvedimento comunale del 1331[13]. I Disciplini erano obbligati a inchinarsi e genuflettersi davanti alle immagini di Gesù, Maria e Maria Maddalena e a togliersi il cappello durante l'eucarestia.

Dal punto di vista architettonico l'edificio si presenta ad aula unica con arconi gotici trasversi, facciata a capanna e soffitto ligneo. Le tre absidi rettangolari erano intitolate a santa Maria Maddalena, alla Natività della Vergine (destra) e ai dodici apostoli e santi (sinistra). Subì notevolissimi e drastici rifacimenti nei secoli successivi, fino a divenire magazzino del fieno per le truppe napoleoniche e palestra di una scuola comunale. Recentemente restaurato[14], l'edificio presenta una notevole quantità di affreschi e di interventi che coprono un arco temporale che va dal XIV al XVIII secolo[15].

---

[13] L'attenzione alla pacificazione cittadina e il divieto di appartenenza ad alcuna fazione sanciscono una religiosità cittadina evidente, ulteriormente influenzata nel secolo successivo dalla venuta di Bernardino da Siena: egli fu a Bergamo negli anni 1420 e 1422, poco prima che la città entrasse a far parte del dominio veneziano…la predicazione bergamasca di Bernardino fu condotta secondo lo stile più tipico della tecnica consolidata dai Mendicanti incentrata sull'efficacia della comunicazione visiva. La diffusione non solo in città dei trigrammi bernardiniani documenta l'invito alla pacificazione…la predicazione bernardiniana era vicina alla sensibilità dei disciplinati che dedicarono al santo senese almeno cinque dei loro più antichi oratori, fra i quali quello di Clusone…", in M.T. Brolis, *Confraternite bergamasche bassomedievali*, op. cit., p. 351. Il legame con san Bernardino da Siena è evidente nella rappresentazione del santo nella tradizionale iconografia con tre mitrie (i vescovati non accettati) sulla parete destra dell'aula dell'oratorio.

[14] L.P. Bellocchio, L. Di Bella (a cura di), *La chiesa della Maddalena. Storia e intervento conservativo*, Bergamo 2009. Si tratta in realtà di un intervento conservativo dedicato alle strutture anche se sono emersi nuovi affreschi rispetto a quelli già conosciuti.

[15] Per una bibliografia dedicata all'edificio e agli affreschi ivi contenuti: S. Buganza, P. Vanoli, D. Zardin, *Confraternite. Fede e opere in Lombardia dal Medioevo al Settecento*, Milano 2011, pp.

Il restauro completo dell'edificio si è concluso nel 2009[16] e ha permesso l'identificazione di tre differenti cicli pittorici: un ciclo dedicato alle storie della Maddalena di Giovanni Battista Guarinoni d'Averara (tardo XVI secolo), un altro ciclo, questa volta trecentesco, dedicato alle storie della Maddalena, un affresco trecentesco rappresentante la confraternita dei Disciplini e una serie di affreschi devozionali di Tre e Quattrocento.

Fig. 2 Area presbiteriale e arco trionfale: affreschi con le storie della Maddalena del tardo XVI secolo, affresco dei Disciplini attribuito al Maestro dei Battuti bianchi, sui pilastri centrali affreschi votivi di XIV secolo. Per gentile concessione del Comune di Bergamo, foto di G. Rota.

Nell'oratorio sono numerose le testimonianze graffite ma tutte gravemente danneggiate, alcune a causa dello stato di degrado di alcuni affreschi altre perché intenzionalmente cancellate in un periodo che non sembra essere molto lontano da quello in cui i graffiti sono stati incisi. I graffiti sono collocati nella maggior parte dei casi nei pochi lacerti affreschi collocati nell'aula, ci sono poi testimonianze nella cappella laterale destra e su un san Cristoforo dipinto alla base dell'arco trionfale. Su un'immagine che potrebbe essere identificata con sant'Antonio abate è riconoscibile un tratto chiaro e pulito: la

43-50; Bellocchio, Di Bella (a cura di), *La chiesa della Maddalena: storia e intervento conservativo*, Grafica & Arte, Bergamo 2009; *I pittori bergamaschi. Le origini*, op. cit., pp. 408-410; S. Matalon, *Affreschi lombardi del Trecento*, Milano 1964; L. Angelini, *Affreschi trecenteschi a Bergamo*, Bergamo 1953.

[16] L. Bellocchio e L. Di Bella (a cura di), *La chiesa della Maddalena*, op. cit.

scrittura sembra una minuscola cancelleresca. Tuttavia la maggior parte delle frasi incise è stata cancellata.

Fig. 3 Affresco con iscrizioni cancellate, aula, parete destra

È ancora possibile riconoscere un *xps ihs* (ihs xps, Iesus Christos) e uno stralcio di frase *xboy… n…gabut…pr…*

La stessa difficoltà di lettura è attestata nei graffiti della cappella laterale destra incisi su un affresco devozionale indicante i due Giovanni, Evangelista con il libro in mano, Battista nel momento della decapitazione. Sembrerebbe comunque trattarsi di un graffito devozionale o di memoria, quella $ potrebbe essere l'abbreviazione di *sanctus.*

Decisamente evidente ma non per questo facilmente interpretabile il graffito posto sulla spalla destra di un piccolo san Cristoforo affrescato sul pilastro di sinistra dell'arco trionfale: potrebbe trattarsi di un ex voto o un cartiglio da pellegrino, inserito nel centro dell'immagine un nome o una parola connessa all'ambito devozionale.

Fig. 4 Lacerto raffigurante san Cristoforo e dettaglio del graffito inciso sulla spalla destra: il nome o formula è inserito in una forma frastagliata che potrebbe far pensare anche a un ex voto anatomico.

2.3.1 Casi studio_Ordini conventuali.

Ex Convento di San Francesco

Come è stato già in parte discusso nel paragrafo dedicato a Bergamo e gli ordini mendicanti, i Francescani arrivarono in città nella prima metà del Duecento, poco dopo i Domenicani, anzi, la tradizione vuole che i rispettivi padri dei due ordini passarono direttamente da Bergamo in una data che oscilla tra il 1218 e il 1220[1]. Purtroppo non esiste la possibilità di confermare un passaggio di questo tipo né tantomeno avere la certezza di insediamenti mendicanti fin dal secondo decennio del Duecento, insediamenti che probabilmente mantenevano ancora il carattere eremitico originario ed erano collocati in aree liminali fuori dal nucleo urbano. I Domenicani ottennero dal vescovo Tornielli nel luglio 1226 la chiesa di Santo Stefano, mentre il capitolo della cattedrale di Sant'Alessandro donò ai Francescani la chiesa di Santa Maria della Carità con annesso ospedale. Nel 1277 i Minori si trasferirono in una zona centrale, in quello che ancora oggi è l'ex convento di San Francesco, sempre vicino a una porta (porta San Lorenzo), come di consuetudine: venne donato ai frati, da parte del clero cittadino e del popolo bergamasco, l'oratorio di San Giovanni Battista, nella vicinia di San Pancrazio. Donatrice dell'area, molto probabilmente la famiglia Bonghi (1290), che in quell'area aveva il proprio *castrum.*

[1] "…oltra i monti se ne passò Dominico di qua in Lombardia, ove ritrovato S. Francesco, […] se ne venero di compagnia a Bergamo per nostra alta ventura l'anno 1218 doppo il salutifero Parto Virginale." In F. Buonincontri, *Conventi e monasteri francescani a Bergamo*, in *Il francescanesimo in Lombardia*, op. cit., p. 267 e nota.

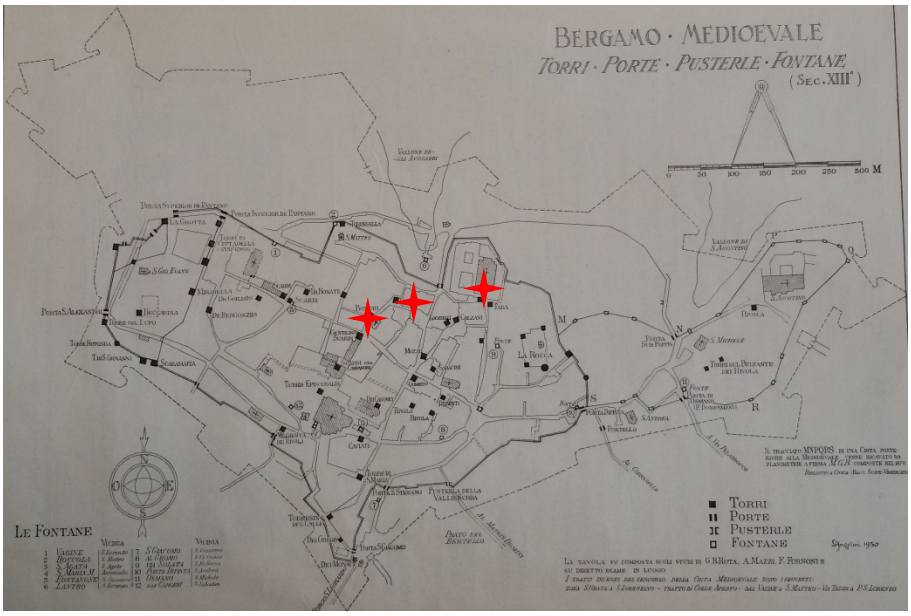


Fig. 1 Cartina presa da L. Angelini, *Lo sviluppo urbanistico di Bergamo nei secoli*, Bergamo 1962 mie aggiunte le localizzazioni del convento francescano e delle torri Bonghi

…La scelta dell'area non a caso posta in prossimità di una porta cittadina, fu certamente dettata dalla previsione di un processo espansivo del settore settentrionale della città…il convento si situò infatti in posizione di cerniera tra il centralissimo e ricco quartiere di S. Pancrazio, in cui vi era un'alta concentrazione di botteghe artigiane e di commercianti, e il borgo di S. Lorenzo che si andava sviluppando subito fuori porta lungo la strada che immetteva alle valli a nord della città e il territorio comasco attraverso il ponte di Almenno…[2]

Non esistono planimetrie antiche della chiesa che venne distrutta nel 1821 per trasformare il convento in carcere. La descrizione di Padre Camillo Besi, guardiano del convento nel 1716, ci viene in aiuto per la definizione delle parti mancanti:

…La chiesa poi è fabricata con architettura antica in tre navate, et è sostenuta da dieci colonne grosse et alte e da dodici arconi; non è fatta a volto, ma il soffitto è tutto formato da travi e tavole de larise e dipinto a turchino. Il choro poi è fatto a tutto volto nel ciclo […] In detta chiesa vi sono quatordeci altari […] Avanti la chiesa vi è un portico assai grande, tutto salicato di pietra turchina con pilastri e tre belle scale dell'istessa pietra per comodo de popoli che vengono alla chiesa…[3]

---

[2] *Ibidem*, p. 269

[3] *Ibidem*, p. 271; Cfr anche A.M. Romanini, *L'architettura gotica in Lombardia*, Ceschina, Milano 1964.

La chiesa di San Francesco non si differenziava da altre chiese mendicanti del periodo, l'unitarietà dello spazio era marcata dall'assenza del transetto e la copertura a travi era riscontrabile anche in San Francesco a Brescia (1254-65). La successione dei pilastri cilindrici nella navata centrale contribuiva alla già citata unitarietà di spazio e attraverso la luce delle monofore absidali e del rosone valorizzava l'area del coro, coperto, insieme alle due cappelle laterali, da una volta a crociera costolonata; le analogie con le omonime chiese di Brescia e Mantova sono evidenti anche nelle planimetrie.

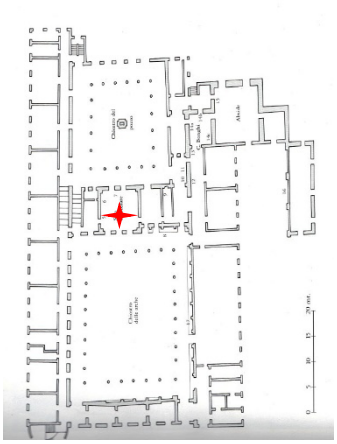


Fig. 2 Planimetria della chiesa e convento di San Francesco, presa da *I pittori bergamaschi. Le origini,* M. Boskovits (direzione), Bolis 1991. La Sala capitolare è identificata da una stella rossa.

Le cappelle che si aprivano sul fianco sud est della chiesa furono costruite per iniziativa delle famiglie cittadine in un arco temporale di circa due secoli, dal Trecento al Cinquecento: la cappella di san Nicola, la prima da nord era in via di compimento nel 1311, per contenere le spoglie del cardinale Longhi di Adrara, accanto, la cappella dedicata a san Tommaso e detta delle Reliquie doveva essere contemporanea, seguono una serie di cappelle di Quattro e Cinquecento[4]. Sul fianco sinistro si allineavano altari dedicati: san Sebastiano, Tre Magi, santa Caterina, san Ludovico e infine gli altari di san Bartolomeo e Aloisio già presenti nel 1395[5]. Accanto alla cappella maggiore si aprivano le due cappelle laterali, una dedicata a san Pietro apostolo della famiglia Bonghi, l'altra dedicata a sant'Antonio da Padova di proprietà del convento. A ovest si trovavano due chiostri quadrangolari, tuttora visibili, divisi da un corpo di fabbrica che conteneva la

[4] Per una analisi delle cappelle Cfr, *Ibidem*, nota 48 e il *Memoriale sepulcrorum jacentium*

[5] Consacrazione dell'altare maggiore nel 1361 e nuova consacrazione di tutta la chiesa nel 1395; cfr F. Rossi (a cura di), *Accademia Carrara. Bergamo. 5. Gli affreschi a Palazzo della Ragione*, Mazzotta, Milano 1995, p. 46

Sala Capitolare, quest'ultima utilizzata anche come cappella e dotata di altare dedicato a san Girolamo e successivamente anche a santa Margherita con numerose sepolture nel pavimento. Le sepolture erano presenti anche nel chiostro grande, detto "dei morti", e identificato quale cimitero in un documento del 1341: sepolture terragne e arche sepolcrali appartenevano, come le cappelle, a importanti famiglie cittadine: Agosti, Suardi, Bonghi, Rota, Locatelli i cui nomi sono contenuti nel *Memoriale sepulcrorum jacentium in ecclesia et cimiterio sancti Francisci de Bergomo* del 1553 compilato da frate Daniele Finardi[6]. Nel corso di Quattro e Cinquecento (1455 e 1502) furono portati avanti alcuni interventi di restauro, come ci testimonia il Calvi, ma le fonti parlano anche di un costante stato di indigenza della chiesa e del convento.

Del grande complesso non rimangono che l'abside con le due cappelle laterali e le tre contigue cappelle della navata destra, cui si aggiungono i due chiostri e la sala capitolare. Degli affreschi superstiti ancora in gran parte *in loco*, l'Accademia Carrara conserva due importanti affreschi devozionali strappati e conservati in Palazzo della Ragione[7]: si tratta di due affreschi votivi fatti dipingere da due importanti famiglie bergamasche quale compendio di un presunto sepolcro terragno nel pavimento. I due affreschi rappresentanti entrambi la Vergine in trono con Bambino, santi e devoti, sono stati strappati nel secolo XX dalla parete sinistra della Sala Capitolare, sulla quale è rimasta la seconda pelle e si trovano ora in Palazzo della Ragione, in una posizione per nulla consona all'importanza del documento pittorico.

---

[6] *Memoriale sepulcrorum jacentium in ecclesia et cimiterio Sancti Francisci de Bergomo per fratrem Danielem Finardum notatum*, 1553 conservato presso Biblioteca Civica Angelo Mai (antica segnatura Ψ II 15)

[7] F. Rossi (a cura di), *Accademia Carrara. Bergamo. 5. Gli affreschi a Palazzo della Ragione*, Mazzotta, Milano 1995

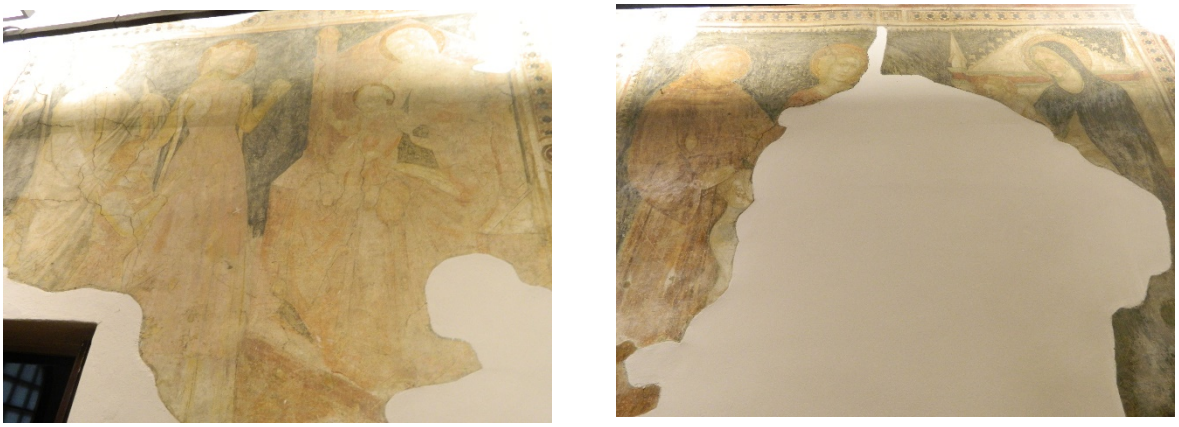


Fig. 3 “Seconda pelle” dei due affreschi staccati dalla Sala Capitolare

Sulla parete accanto, sono presenti in loco altri affreschi, di minor impatto visivo ed emotivo ma comunque di grande interesse anche perché accompagnati da alcuni graffiti: una Crocifissione la cui parte centrale è andata perduta ma di cui sono visibili le figure di dolenti e un san Girolamo penitente con leone, una santa Maddalena ricoperta dalla sua folta chioma, una santa non identificata (santa Margherita di Antiochia?). Sono evidenti altre presenze, probabilmente un sant’Antonio Abate, ma è ormai impossibile identificare altri santi a causa della condizione non ottimale degli affreschi.

Fig. 4 Affreschi Sala Capitolare ancora in loco: santa Maria Maddalena, Crocifissione con san Girolamo, santa con libro

Davanti all'affresco della *Crocifissione* si collocava la sepoltura della famiglia Marenzi, la presenza di san Girolamo è giustificata dalla dedicazione dell'altare al medesimo santo unitamente a santa Margherita. Su questi affreschi sono presenti alcuni graffiti:

Fig. 5 Alcuni esempi di graffiti collocati accanto a santa Maria Maddalena e all'altra santa

Si tratta di un graffito obituario datato 1381 dove però è incomprensibile il resto del testo a esclusione di *obit*), sotto la data è presente una lunga iscrizione completamente cancellata che è pertanto impossibile da interpretare. Accanto alla data invece uno stemma araldico. Accanto alla figura della santa (Margherita?), un'altra data 1394, priva però di altri riferimenti.

I due affreschi votivi ora collocati nello scalone d'onore del Palazzo della Ragione, presentano entrambi elementi graffiti, impossibili da valutare ora a causa dello stato di degrado della pellicola pittorica e per la posizione davvero sfortunata in cui sono collocati: fondamentali pertanto sono le schede dell'archivio dell'Accademia Carrara. Nel dossier dedicato al primo affresco, quello oggi considerato il più antico (anni Settanta del Trecento) e rappresentante la *Vergine in trono con il Bambino, san Bartolomeo e santa martire* (santa Caterina d'Alessandria) che accompagnano un *devoto* insieme a quello che potrebbe essere il proprio scudiero, collocato in secondo piano ma pur sempre rappresentato nella posizione di *proskynesis*. Angelini aveva identificato il devoto in uno dei tre fratelli Suardi, il maggiore, *Dominus* Scipione, figlio di Romelio detto Mazzolo, morto nel 1394[8] ma a seguito dell'analisi dello stemma presente sull'armatura si è invece

[8] L. Angelini, *Affreschi trecenteschi a Bergamo*, op. cit.

risaliti alla corretta identificazione del devoto, ovvero un esponente della famiglia Marzorati (riconoscibile dall'oca bianca su fondo rosso come insegna araldica) accompagnato dal proprio scudiero[9].

Fig. 6 Madonna in trono con bambino, santa Caterina d'Alessandria, san Bartolomeo e devoto esponente della famiglia Marzorati

È molto probabile che su questo affresco fossero presenti dei graffiti ma non ce ne è giunta né notizia né trascrizione se si esclude l'accenno nella scheda dell'Accademia. Informazioni decisamente più precise sono reperibili dalle schede del secondo affresco votivo, quello più tardo e oggi attribuito al Maestro di Fra Gerardo da Serinalta, attivo nel cantiere di Sant'Agostino. Nella scheda infatti è presente un'indicazione interessante che purtroppo non trova riscontro in nessuna pubblicazione inerente l'affresco: *...vari graffi sulla superficie anche scritte antiche incise..*

I santi coinvolti in questo affresco votivo sono *san Francesco e santa Caterina d'Alessandria*, i devoti, due, presentati alla Vergine con il bambino, sono invece stati riconosciuti nei fratelli De Cazanis grazie all'aquila rossa presente sull'armatura. Anche in questo caso, Angelini aveva riconosciuto nei due fratelli esponenti della famiglia Suardi, collegati a

[9] Perché lo scudiero? A mio parere potrebbe anche trattarsi su un altro esponente della famiglia, magari del figlio, ma non ci sono elementi per provarlo.

Scipione. In questo secondo affresco sono evidenti i richiami a iscrizioni e graffiti, la prima ha permesso l'identificazione dei devoti:

MCCCLXXXII DIE XVIIIJ AUGI HIC IACET NOBILES ET EGREGII VIRI MAGNI FILII BARTHOLOMEUS ET FRANCISCUS FRES ET FILLI QDA DNI RUDOLPHI DE CAZANIS

Fig. 7 Vergine in trono con Bambino, san Francesco, santa Caterina d'Alessandria e devoti

Anche in questo caso siamo di fronte a un affresco votivo connesso a un sepolcro, quello dei fratelli Francesco e Bartolomeo De Cazanis. Sulla scheda tecnica sono inoltre presenti le trascrizioni di alcuni graffiti che si trovano tutti sulla Vergine e nello specifico sul suo manto blu (come è già evidente dalla fotografia).

MCCCCXXVIII die 6 Mai dominio venetorum

MCCCCXXX die 4 Febr (f)acta fuit pax et die 26 Aprilis MCCCCXXXIII

MCCCCXXXVII die 23 Febr (f)acta fuit dicta pax...brixia (brixiae) paduae...

Si tratta in tutti e tre i casi di eventi bellici, connessi alla dominazione veneziana o a paci sottoscritte con le città vicine. Importanti date per la comunità intera, incise in una gotica elegante (è possibile vedere la traccia del graffito sulla seconda pelle della sala capitolare

oltre che sulle numerose fotografie dell'affresco) sul manto della Vergine, scelta per il suo ruolo di mediatrice e di palladio cittadino.

Il 6 maggio il passaggio al dominio veneziano fu ufficiale, con un ducale del 9 luglio 1428 si stabilì che, per commemorare tale giornata ogni anno venissero offerti almeno 6 fiorini d'oro delle rendite dello stato all'altare di San Marco o a quello di San Giovanni nella Cattedrale. Il 4 maggio 1429 il Consiglio cittadino deliberò che l'evento venisse celebrato sia in città che nel contado.

Negli anni 1431 (settembre e novembre) e 1432 (gennaio) la città fu sotto assedio e furono indetti premi al fine di introdurre biade nella città. Il 26 aprile 1433 è la data della seconda pace di Ferrara nella quale si stabilì la permanenza del dominio veneziano su Bergamo.

Al 1437 risale il tentativo del Piccinino di prendere Bergamo, la assediò per 8 giorni cercando di entrare dalla parte di sant'Agostino, quindi dalla zona orientale, ma dovette cedere. A difesa della città c'era Bartolomeo Colleoni. Sempre nel 1437, il 17 novembre, Bergamo si ritrovò assediata dalle milizie viscontee. Nello specifico al 23 febbraio non ho rinvenuto, al momento, informazioni più dettagliate che possano riguardare anche Brescia e Padova.

Elementi come i sepolcri di famiglie cittadine illustri, i graffiti obituari, quelli araldici e commemorativi spingono a pensare alla Sala Capitolare dei Francescani come a un luogo certamente religioso ma anche politico, connesso alla realtà urbana quotidiana quale luogo per ricordare lo *status* di alcuni esponenti cittadini e le date di eventi importantissimi che hanno in qualche modo lasciato il segno all'interno di questa comunità. Si faccia attenzione all'accento positivo e propositivo delle iscrizioni, non di battaglie o scontri si scrive ma di paci, forse per testimoniare i ricordi di un guelfo, o di un francescano favorevole alla dominazione veneziana o semplicemente di buon auspicio per il mantenimento dell'equilibrio urbano e di tutto il contado e per questo

motivo incisi tra le pieghe della veste virginale, nella speranza che la Vergine stessa possa suggellarne la veridicità e la durata nel tempo[10].

[10] Come rifermento per le immagini della Vergine quale palladio cittadino o mediatrice Cfr H. Belting, *Il culto delle immagini. Stria dell'icona dall'età imperiale a tardo Medioevo*, Carocci, Roma 2001 e M. Bacci, *Il pennello dell'evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a San Luca*, Gisem-ETS, Pisa 1998

2.3.1 Casi studio_Ordini conventuali.

Ex Convento di San Francesco

Come è stato già in parte discusso nel paragrafo dedicato a Bergamo e gli ordini mendicanti, i Francescani arrivarono in città nella prima metà del Duecento, poco dopo i Domenicani, anzi, la tradizione vuole che i rispettivi padri dei due ordini passarono direttamente da Bergamo in una data che oscilla tra il 1218 e il 1220[1]. Purtroppo non esiste la possibilità di confermare un passaggio di questo tipo né tantomeno avere la certezza di insediamenti mendicanti fin dal secondo decennio del Duecento, insediamenti che probabilmente mantenevano ancora il carattere eremitico originario ed erano collocati in aree liminali fuori dal nucleo urbano. I Domenicani ottennero dal vescovo Tornielli nel luglio 1226 la chiesa di Santo Stefano, mentre il capitolo della cattedrale di Sant'Alessandro donò ai Francescani la chiesa di Santa Maria della Carità con annesso ospedale. Nel 1277 i Minori si trasferirono in una zona centrale, in quello che ancora oggi è l'ex convento di San Francesco, sempre vicino a una porta (porta San Lorenzo), come di consuetudine: venne donato ai frati, da parte del clero cittadino e del popolo bergamasco, l'oratorio di San Giovanni Battista, nella vicinia di San Pancrazio. Donatrice dell'area, molto probabilmente la famiglia Bonghi (1290), che in quell'area aveva il proprio *castrum.*

[1] "…oltra i monti se ne passò Dominico di qua in Lombardia, ove ritrovato S. Francesco, […] se ne venero di compagnia a Bergamo per nostra alta ventura l'anno 1218 doppo il salutifero Parto Virginale." In F. Buonincontri, *Conventi e monasteri francescani a Bergamo*, in *Il francescanesimo in Lombardia*, op. cit., p. 267 e nota.

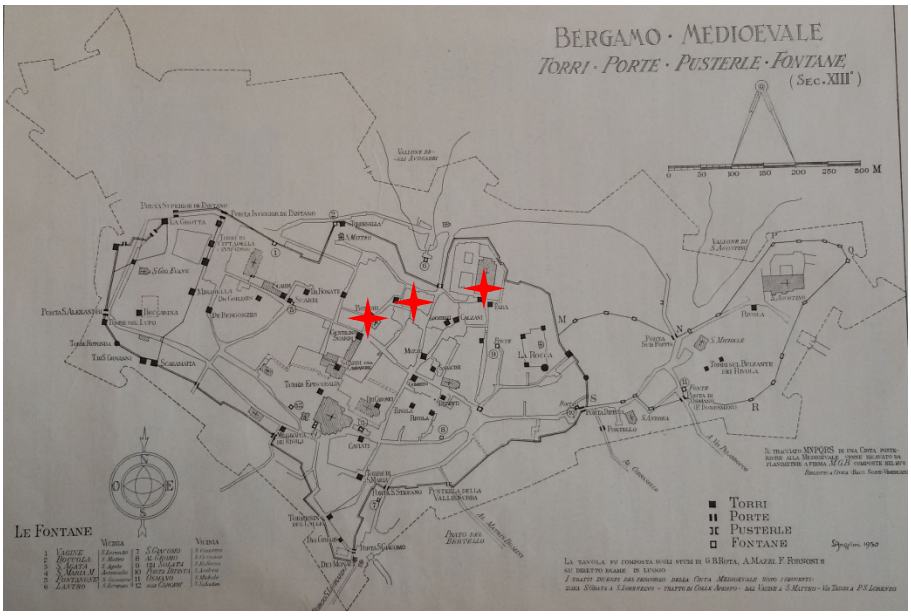


Fig. 1 Cartina presa da L. Angelini, *Lo sviluppo urbanistico di Bergamo nei secoli*, Bergamo 1962 mie aggiunte le localizzazioni del convento francescano e delle torri Bonghi

…La scelta dell'area non a caso posta in prossimità di una porta cittadina, fu certamente dettata dalla previsione di un processo espansivo del settore settentrionale della città…il convento si situò infatti in posizione di cerniera tra il centralissimo e ricco quartiere di S. Pancrazio, in cui vi era un'alta concentrazione di botteghe artigiane e di commercianti, e il borgo di S. Lorenzo che si andava sviluppando subito fuori porta lungo la strada che immetteva alle valli a nord della città e il territorio comasco attraverso il ponte di Almenno…[2]

Non esistono planimetrie antiche della chiesa che venne distrutta nel 1821 per trasformare il convento in carcere. La descrizione di Padre Camillo Besi, guardiano del convento nel 1716, ci viene in aiuto per la definizione delle parti mancanti:

…La chiesa poi è fabricata con architettura antica in tre navate, et è sostenuta da dieci colonne grosse et alte e da dodici arconi; non è fatta a volto, ma il soffitto è tutto formato da travi e tavole de larise e dipinto a turchino. Il choro poi è fatto a tutto volto nel ciclo […] In detta chiesa vi sono quatordeci altari […] Avanti la chiesa vi è un portico assai grande, tutto salicato di pietra turchina con pilastri e tre belle scale dell'istessa pietra per comodo de popoli che vengono alla chiesa…[3]

---

[2] *Ibidem*, p. 269

[3] *Ibidem*, p. 271; Cfr anche A.M. Romanini, *L'architettura gotica in Lombardia*, Ceschina, Milano 1964.

La chiesa di San Francesco non si differenziava da altre chiese mendicanti del periodo, l'unitarietà dello spazio era marcata dall'assenza del transetto e la copertura a travi era riscontrabile anche in San Francesco a Brescia (1254-65). La successione dei pilastri cilindrici nella navata centrale contribuiva alla già citata unitarietà di spazio e attraverso la luce delle monofore absidali e del rosone valorizzava l'area del coro, coperto, insieme alle due cappelle laterali, da una volta a crociera costolonata; le analogie con le omonime chiese di Brescia e Mantova sono evidenti anche nelle planimetrie.

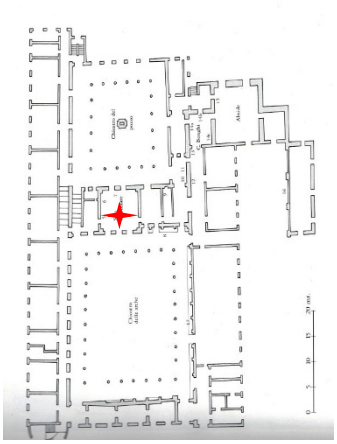


Fig. 2 Planimetria della chiesa e convento di San Francesco, presa da *I pittori bergamaschi. Le origini,* M. Boskovits (direzione), Bolis 1991. La Sala capitolare è identificata da una stella rossa.

Le cappelle che si aprivano sul fianco sud est della chiesa furono costruite per iniziativa delle famiglie cittadine in un arco temporale di circa due secoli, dal Trecento al Cinquecento: la cappella di san Nicola, la prima da nord era in via di compimento nel 1311, per contenere le spoglie del cardinale Longhi di Adrara, accanto, la cappella dedicata a san Tommaso e detta delle Reliquie doveva essere contemporanea, seguono una serie di cappelle di Quattro e Cinquecento[4]. Sul fianco sinistro si allineavano altari dedicati: san Sebastiano, Tre Magi, santa Caterina, san Ludovico e infine gli altari di san Bartolomeo e Aloisio già presenti nel 1395[5]. Accanto alla cappella maggiore si aprivano le due cappelle laterali, una dedicata a san Pietro apostolo della famiglia Bonghi, l'altra dedicata a sant'Antonio da Padova di proprietà del convento. A ovest si trovavano due chiostri quadrangolari, tuttora visibili, divisi da un corpo di fabbrica che conteneva la

[4] Per una analisi delle cappelle Cfr, *Ibidem*, nota 48 e il *Memoriale sepulcrorum jacentium*

[5] Consacrazione dell'altare maggiore nel 1361 e nuova consacrazione di tutta la chiesa nel 1395; cfr F. Rossi (a cura di), *Accademia Carrara. Bergamo. 5. Gli affreschi a Palazzo della Ragione*, Mazzotta, Milano 1995, p. 46

Sala Capitolare, quest'ultima utilizzata anche come cappella e dotata di altare dedicato a san Girolamo e successivamente anche a santa Margherita con numerose sepolture nel pavimento. Le sepolture erano presenti anche nel chiostro grande, detto "dei morti", e identificato quale cimitero in un documento del 1341: sepolture terragne e arche sepolcrali appartenevano, come le cappelle, a importanti famiglie cittadine: Agosti, Suardi, Bonghi, Rota, Locatelli i cui nomi sono contenuti nel *Memoriale sepulcrorum jacentium in ecclesia et cimiterio sancti Francisci de Bergomo* del 1553 compilato da frate Daniele Finardi[6]. Nel corso di Quattro e Cinquecento (1455 e 1502) furono portati avanti alcuni interventi di restauro, come ci testimonia il Calvi, ma le fonti parlano anche di un costante stato di indigenza della chiesa e del convento.

Del grande complesso non rimangono che l'abside con le due cappelle laterali e le tre contigue cappelle della navata destra, cui si aggiungono i due chiostri e la sala capitolare. Degli affreschi superstiti ancora in gran parte *in loco*, l'Accademia Carrara conserva due importanti affreschi devozionali strappati e conservati in Palazzo della Ragione[7]: si tratta di due affreschi votivi fatti dipingere da due importanti famiglie bergamasche quale compendio di un presunto sepolcro terragno nel pavimento. I due affreschi rappresentanti entrambi la Vergine in trono con Bambino, santi e devoti, sono stati strappati nel secolo XX dalla parete sinistra della Sala Capitolare, sulla quale è rimasta la seconda pelle e si trovano ora in Palazzo della Ragione, in una posizione per nulla consona all'importanza del documento pittorico.

---

[6] *Memoriale sepulcrorum jacentium in ecclesia et cimiterio Sancti Francisci de Bergomo per fratrem Danielem Finardum notatum*, 1553 conservato presso Biblioteca Civica Angelo Mai (antica segnatura Ψ II 15)

[7] F. Rossi (a cura di), *Accademia Carrara. Bergamo. 5. Gli affreschi a Palazzo della Ragione*, Mazzotta, Milano 1995

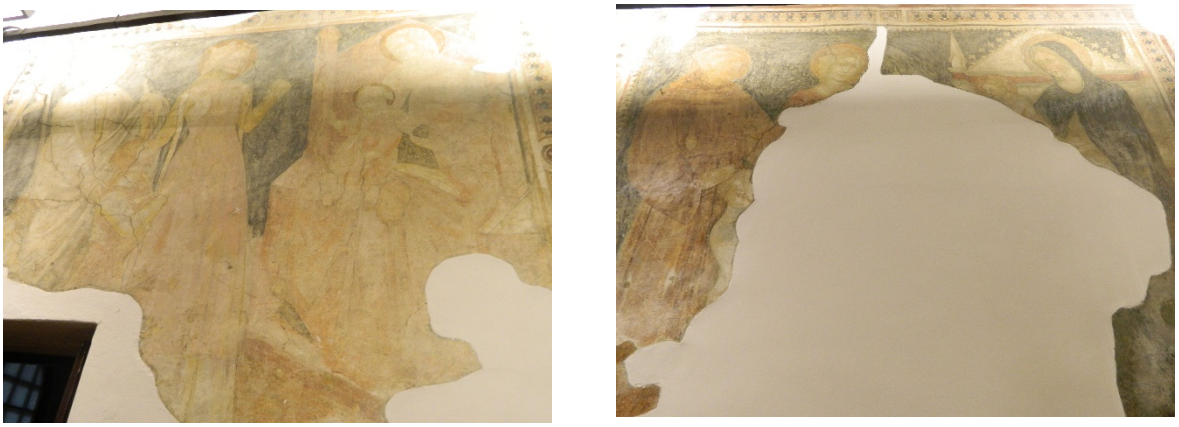


Fig. 3 “Seconda pelle” dei due affreschi staccati dalla Sala Capitolare

Sulla parete accanto, sono presenti in loco altri affreschi, di minor impatto visivo ed emotivo ma comunque di grande interesse anche perché accompagnati da alcuni graffiti: una Crocifissione la cui parte centrale è andata perduta ma di cui sono visibili le figure di dolenti e un san Girolamo penitente con leone, una santa Maddalena ricoperta dalla sua folta chioma, una santa non identificata (santa Margherita di Antiochia?). Sono evidenti altre presenze, probabilmente un sant’Antonio Abate, ma è ormai impossibile identificare altri santi a causa della condizione non ottimale degli affreschi.

Fig. 4 Affreschi Sala Capitolare ancora in loco: santa Maria Maddalena, Crocifissione con san Girolamo, santa con libro

Davanti all'affresco della *Crocifissione* si collocava la sepoltura della famiglia Marenzi, la presenza di san Girolamo è giustificata dalla dedicazione dell'altare al medesimo santo unitamente a santa Margherita. Su questi affreschi sono presenti alcuni graffiti:

Fig. 5 Alcuni esempi di graffiti collocati accanto a santa Maria Maddalena e all'altra santa

Si tratta di un graffito obituario datato 1381 dove però è incomprensibile il resto del testo a esclusione di *obit*), sotto la data è presente una lunga iscrizione completamente cancellata che è pertanto impossibile da interpretare. Accanto alla data invece uno stemma araldico. Accanto alla figura della santa (Margherita?), un'altra data 1394, priva però di altri riferimenti.

I due affreschi votivi ora collocati nello scalone d'onore del Palazzo della Ragione, presentano entrambi elementi graffiti, impossibili da valutare ora a causa dello stato di degrado della pellicola pittorica e per la posizione davvero sfortunata in cui sono collocati: fondamentali pertanto sono le schede dell'archivio dell'Accademia Carrara. Nel dossier dedicato al primo affresco, quello oggi considerato il più antico (anni Settanta del Trecento) e rappresentante la *Vergine in trono con il Bambino, san Bartolomeo e santa martire* (santa Caterina d'Alessandria) che accompagnano un *devoto* insieme a quello che potrebbe essere il proprio scudiero, collocato in secondo piano ma pur sempre rappresentato nella posizione di *proskynesis*. Angelini aveva identificato il devoto in uno dei tre fratelli Suardi, il maggiore, *Dominus* Scipione, figlio di Romelio detto Mazzolo, morto nel 1394[8] ma a seguito dell'analisi dello stemma presente sull'armatura si è invece

[8] L. Angelini, *Affreschi trecenteschi a Bergamo*, op. cit.

risaliti alla corretta identificazione del devoto, ovvero un esponente della famiglia Marzorati (riconoscibile dall'oca bianca su fondo rosso come insegna araldica) accompagnato dal proprio scudiero[9].

Fig. 6 Madonna in trono con bambino, santa Caterina d'Alessandria, san Bartolomeo e devoto esponente della famiglia Marzorati

È molto probabile che su questo affresco fossero presenti dei graffiti ma non ce ne è giunta né notizia né trascrizione se si esclude l'accenno nella scheda dell'Accademia. Informazioni decisamente più precise sono reperibili dalle schede del secondo affresco votivo, quello più tardo e oggi attribuito al Maestro di Fra Gerardo da Serinalta, attivo nel cantiere di Sant'Agostino. Nella scheda infatti è presente un'indicazione interessante che purtroppo non trova riscontro in nessuna pubblicazione inerente l'affresco: *...vari graffi sulla superficie anche scritte antiche incise..*

I santi coinvolti in questo affresco votivo sono *san Francesco e santa Caterina d'Alessandria*, i devoti, due, presentati alla Vergine con il bambino, sono invece stati riconosciuti nei fratelli De Cazanis grazie all'aquila rossa presente sull'armatura. Anche in questo caso, Angelini aveva riconosciuto nei due fratelli esponenti della famiglia Suardi, collegati a

[9] Perché lo scudiero? A mio parere potrebbe anche trattarsi su un altro esponente della famiglia, magari del figlio, ma non ci sono elementi per provarlo.

Scipione. In questo secondo affresco sono evidenti i richiami a iscrizioni e graffiti, la prima ha permesso l'identificazione dei devoti:

MCCCLXXXII DIE XVIIIJ AUGI HIC IACET NOBILES ET EGREGII VIRI MAGNI FILII BARTHOLOMEUS ET FRANCISCUS FRES ET FILLI QDA DNI RUDOLPHI DE CAZANIS

Fig. 7 Vergine in trono con Bambino, san Francesco, santa Caterina d'Alessandria e devoti

Anche in questo caso siamo di fronte a un affresco votivo connesso a un sepolcro, quello dei fratelli Francesco e Bartolomeo De Cazanis. Sulla scheda tecnica sono inoltre presenti le trascrizioni di alcuni graffiti che si trovano tutti sulla Vergine e nello specifico sul suo manto blu (come è già evidente dalla fotografia).

MCCCCXXVIII die 6 Mai dominio venetorum

MCCCCXXX die 4 Febr (f)acta fuit pax et die 26 Aprilis MCCCCXXXIII

MCCCCXXXVII die 23 Febr (f)acta fuit dicta pax...brixia (brixiae) paduae...

Si tratta in tutti e tre i casi di eventi bellici, connessi alla dominazione veneziana o a paci sottoscritte con le città vicine. Importanti date per la comunità intera, incise in una gotica elegante (è possibile vedere la traccia del graffito sulla seconda pelle della sala capitolare

oltre che sulle numerose fotografie dell'affresco) sul manto della Vergine, scelta per il suo ruolo di mediatrice e di palladio cittadino.

Il 6 maggio il passaggio al dominio veneziano fu ufficiale, con un ducale del 9 luglio 1428 si stabilì che, per commemorare tale giornata ogni anno venissero offerti almeno 6 fiorini d'oro delle rendite dello stato all'altare di San Marco o a quello di San Giovanni nella Cattedrale. Il 4 maggio 1429 il Consiglio cittadino deliberò che l'evento venisse celebrato sia in città che nel contado.

Negli anni 1431 (settembre e novembre) e 1432 (gennaio) la città fu sotto assedio e furono indetti premi al fine di introdurre biade nella città. Il 26 aprile 1433 è la data della seconda pace di Ferrara nella quale si stabilì la permanenza del dominio veneziano su Bergamo.

Al 1437 risale il tentativo del Piccinino di prendere Bergamo, la assediò per 8 giorni cercando di entrare dalla parte di sant'Agostino, quindi dalla zona orientale, ma dovette cedere. A difesa della città c'era Bartolomeo Colleoni. Sempre nel 1437, il 17 novembre, Bergamo si ritrovò assediata dalle milizie viscontee. Nello specifico al 23 febbraio non ho rinvenuto, al momento, informazioni più dettagliate che possano riguardare anche Brescia e Padova.

Elementi come i sepolcri di famiglie cittadine illustri, i graffiti obituari, quelli araldici e commemorativi spingono a pensare alla Sala Capitolare dei Francescani come a un luogo certamente religioso ma anche politico, connesso alla realtà urbana quotidiana quale luogo per ricordare lo *status* di alcuni esponenti cittadini e le date di eventi importantissimi che hanno in qualche modo lasciato il segno all'interno di questa comunità. Si faccia attenzione all'accento positivo e propositivo delle iscrizioni, non di battaglie o scontri si scrive ma di paci, forse per testimoniare i ricordi di un guelfo, o di un francescano favorevole alla dominazione veneziana o semplicemente di buon auspicio per il mantenimento dell'equilibrio urbano e di tutto il contado e per questo

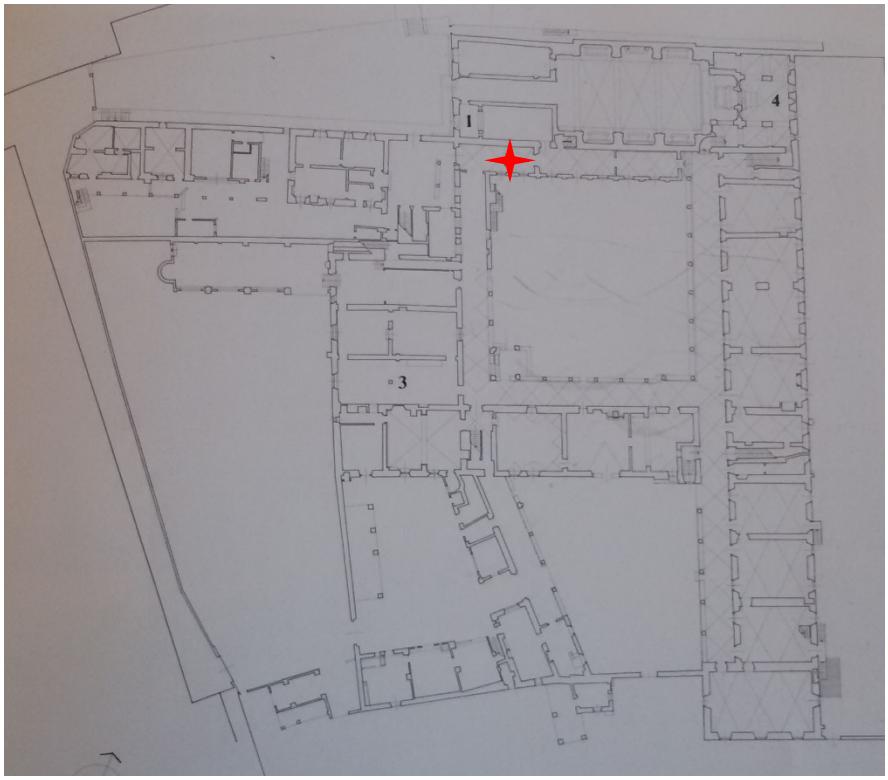
motivo incisi tra le pieghe della veste virginale, nella speranza che la Vergine stessa possa suggellarne la veridicità e la durata nel tempo[10].

[10] Come rifermento per le immagini della Vergine quale palladio cittadino o mediatrice Cfr H. Belting, *Il culto delle immagini. Stria dell'icona dall'età imperiale a tardo Medioevo*, Carocci, Roma 2001 e M. Bacci, *Il pennello dell'evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a San Luca*, Gisem-ETS, Pisa 1998

2.2.3 Casi studio_Ordini conventuali

Monastero Matris Domini

Fig. 1 Planimetria Convento e chiesa Matris Domini, presa da AA.VV., *Il monastero Matris Domini*, Monumenta Bergomensia, Bergamo 1980. La stella rossa indica l'atrio della clausura dove sono collocati tre affreschi completamente ricoperti di graffiti.



Collocato poco lontano dalle mura cittadine, il monastero Matris Domini ospita tuttora una comunità di suore domenicane. I frati Predicatori giunsero a Bergamo intorno agli anni Venti del Duecento, la controparte femminile si sistemò in città verosimilmente intorno alla fine degli anni Cinquanta.

Et prima sapiamo che il monastero compresa la chiesa fu principiato del 1273 da una signora Francesca moglie del sig. Zoilo Beroa la quale si fece monacha et altre gentildonne di Bergamo, si che si diede principio al monasterio con alcuni beni che questa sig.ra Francesca assignò al monasterio….Et prima quivi era una abatia et puoi ospitale con la chiesa de l'Innocenti come ancora appare neli appartementi di fuori del monasterio, ma puoi fu fabbricata la chiesa dedicata alla Sant.ma Vergine e consecrata da quello vescovo del 1273 et si vedono dipinti nella nostra

chiesa la suddetta sig.ra Francesca con un calice in mano che si offerisce at una immagine della Madonna…[1]

Così come i frati Minori cedettero la loro antica postazione alle Clarisse provenienti da Brescia, i Domenicani accolsero il primo monastero domenicano femminile[2] sul terreno dei Prati Bertelli – in un luogo di buon approvvigionamento idrico e vicinanza alle porte urbane -, non tramite cessione o donazione bensì attraverso un effettivo atto di vendita.

La tradizione ricorda quali fondatori, Francesca moglie di Zoilo Beroa, lui entrò nel convento di Santo Stefano con il nome Maffeo o Matteo, lei fondò ed entrò in quello di Matris Domini. Il nome Maffeo compare tra i documenti del convento a indicare il procuratore dei domenicani nell'atto di vendita del terreno sopra citato, mentre Francesca è riportata in un documento del 28 giugno 1274 ma maritata ad altro uomo. Altri riferimenti sussistono ma in un periodo successivo alla fondazione, per questo motivo si ritiene che i Beora fossero dei benefattori e sostenitori del convento ma probabilmente in coincidenza delle successive consacrazioni e interventi del 1308 e 1359[3].

Al contrario sembra proprio che la fondazione di un monastero domenicano femminile sia da imputare alla volontà di due vescovi, domenicani anch'essi: Algisio da Rosciate (1251 -58) e Erbordo d'Ungheria (1260-72), quest'ultimo pare provenisse proprio dal convento di Santo Stefano e morì un anno prima della consacrazione del nuovo monastero. Si tratta infatti di un monastero non esente dall'autorità vescovile, che accetta la regola di sant'Agostino e le costituzioni di san Domenico.

La nuova chiesa fu dedicata e consacrata il 25 marzo 1273 dal vescovo Guiscardo Suardi e ricostruita ex novo insieme al convento nel 1359, dopo alcuni interventi del 1308, secondo dati non precisati da documenti ma solo da fonti letterarie e dalla relazione del

---

[1] 1618, relazioni delle priore del monastero, in L. Chiodi, *Origini e sviluppi del monastero*, in *Il monastero Matris Domini*, Monumenta Bergomensia, Bergamo 1980, p. 238

[2] Un secondo convento venne fondato alla metà del XIV secolo in altra zona del contado, Convento di Santa Marta, di cui oggi rimane solo il chiostro cinquecentesco di proprietà della Banca Popolare di Bergamo e alcuni affreschi staccati: Cfr Scheda Beni culturali Lombardia http://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/soggetti-produttori/ente/MIDB0003C7/ (consultato in data 20 aprile 2016)

[3] L. Chiodi, *Origini e sviluppi del monastero*, op. cit., pp. 238 e sgg

1618 sul convento redatta dalla priora stessa, sono documentati interventi anche nel 1454. L'edificio subì nuove ristrutturazioni nel XVI secolo, venne soppresso nel 1797 ciò nonostante accolse le suore di altri conventi, nel 1832 fu trasformato in ospedale militare per gli austriaci e nel 1835 riaperto al culto; nel 1944 una parte di monastero venne requisita dai tedeschi che ne fecero un carcere politico.

Tornando alle origini, la chiesa o abbazia preesistente dei SS Innocenti, forse benedettina, fu inglobata nella nuova costruzione, al titolo primitivo fu sostituito quella della Madonna Annunziata, conservando al secondo altare la denominazione dei SS Innocenti. Il documento di fondazione purtroppo non è rintracciabile, il Pellegrini – riporta Chiodi - ricava questa data *ex dicto Memoriali et ex antiquis scripturis ipsius monasterii et ex nostro kalnedari*[4]. Alcune strutture sono chiaramente riferibili al XIII secolo ma è impossibile delineare la forma del nucleo primitivo dell'edificio. Con la costruzione delle mura veneziane (1561) al monastero Matris Domini pur minacciato non toccò la sorte di quello maschile di Santo Stefano che venne raso al suolo: la conseguenza per la controparte femminile fu quella di rimanere più isolate e meno collegate alla città. Come giustamente propone Zanella sarebbe interessante collegare la storia del convento di Santo Stefano a quella di Matris Domini sia per le committenze che per il *modus* vivendi, l'*iter* strutturale artistico, il confronto di documentazione[5].

Il monastero era in realtà un ritiro per nobildonne non necessariamente bergamasche – che al momento della fondazione erano già quarantasette -, la provenienza si evince dai cognomi delle monache che partecipavano ai capitoli pubblici e generali della congregazione. Si trattava di donne che appartenevano a famiglie nobili o capaci di garantire il versamento della dote al monastero, dato che l'elemosina non rientrava tra le pratiche adottate. Tre erano le categorie di sorelle: le numerarie, portatrici di dote semplice, le soprannumerarie, portatrici di dote doppia e le converse, prive di dote o con una dote minima.

Per quanto concerne la presenza di opere pittoriche: alla fine del XIII secolo risalgono gli affreschi del locale definito stendibiancheria e ripostiglio del convento (non si conosce

[4] *Ivi*

[5] D. Zanella, *Di quaranta e più monache capace*, in *Il Monastero Matris Domini*, op. cit., pp. 9-62

l'utilizzo originario dei locali), gli affreschi trecenteschi risalenti alla ipotetica ristrutturazione del 1359 si trovano per la maggior parte nell'abside della chiesa mentre gli altri sono tuttora visibili nell'atrio del monastero, nella parete in controfacciata, nel coro e nella cappella delle monache[6]. Gli affreschi collocati nell'atrio di clausura raffigurano lo *Sposalizio mistico di santa Caterina*, i *SS Giovanni Battista e Giacomo* e una *Crocifissione* con dolenti ed è proprio su questi affreschi, interni al convento e strettamente legati all'area di clausura, che si trovano le testimonianze graffite.

Fig. 2 Affreschi nell'atrio di clausura: San Giovanni Battista e san Giacomo Apostolo, Sposalizio mistico di santa Caterina d'Alessandria, Crocifissione con dolenti

[6] R. Tardito, *Vicissitudini degli affreschi*, in *Il Monastero Matris Domini*, p. 120

Fig. 3 Alcuni graffiti moderni di ambio devozionale

Le testimonianze sono numerose anche se spesso difficilmente leggibili, si tratta di graffiti interessanti anche per l'arco di tempo che coprono, sono evidenti infatti graffiti medievali e moderni probabilmente connessi all'occupazione austriaca. Iniziali, nomi, soggetti iconici, croci, date, tutti appartenenti all'ambito dei graffiti devozionali.

Molti dei graffiti alfabetici presenti sui tre affreschi non sono leggibili: un'iscrizione inscritta in un rettangolo, una data (1403), uno stemma, probabilmente della famiglia Negro Roncalli (si badi che è testimoniata un badessa Guglielma Negri dal 1331 al 1351)[7], un oggetto che non sembra essere parte di uno stemma, più probabilmente un oggetto dato in dono all'immagine, una sorta di ex voto, due altri graffiti iconici non identificabili.

[7] *Il monastero Matris Domini*, op.cit., p. 414

Fig. 4 Alcuni graffiti di Matris Domini: un blasone sormontato da un'aquila coronata, il blasone della famiglia Negri Roncalli nella prima cappella destra della chiesa di Sant'Agostino, una data (1403) con dedicazione cancellata da due solchi, un oggetto non ben identificato con corona all'apice e base curvilinea.

L'interesse per questi graffiti è da cercare soprattutto nelle autrici degli stessi – escludendo i graffiti moderni - siamo nel corridoio della clausura, all'interno della zona conventuale dove non è permesso accedere. A mio parere ci troviamo di fronte a testimonianze graffite lasciate direttamente dalle monache o dalle nobildonne ospitate nel convento.

L'identità dell'autore del graffito appartiene a una categoria estremamente labile, trattandosi di testimonianza così informale ed estemporanea nella creazione, si è spesso ritenuto che queste testimonianze appartenessero al mondo non ben definito della "religiosità popolare", delle *droleries* e manifestazioni di basso profilo. Non entro in questa sede nel merito dell'utilizzo del termine "popolare" e del suo significato e utilizzo relativamente alla società medievale[8]; in questi ultimi anni sono numerosi gli studiosi

[8] A. Ja. Gurevič, *Contadini e santi. Problemi della cultura popolare nel Medioevo*, Einaudi, Torino 1986. Nella prefazione all'edizione del 1986 l'autore così riflette sulla definizione di "cultura popolare" nel Medioevo: "…la religiosità popolare viene vista semplicemente come la versione volgarizzata del cristianesimo…I problemi della cultura popolare oggi vengono studiati, e abbastanza intensivamente, con particolare riferimento alla fine del Medioevo e all'inizio dell'età moderna, ma tale periodo è incomparabilmente più ricco di fonti che consentono di accostarsi agli orientamenti delle masse e sono qualitativamente diverse rispetto a quelle che si sono conservate del primo Medioevo e del Medioevo classico. La differenza principale sta nel fatto che nei secoli XV-XVII la cultura popolare acquista un significato abbastanza preciso…il concetto stesso di "cultura popolare" applicato al Medioevo in senso stretto, rimane assai indefinito. È soltanto la cultura delle masse, delle classi sociali oppresse? O è la cultura di tutti gli analfabeti, opposta alla cultura degli uomini istruiti, dei dotti? (Nel Medioevo strati sociali oppressi e analfabeti, come è noto, non coincidevano, giacché anche un numero considerevole di nobili era analfabeta). Oppure, in senso ancora più ampio, è un filone della cultura medievale che in un

che hanno contribuito alla conoscenza della cultura medievale nelle sue differenti accezioni. Se durante l'alto Medioevo i graffiti – per lo più obituari o funerari - lasciati nelle aree absidali o negli spazi sacri erano opera del clero, il tardo Medioevo, come abbiamo avuto modo di constatare, apre le porte all'intensa attività laicale in ambito religioso, caritatevole, professionale. Che i nuovi autori di graffiti siano borghesi, mercanti arricchiti, notai e anche appartenenti a élite aristocratiche lo si evince dall'uso della lingua madre e della scrittura, riflesso della sua diffusione all'interno della società. Anche dalle testimonianze presentate in questo lavoro è tangibile la diffusione della conoscenza della scrittura, dal latino al volgare, dalla scrittura gotica alla cancelleresca mercantile fino al corsivo di pieno Cinquecento[9]. In questo specifico caso ci troviamo addirittura di fronte a un luogo chiuso, non accessibile, eppure usato, tramite le immagini religiose, come lascito di testimonianze graffite. Laici ed ecclesiastici e a questo punto anche uomini e donne, concorrono alla costruzione di un desiderio collettivo di protezione divina rispetto alle difficoltà, agli imprevisti, alle paure della vita mortale.

---

modo o nell'altro era patrimonio di tutti gli uomini di quell'epoca, ma che all'élite veniva solitamente occultato dalla teologia ufficiale, dall'erudizione, dalla tradizione antica, mentre emergeva negli uomini estranei alla cultura latina?...", pp. IX-XI. Cfr anche J. C. Schmitt, *"Religion populaire" et culture folklorique*, in "Annales ESC", 31 (1976), n. 5, pp. 941 e sgg..52 D. Rigaux, *Réflexions sur les usages apotropaïques de l'image peinte. Autur de quelques peinture murales novaraises du Quattrocento*, in "Image", op. cit., pp. 156: "…ce besoin d'utiliser l'image à des fins apotropaïques ne relève pas d'une prétendue mentalité populaire que l'on attribure à une certaine catégorie de la population. Il est partagè par toutes les couches de la société civil et religieuse, à commencer par le Pape lui meme…". Cfr anche della stessa autrice: *Usage apotropaïque de la fresque dans l'Italie du Nord au XV siècle*, in F. Boespflug – N. Lossky (a cura di), *Nicée II 787-1987*, op. cit., pp. 317-331.

[9] Un interessante spunto di riflessione sarebbe proprio quello di collegare lo studio dei graffiti allo studio della scrittura, alla sua diffusione e utilizzo all'interno della comunità. Cfr I. Ceccherini, *Le scritture dei notai e dei mercanti a Firenze tra Duecento e Trecento: unità, varietà, stile*, in *Medioevo e Rinascimento*, Annuario, XXIV/n.s. XXI, Firenze 2010, pp. 29-68. Interessanti anche gli altri scritti della stessa autrice.

2.3.3 Casi studio_Ordini conventuali.

Chiesa e convento di San Nicolò ai Celestini

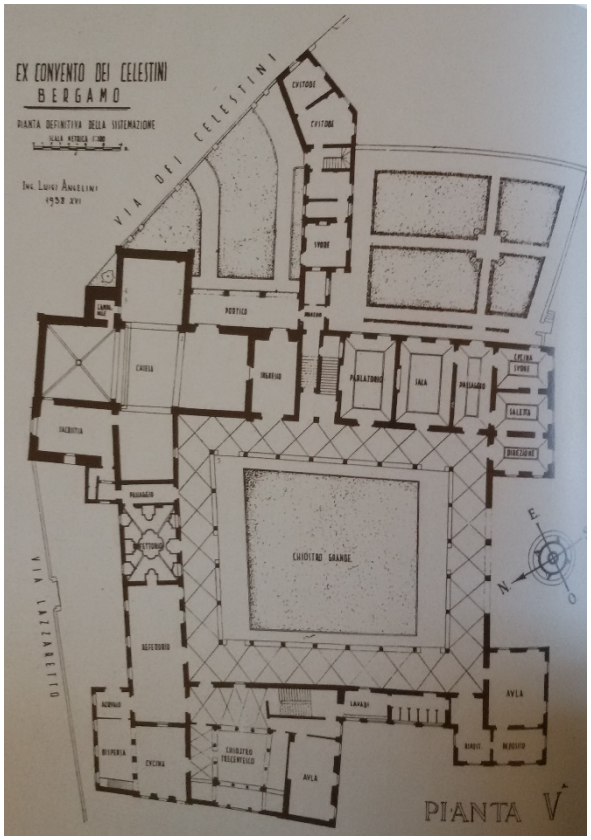


Fig. 1 Convento san Nicolò ai Celestini, planimetria di L. Angelini, 1939. Due stemmi connessi all'ordine dei Celestini, uno ripreso da *Stemmi delle famiglie bergamasche,* Camozzi-Vertova, l'altro collocato nel muro del convento

La chiesa e il convento furono fondati dal cardinale cardinale Guglielmo de' Longhi[1], benefattore dei Celestini[2] e fondatore anche del monastero di Santo Spirito di Bergamo e dell'annesso ospedale: la chiesa, con impianto a croce greca, venne consacrata nel 1311

[1] Il cardinale fu nominato tale da papa Celestino V e lo seguì alla corte di Avignone nel 1305. Chiesa e monastero furono intitolati a San Nicolò poiché il Longo fu priore della cappella Reale di San Nicola di Bari e alla sua nomina a cardinale aveva assunto il titolo di San Nicolò al Carcere Tulliano. Nel convento stabili dei monaci appartenenti alla *Congregatio Coelestinorum*, Ordine dei Frati Celestini dei Fratelli di Santo Spirito. Il cardinale era particolarmente affezionato ai Celestini sia per la gratitudine verso quel papa che l'aveva innalzato alla dignità cardinalizia, sia per la finalità dell'ordine, connessa al ritorno all'ideale primigenio del monachesimo cristiano.

[2] Fondato da Pietro da Morrone (papa Celestino V) verso il 1240. Il 1 giugno del 1263 Urbano IV diede la regola di san Benedetto al nuovo ordine, la congregazione dei Celestini (chiamati in un primo tempo frati di Pietro da Morrone) dell'ordine benedettino, confermata poi da Gregorio il 22 marzo 1274. Ai monaci venne concessa la facoltà di confessare e predicare, caratteristica che li avvicina ai mendicanti. Celestino v venne canonizzato il 5 maggio del 1313. Cfr *Celestini, ordine dei* (v. L. Oliger), *Enciclopedia cattolica*, voll. III, Roma 1949, pp. 1254-1255.

dal vescovo Cipriano Alessandri, il convento si sviluppava invece intorno a un chiostro centrale. L'Angelini, nel suo testo dedicato alla chiesa dei Celestini[3], ipotizzò originariamente un edificio ad aula unica corrispondente al transetto, trasformato in impianto a croce greca nel secondo o terzo decennio del Trecento. La proposta non è supportata da validi elementi strutturali e architettonici, il transetto si presenta infatti con caratteri costruttivi disomogenei e formato da due corpi di fabbrica con differente orientamento[4]. È plausibile che i lavori siano iniziati dal braccio longitudinale del transetto che presenta, all'esterno, un affresco devozionale della prima metà del Trecento, così come è ipotizzabile un ampliamento della chiesa a metà secolo. Nel testamento di Alberico da Rosciate del 1356 è inserita la costruzione di una cappella sepolcrale annessa alla chiesa[5] e allo stesso periodo risale la costruzione della cappella Bonghi, nel braccio destro del transetto con stemmi visibili sui contrafforti esterni. Nel 1398 il convento venne saccheggiato dai ghibellini, assaltato nuovamente dall'esercito milanese nel 1438, nel 1514 fu occupato dagli spagnoli che ne fecero anche la sede degli accordi di pace con la città di Bergamo. Al XV secolo risale la costruzione del chiostro del convento, il campanile è invece della fine del secolo. Gli affreschi trecenteschi furono scoperti negli anni Trenta del Novecento durante una campagna di restauro diretta da Luigi Angelini, un secondo intervento di restauro è databile al 1987. Dal 1979 il convento è la casa provincializia delle Suore Sacramentine.

Gli affreschi sui quali sono stati individuati alcuni graffiti sono quelli collocati nel braccio destro del transetto, sul primo gruppo di essi Angelini riuscì a ricostruire l'iscrizione in caratteri gotici di committenza dell'opera:

[3] L. Angelini, *Il convento di San Nicolò ai Celestini*, Bergamo 1939

[4] La chiesa di San Nicolò ai Celestini, in *I pittori bergamaschi. Le origini*, op. cit., pp. 215-216

[5] Il giurista morì il 14 settembre 1354, viveva già nel borgo di Plorzano (poi Santa Caterina) accanto alla chiesa dei Celestini. Ora le sue ceneri sono nella Basilica di Santa Maria Maggiore.

HOC OPUS FECIT FIERI FRATER PACHINUS DE VERDELLO 1393

Fig. 4 San Nicola con devoto e San Cristoforo, prima coppia di santi dell'affresco collocato nel transetto destro e datata al 1393

Fig. 5 Altra parte del ciclo trecentesco con sant'Antonio Abate, san Nicola (?), santa Caterina d'Alessandria

L'intero ciclo composto in periodi differenti ma estremamente vicini è scandito da archi a tutto sesto e colonnine tortili che danno uno sfondo unitario alla schiera di santi: sant'Antonio abate, san Nicola (a mio parere in entrambi i casi, rappresentato nella versione del giovane vescovo, senza barba e dai colori chiari), santa Caterina e san

Cristoforo. Sul pilastro di congiunzione dei bracci, un lacerto di affresco permette di intravedere un bastone e una veste chiara, probabilmente san Giacomo, accanto a lui, sull'altro lato della parete, una Vergine in trono con Bambino. Esattamente dall'altro lato del transetto, altri affreschi databili alla fine del Trecento fino alla prima metà del Quattrocento ricoprono le pareti della chiesa. I graffiti sono ovunque, ma il non ottimo stato di conservazione degli affreschi non permette in molti casi una corrette analisi.

Fig. 6 Graffiti del simbolo dei Celestini

Accanto alla figura di san Cristoforo, o meglio tra i suoi piedi e i pesci del fiume che sta attraversando portando sulla spalla il piccolo Gesù sempre più pesante, sono visibili due stemmi dei Celestini, facilmente confrontabili con quello posto all'ingresso del convento. È plausibile un'idea di rappresentazione della comunità religiosa specifica, quella dei Celestini appunto, un simbolo che rappresenta il gruppo e anche il luogo stesso.

Fig. 7 Alcuni graffiti devozionali iconici: navi, stelle a cinque punte, croci

In questa figura ho avvicinato alcuni graffiti iconici di ambito puramente devozionale, come le navi, in un caso anche con i viaggiatori, o le croci. La rappresentazione della nave è collegata a un ex voto di ringraziamento per il viaggio effettuato senza incorrere in rischi o a una richiesta di buona riuscita del viaggio che si va a intraprendere.

Di solito sono soggetti connessi all'ambito del pellegrinaggio[6] ma nei secoli in questione (XIV-XV secolo) non è sbagliato pensare a spostamenti per commerci e lavoro.

Un ultimo interessante graffito è collocato a lato di san Giacomo (?) ed è uno stemma: non ho trovato informazioni circa eventuali sepolture nella chiesa se si esclude quella del cardinale Longhi, di Alberico da Rosciate, ora in Santa Maria Maggiore e la cappella della famiglia Bonghi di cui è visibile lo stemma su un contrafforte esterno la chiesa.

Fig. 8 Stemma accanto alla figura di san Giacomo (?)

È difficile risalire a un'ipotetica famiglia connessa allo stemma di cui è visibile solamente la parte superiore che vede un giglio e una stella. Lo stemma araldico riflette a mio parere un tentativo di appropriazione dello spazio: in un mondo dove è evidente la corsa all' "occupazione di suolo sacro" per la sepoltura famigliare o per un'immagine di memoria, non mi stupisce che anche il graffito, all'interno di questo tipo di cultura visiva, divenga strumento utile per ritagliarsi uno spazio, una finestra di collegamento con il divino.

Sono presenti anche altri graffiti, alcuni davvero impossibili da leggere, uno, collocato lungo la veste di un devoto rappresentato inginocchiato accanto a Celestino V in trono e a lui presentato da santa Caterina e san Nicola, è datato ottobre 1504.

[6] M. Bacci, *Pro remedio animae*, op. cit., pp. 160 e sgg.; D. Arduini-C.Grassi, *Graffiti di navi medievali sulle chiese di Pisa e di Lucca*, Felici ed., Pisa 2002

2.3.4 Casi studio_Ordini conventuali.

Ex chiesa e convento di Sant'Agostino

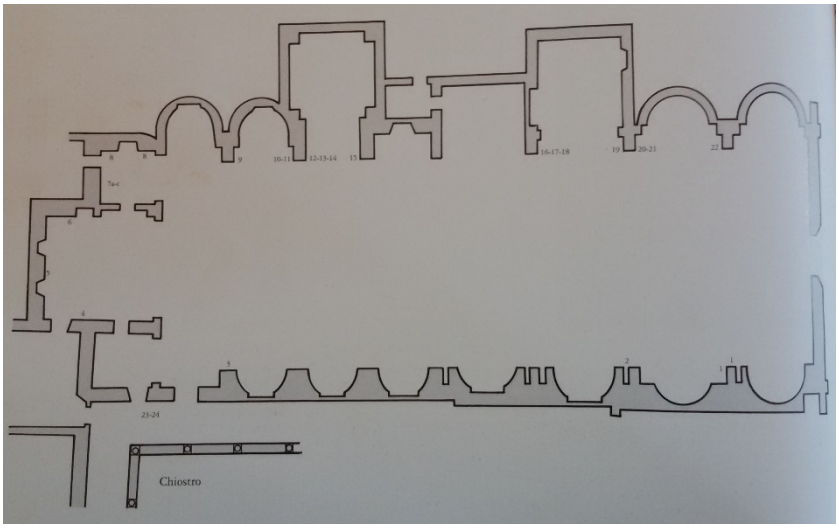


Fig. 1 Planimetria ex chiesa sant'Agostino, presa da *I pittori bergamaschi. Le origini*, Bolis 1980

La chiesa[1], dedicata ai santi Giacomo, Filippo, Agostino venne fondata nel 1290 dal vescovo Roberto Bonghi, portata a compimento e riconsacrata nel 1347 dal vescovo Bernardo Bernardi, subì rifacimenti e ampliamenti nel corso del XV secolo[2]. L'impianto è ad aula unica, con soffitto ligneo ornato da lastre in cotto decorate, databili al 1446,

[1] Le informazioni sul complesso di Sant'Agostino e sulle sue vicende sono riprese da: F. Speranza, *Memorie storiche e artistiche intorno al Convento e alla chiesa di Sant'Agostino* in "Bergomum", m.s., a. 20, n. 1, gen-mar 1926; A. Tiraboschi, *Notizie intorno al monastero e alla chiesa di S. Agostino*, Bergamo 1969; G. Alessandretti, *Un enigmatico dipinto nella chiesa di S. Agostino: tentativo di ricostruzione*, Bergamo 1982; G. Alessandretti, *L' archivio del convento di S. Agostino : inventario delle scritture superstiti*, Bergamo 1982; C. Fumagalli, *S. Agostino di Bergamo : la storia e l'arte delle chiese e dei conventi agostiniani di Bergamo, Nembro, Almenno, Romano*, Bergamo 1990; M. Gregori (a cura di), *Pittura a Bergamo dal Romanico al Neoclassicismo*, Cariplo, Milano 1991*; La chiesa di Sant'Agostino, in I pittori bergamaschi. Le origini*, Bolis editore, Bergamo 1992; M.G.Recanati, *Bergamo*, in *La pittura in Lombardia. Il Trecento*, AA.VV, Electa, Milano 1993, pp. 204-236; M. Mencaroni Zoppetti – E. Gennaro (a cura di), *Società, cultura, luoghi al tempo di Ambrogio da Calepio*, Edizioni dell'Ateneo, Bergamo 2005; J. Schiavini Trezzi (a cura di), *Il convento di S. Agostino : storia e significati di un monumento*, Sestante, Bergamo 2007

[2] Dal convento uscirono Gherardo Carrara – Gerardo da Serinalta -, poi vescovo di Savona nel 1342 e Andrea Bagnati, poi vescovo di Brescia nel 1373.

sostenuto da grandi archi ogivali che scandiscono l'ampio spazio interno. La planimetria termina con tre cappelle rettangolari voltate a crociera. La notizia della distruzione della chiesa a causa di un incendio nel 1403[3] e il conseguente rifacimento è stata ridimensionata e oggi sappiamo che l'incendio, causato dalle sanguinose lotte di fazione del periodo, colpì soprattutto l'area del convento e in minima parte la chiesa. L'impianto e le numerose decorazioni attestano l'originalità dell'area. Nel 1443 chiesa e convento passarono dagli Eremitani alla Congregazione agostiniana osservante di Lombardia. Le numerose cappelle gentilizie furono costruite tra il 1499 e il 1505 e successivi interventi sono databili al XVI-XVII secolo[4]. Nel 1797 il complesso venne indemaniato e trasformato in caserma, in quel periodo venne costruita una muraglia in mattoni per nascondere i numerosi affreschi. I restauri degli anni 1955-60 sotto la direzione di Mauro Pelliccioli riportarono l'originaria identità all'edificio. Oggi è di proprietà dell'Università di Bergamo ed è oggetto di restauro. Secondo le notizie le Tiraboschi il giorno 16 marzo 1307, per la conservazione della pace ottenuta con Brescia, venne stabilita la donazione ogni sei mesi di 25 lire imperiali alla fabbrica del convento degli eremitani[5].

Questa è la chiesa con il maggior numero di evidenze graffite, tutte apposte agli affreschi trecenteschi collocati sui pilastri degli ampi archi ogivali disposti verticalmente in tre ordini. Gli affreschi dei pilastri sono tutti di ambito devozionale e rappresentano santi isolati o in coppia, la Vergine in trono con devoto presentato da un santo o la *Madonna del parto*, una *sant'Anna Metterza*, una rappresentazione della *Trinità* (triandrica).

Nelle cappelle absidali sono invece presenti narrazioni, una specifica dedicata ai santi eremiti Onofrio e Pannunzio, un'*Ultima Cena* del XIII secolo connessa alla fase più antica

---

[3] …20 luglio 1403 buon numero di guelfi entrò in città pel muro posto dietro al monastero de frati eremitani e andò a prendere il monte del Belfanti di Rivola e poscia i borghi Sant'Andrea e San Leonardo dove spogliarono e abbruciarono molte case, nel prato Sant'Alessandro ebbe luogo scaramuccia tra guelfi e ghibellini…in occasione della perfida guerra prossimamente posta che incominciò l'anno 1403 e durò i cinque anni successivi, fu abbruciato quasi tutto il monastero dei frati eremitani di Bergamo e poiché di esso rimase illeso solo un refettorio è di rugente necessità vendere beni e robe imobili del detto monastero per alcune riparazioni e massimamente perché i frati abbiano alcune celle, alcuni edifici per cucina e refettorio, senza di cui non possono vivere…, da A. Tiraboschi, *Notizie intorno al monastero e alla chiesa di S. Agostino*, Bergamo 1969.

[4] G. Petrò, *Le trasformazioni della chiesa e del convento di Sant'Agostino tra XV e XVI secolo*, in *Società, cultura, luoghi al tempo di Ambrogio da Calepio*, op. cit., pp. 103-178

[5] A. Tiraboschi, *Notizie intorno al monastero e alla chiesa di S. Agostino*, op. cit.

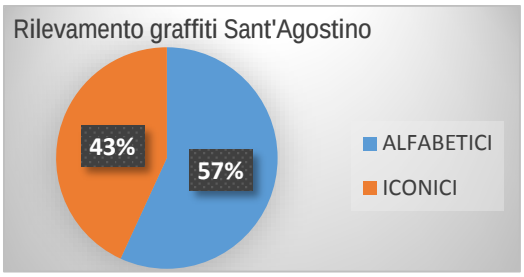
della costruzione dell'edificio, una *Crocifissione* e, nella cappella maggiore, una splendida rappresentazione di un frate in cattedra identificabile in fra Gerardo da Serinalta[6]. I santi maggiormente rappresentanti sono indubbiamente santa Caterina e sant'Antonio abate. Ciò che è evidente a mio parere è il gran numero di figure femminili che si ripetono per tutta l'aula di cui di seguito vi presento una breve carrellata.

Fig. 2 Affreschi e parti di affreschi rappresentanti figure femminili: santa Caterina, Vergine in trono, Madonna del parto, sant'Anna Metterza.

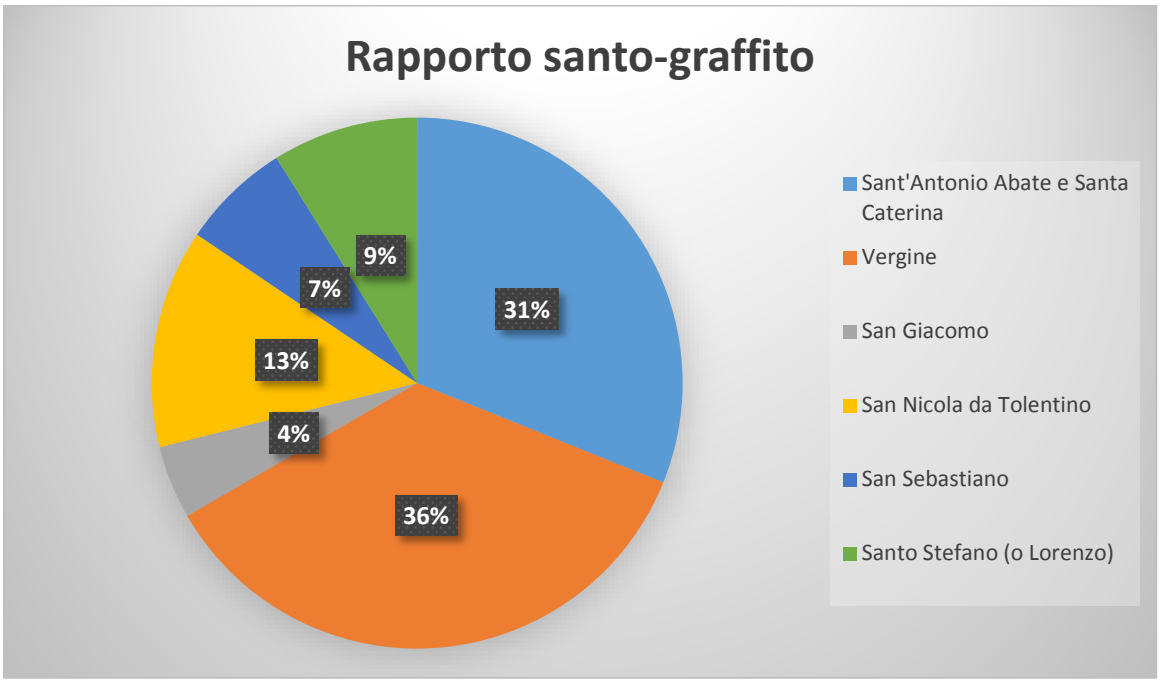
Oltre alla grande quantità di affreschi anche le evidenze graffite sono estremamente numerose, sia alfabetiche che iconiche. Sono stati rinvenuti, sugli affreschi del primo ordine, 29 graffiti alfabetici: si tratta nella maggior parte dei casi di iscrizioni obituarie, preghiere, nomi o iniziali, invocazioni e resoconti storici. Gli iconici sono invece 22: croci e calvari, antropomorfi e oggetti che potrebbero far pensare a ex voto o doni, patiboli.

[6] Maestro di Fra Gerardo da Serinalta, in *I pittori bergamaschi. Le origini*, op. cit.

L'analisi dei graffiti di Sant'Agostino si discosta di poco dalle percentuali generali sulla quantità rilevabile delle due differenti categorie di graffiti:



I santi maggiormente interessati dai graffiti sono la Vergine, sant'Antonio Abate e santa Caterina da Alessandria (rappresentati insieme 3 volte e una volta singolarmente), san Nicola da Tolentino: nessun soggetto è stato volontariamente deturpato dall'azione degli incisori, al contrario il soggetto rappresentato è *transitus* e ricettore primario del messaggio, sia esso alfabetico o iconico. L'unico soggetto iconico graffito non riscontrato è lo stemma o blasone, testimoniato invece in San Francesco e in San Nicolò ai Celestini.



Un'indagine più in dettaglio specifica per i graffiti alfabetici mostra che i messaggi non appartengono tutti alla medesima categoria: l'iscrizione più antica si riscontra a mio

parere in un affresco ormai nascosto dalla costruzione della quarta cappella gentilizia di sinistra. Si vede solo un piccolo lacerto dell'affresco, la parte finale destra del trono di una Vergine collocato nel secondo ordine e la cornice dell'affresco del primo ordine. In quest'angolo è chiaramente riconoscibile un patibolo con un'aquila appesa (una rappresentazione simbolica che rispecchia le lotte tra fazioni?) e tre iscrizioni che possono essere datate a mio parere alla fine del XIV secolo o a cavallo tra XIV e XV secolo.

Fig. 3 Lacerto di affresco collocato tra la 4 e la 5 cappella a sinistra, coperto dal pilastro per la costruzione della cappella gentilizia di XV secolo. Qui le due versioni, l'immagine ritoccata con tavoletta grafica e l'immagine originale.

Oltre alla paternità dell'affresco, *hoc opus fecit fieri Johannis* (?) *e*, sono presenti altre due iscrizioni, una in gotica *omnia pret…ut,* una in (a mio parere) cancelleresca corsiva molto elegante esattamente sopra un patibolo con un'aquila (?) o un antropomorfo con testa d'uccello appeso, difficile da interpretare completamente eccetto che per alcune parole *uxoram et filiam*… Non esistono molti appigli per tentare una codificazione del messaggio, ma potrebbe essere plausibile una lettura legata al periodo delle lotte intestine bergamasche (che tra l'altro proprio nel 1403 videro il convento agostoniano messo a ferro e fuoco e quasi completamente distrutto) con la conseguente morte di un

personaggio (forse ghibellino e per questo il riferimento all'aquila?) che lascia moglie e figlia e a cui viene in qualche modo dedicato un ricordo sotto il trono della Vergine. Non so se la preghiera connessa all'ambito francescano e nello specifico di san Bonaventura, *Omnia praetereunt praeter amare Deum* (tutto finisce tranne l'amore per Dio), possa essere un valido confronto per l'iscrizione - che corre lungo la cornice inferiore dell'affresco e anzi usa proprio la linea della cornice come riferimento -, contestuale al patibolo e quindi con il fine di accompagnare il personaggio in questione con una frase di amore e buon auspicio per l'anima. Questa è la mia proposta di lettura.

In un altro caso, sempre connesso all'immagine della Vergine, questa volta nell'iconografia della Madonna del parto, ci si trova di fronte a un'immagine palinsesto con quattro iscrizioni poste a lato della figura, incise in periodi differenti tra loro: due iscrizioni appartengono all'aprile del 1554 e si tratta di graffiti obituari, scritti in corsivo, una terza iscrizione in parte nascosta dalla seconda, si riferisce all'arrivo degli spagnoli nel 1512, connessa pertanto agli eventi della Lega di Cambrai e alla battaglia di Ravenna, più sotto un'ultima iscrizione riferibile a febbraio di un anno non meglio precisato ma plausibilmente databile al XIV secolo. Sul ventre della Vergine poi, il nome MARIA, a mio parere un graffito moderno, e infine una preghiera: *Ave maria gratia plena* riferibile appunto alla specifica iconografia della Madonna del parto.

Fig. 4 Madonna de parto con collocazione dei graffiti e dettaglio di tutti i graffiti presenti

Un ultimo approfondimento dedicato ai graffiti iconici, numerosi in Sant'Agostino oltre che singolari, essi si concentrano sugli affreschi delle prime due cappelle di destra e sull'affresco rappresentante san Sebastiano della seconda cappella di sinistra. Le tipologie sono varie: alcuni oggetti che sembrano riferibili al mondo degli ex voto (forse alcuni anatomici), almeno cinque antropomorfi, un altro patibolo.

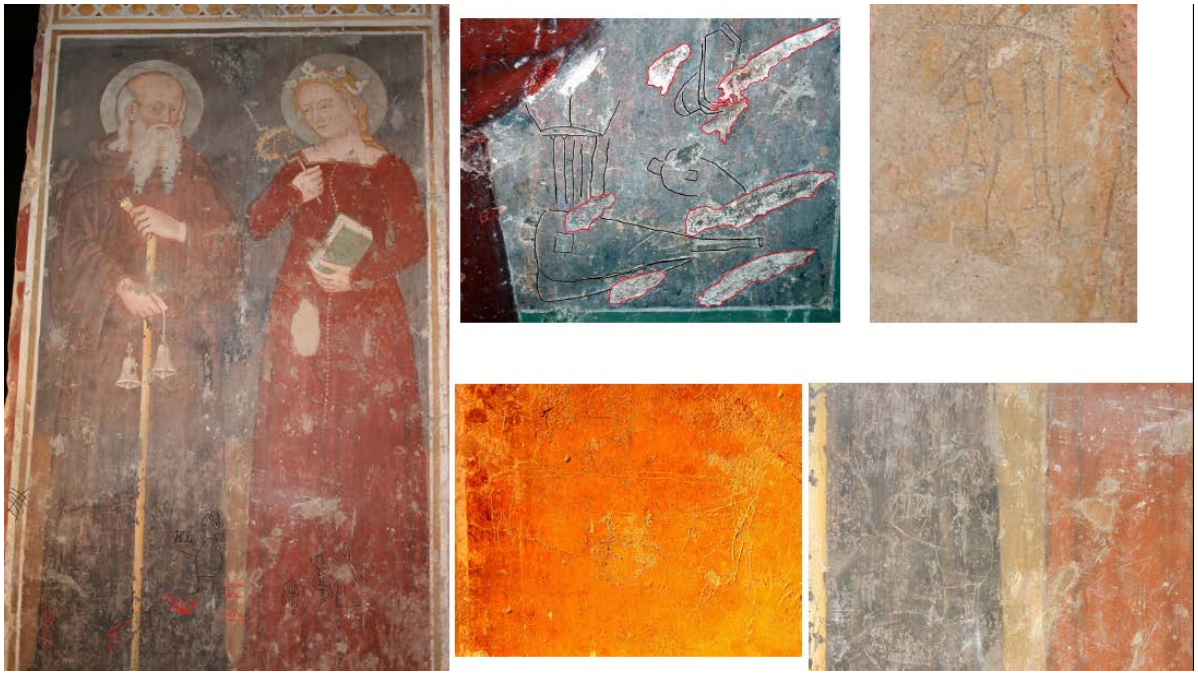


Fig. 5 Alcuni esempi di graffiti iconici: probabili ex voto anatomici, un patibolo, due antropomorfi, l'affresco con Sant'Antonio e Santa Caterina d'Alessandria poi ripreso in un dettaglio con antropomorfo, corona e oggetto devozionale (?).

Non esistono datazioni possibili o confronti, ma certo potrebbe aiutarci il diario di Castello Castelli al cui interno sono conservati anche dei disegni databili al XV secolo[7], mi permetto di inserire qui di seguito alcuni esempi. Questo documento, assai bistrattato dagli storici poiché frutto di numerose interpolazioni successive[8] supporta però la

[7] Cfr Capitolo dedicato al contesto storico

[8] Castello Castelli si dichiara ghibellino, il diario passa successivamente nelle mani della famiglia Bonghi, guelfa, che introduce delle interpolazioni e così accade anche successivamente, ne risulta un diario scritto a più mani da entrambe le fazioni e su un arco di tempo estremamente ampio per fatti che in realtà si riducono a circa 30 anni, dal 1378 al 1407. Il documento risulta a mio parere comunque di estremo valore, poiché ciò che interessa non è tanto la veridicità di dettaglio dell'azione o del personaggio o dell'anno quanto il racconto di questa guerriglia urbana,

ricerca dando un giusto riferimento per disegni effettuati da non professionisti, in modo del tutto estemporaneo e in condizioni non certo ottimali.

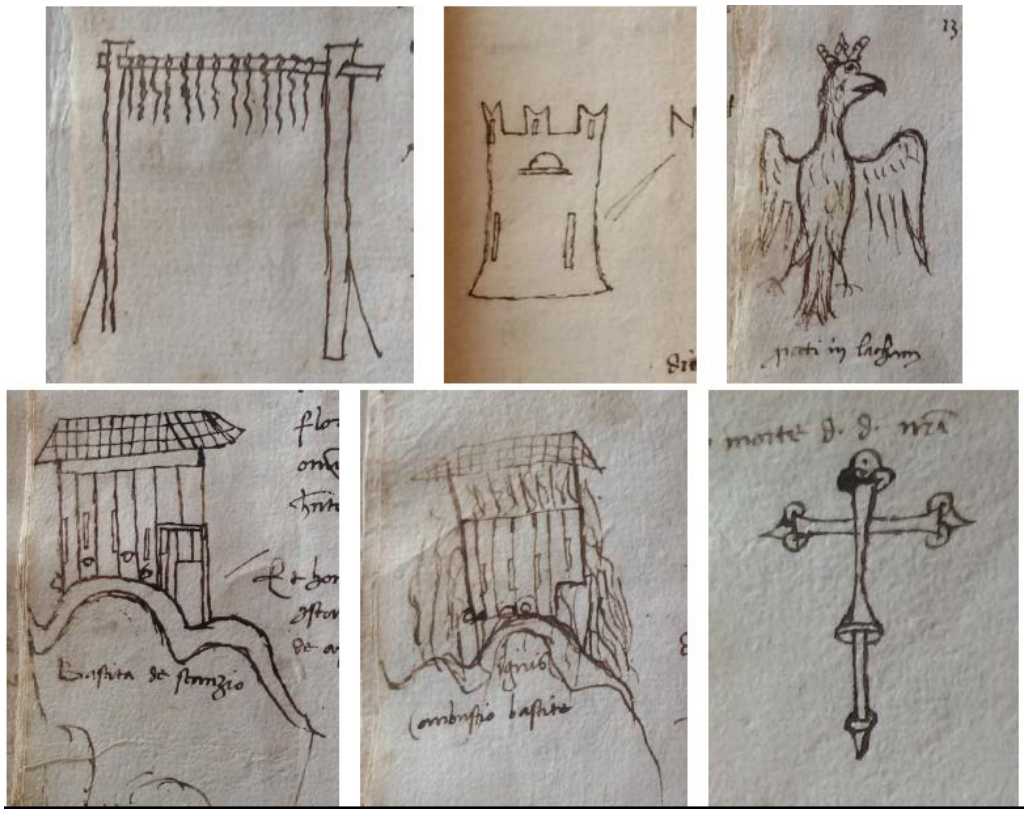


Fig. 6 Alcuni esempi tratti dal diario di Castello Castelli: un patibolo (di cui il diario è pieno), una torre, un'aquila connessa a stemma araldico, una bastita[9], la stessa bastita combusta, una croce astile

Trattando della lotta tra la fazione guelfa e quella ghibellina, il diario di Castello Castelli è una raccolta di misfatti, attentati, impiccagioni, caduti e sopravvissuti. Nei 104 fogli del diario i patiboli vengono rappresentati 16 volte cui si aggiunge una decapitazione: i patiboli riportano nella stragrande maggioranza dei casi solo il numero di condannati

come si struttura e si trasforma, quali tipi di azioni vengono effettuate, quante possibili morti e come può essere stato vissuto un periodo del genere. È evidente che la valenza del documento si trasforma rispetto a quanto viene richiesto a un documento storico che riporta fatti, nomi e date, ma rimane comunque uno strumento fondamentale per la ricostruzione di quel periodo. La stessa necessità di inserire dei disegni a lato del testo riflette una *forma mentis*, che molto probabilmente è quella della miniatura e della cultura libraria trecentesca, strumenti a cui il laico urbano iniziava a essere abituato.

[9] La *bastita* è una piccola fortificazione di carattere provvisorio costruita in legname, pietre e terra per rinforzo dei punti più delicati delle difese o per la vigilanza delle terre circostanti.

per gulam, rappresentati dalla corda vuota[10]. Oltre ai patiboli, i morti vengono contrassegnati a lato del testo da una croce, a ogni croce corrisponde un caduto. Questa vena macabra e delittuosa è testimoniata anche da alcuni graffiti presenti sia in Sant'Agostino che nella Basilica di Santa Maria Maggiore (un solo caso e poco leggibile) e a mio parere la situazione potrebbe essere giustificata proprio dal fatto che gli agostiniani sembrano in qualche modo connessi alla sfera ghibellina (tanto che gli autori del saccheggio del 1403 erano guelfi) a differenza per esempio della Basilica di Santa Maria Maggiore ma soprattutto di Santo Stefano, sempre attaccate dai ghibellini. Si tratta di ipotesi dato che mancano completamente degli studi specifici dedicati all'azione degli ordini mendicanti o conventuali sulla città e sulla comunità bergamasca.

Nel diario di Castello Castelli c'è spazio anche per le figure umane: un monaco probabilmente connesso alla processione dei Battuti bianchi del 1399, due impiccati, tre teste mozzate. Il *leit motiv* del testo non viene in alcun modo intaccato. Il tratto è incerto anche se il risultato non così disastroso, l'autore è amante del dettaglio. Tenendo conto del fatto che si tratta di due modi di disegnare che possiedono tecniche, strumenti e modalità completamente differenti, vorrei utilizzare i disegni di Catelli Castelli come riferimento per i graffiti iconici riscontrati a Bergamo.

[10] Mi sono chiesta se questa rappresentazione potesse in qualche modo avere dei riferimenti con le immagini infamanti, tanto di moda a quei tempi, quando era impossibile condannare traditori e fuggiaschi per la dipartita di questi. Cfr G. Ortalli, *La pittura infamante. Secoli XIII-XIV*, Viella, Roma 2015. Al momento ritengo che si tratti di condanne realmente effettuate visto il clima di terrore di quegli anni ma lascio comunque uno spiraglio aperto perché manca uno studio approfondito del testo - a oggi inserito nella collana *Rerum Italicarum Scriptores (voll. XVI)* e analizzato dal Capasso nel 1940 – dal punto di vista storico, antropologico e storico artistico.

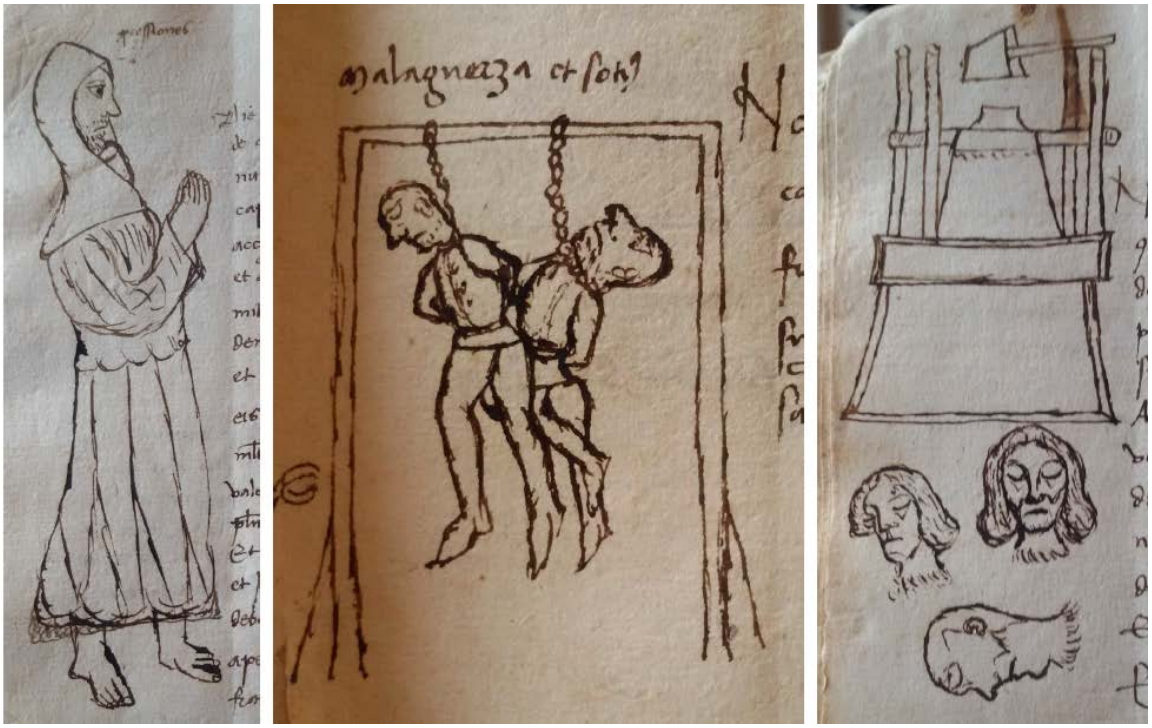


Fig. 7 Monaco in processione, impiccati, decapitati

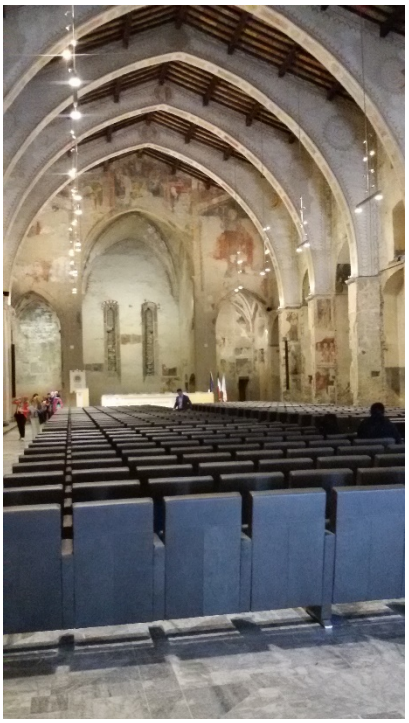
Fig. 8 Patibolo inciso con aquila, antropomorfo con libro, due antropomorfi

Sui restanti affreschi è possibile incontrare iscrizioni devozionali indicanti passaggio o pellegrinaggio (*hic fuit* – affresco San Giacomo). Il Tiraboschi alla fine del XIX secolo evidenzia la presenza di due graffiti che non sono riuscita a ritrovare, li definisce *scritte con strumento appuntito:*

Die 20 marzo 1474 sono resusitato Jacomo de la Zoncha

20 nov 1483 Treniol fu messo a sacco al Iacomanno

I lavori di restauro sono oggi conclusi e l'ex chiesa di Sant'Agostino è diventata Aula Magna dell'Università di Bergamo.



3. PARTE TERZA

3.1.1 Percorsi che si intrecciano: iconografia e gesti

Una predilezione per lo studio delle testimonianze graffite su affreschi trecenteschi non deve comunque trascendere lo studio stilistico-formale di questi ultimi unito a un sincero interesse per le tipologie iconografiche qui rappresentate: entrambi gli aspetti permettono di formulare nuove domande e proporre nuove interpretazioni[1]. Il capitolo dedicato si giustifica dal fatto che Bergamo presenta delle evidenze pittoriche trecentesche di interessantissima fattura oltre che estremamente numerose, molte conosciute da sempre, altre scoperte soprattutto durante il periodo di restauri e interventi che dalla fine della seconda guerra mondiale arriva fino agli anni Sessanta e Settanta del Novecento, anni durante i quali spiccano le figure di Mauro Pelliccioli[2] – molto attivo in tutta la Lombardia – e Luigi Angelini, ingegnere bergamasco con la passione per l'arte, la storia e la propria città, al quale si devono interventi di recupero e studi su evidenze architettoniche e artistiche di fondamentale importanza. Giusto per dare un'idea della ricchezza artistica di questa città, l'ultima clamorosa scoperta risale al 2004, durante alcuni interventi effettuati sulla pavimentazione della cattedrale filaretiana di Sant'Alessandro, nel cuore della città. Ciò che è emerso – e che è trattato nella sezione dedicata alla ex cattedrale - è un interessantissimo saggio di storia cittadina: l'impianto della cattedrale romanica di San Vincenzo (XI-XII secoli), quello basilicale paleocristiano (V secolo d.C.), una *domus* romana (di cui si evidenziano tre fasi costruttive) e strutture protostoriche e preistoriche[3]. Gli scavi hanno permesso di

---

[1] Cfr L. Angelini, *Affreschi trecenteschi in Bergamo*, Bergamo 1953; S. Matalon, *Affreschi lombardi del Trecento*, Milano 1963; *Pittura a Bergamo dal Romanico al Neoclassicisimo*, M. Gregori (a cura di), Cariplo, Milano 1991; M.G. Recanati, *Bergamo*, in *La pittura in Lombardia. Il Trecento*, Electa, Milano 1991; *I pittori bergamaschi. Le origini*, M. Boskovits (direzione di), Bolis, Bergamo 1991; C. Travi, *Alla corte dei Visconti: pittura gotica in Lombardia*, in *Lombardia gotica e tardogotica*, M. Rossi (a cura di), Skira, Milano 2005.

[2] V. Pracchi su Pelliccioli

[3] Informazioni più dettagliate sullo scavo e la musealizzazione dei reperti e delle evidenze architettoniche sono consultabili: *I tesori della cattedrale di Bergamo. Storia di una chiesa nel cuore religioso della città*, L. De Vecchi (a cura di), Silvana editoriale, Bergamo 2015

individuare le effettive dimensioni dell'antica cattedrale che sono risultate essere uguali a quelle della cattedrale attuale a testimonianza pertanto di una importante realtà e non modesta come si era sempre supposto; l'antica cattedrale rimase attiva fino alla metà del XV secolo quando iniziarono i lavori del Filarete.

Si ritiene che i lavori di rifacimento di epoca romanica siano contestuali all'ampliamento della basilica di Santa Maria, cui seguì la denominazione di *Maggiore*, riedificata a partire dal 1137 e ultimata nel 1273, anno della sua consacrazione. In quegli stessi anni in San Vincenzo si lavorava all'iconostasi la cui decorazione pittorica è databile tra il 1270 e la fine del Duecento[4].

Fig. 1 Dettaglio della parete destra dell'iconostasi

Si conserva le decorazione della sola parte destra dell'iconostasi, riccamente ornata probabilmente dallo stesso pittore che dopo il 1279 dipingeva nella chiesa di San Michele al Pozzo Bianco l'affresco raffigurante la Madonna del latte in trono e il beato Alberto da Villa d'Ogna[5](conosciuto anche come Alberto da Bergamo, laico, entrò nel terzo ordine

[4] A. Facchinetti, Il Museo e il tesoro dell'antica cattedrale di San Vincenzo a Bergamo, spunti per una riflessione storica, https://issuu.com/alessandrafacchinetti/docs/il_museo_e_il_tesoro_dell_antica_ca, consultato in data 20 aprile 2016.

[5] F. Scirea, *Il complesso cattedrale di Bergamo*, in *Lombardia Romanica. I grandi cantieri*, R. Cassanelli – P. Piva (a cura di), Jaca Book, Milano 2010, pp. 201-211 (p. 204); A. Facchinetti, Il Museo e il tesoro dell'antica cattedrale di San Vincenzo a Bergamo, spunti per una riflessione storica, op. cit.; *Medioevo a Bergamo. Archeologia e antropologia raccontano le genti*

domenicano e morì il 7 maggio 1279). Al centro della composizione, sant'Anna Metterza, alla quale gli altri santi si rivolgono: san Giovanni Battista alla sinistra e alla destra san Pietro, san Bartolomeo e santa Caterina d'Alessandria. Le figure sono inserite in un struttura ad archi a tutto sesto, il fondo su cui si stagliano presenta una prima banda rossa lungo tutto il perimetro dell'arco, lo spazio restante è tagliato orizzontalmente da una banda color ocra che compare anche sulle lesene che chiudono l'immagine della Metterza dentro le quali sono stati rappresentati due piccoli voventi in *proskynesis* (che presentano entrambi interpolazioni graffite). La parte superiore dello sfondo è divisa da una banda verde che segue la linea dell'arco e da uno spazio centrale blu. Ogni banda cromatica è evidenziata da piccoli punti bianchi e linee che ritmano la composizione decorativa e si ritrovano anche nelle aureole delle due madri. I colori delle vesti dei personaggi virano dal rosso al rosa, bianco e ocra, in questo modo le figure riescono a emergere dal fondo blu, il panneggio degli abiti è dato da spesse e pesanti lumeggiature bianche nel caso di sant'Anna e di san Pietro, da pennellate di cromia più scura rispetto al colore della veste nei manti rossi degli altri personaggi: difficilmente questi interventi riescono a dare una percezione di consistenza volumetrica e corposità, soprattutto nel caso della triade sacra. Alla sinistra della Metterza, oltre a san Giovanni Battista, si scorgono piedi coperti, la fine di una lunga veste che presenta forti lumeggiature bianche e la base di un trono (forse una rappresentazione della Vergine in trono?) e infine piedi nudi nella medesima posizione di quelli del Battista e una veste (presumibilmente un santo maschile). Il confronto con il Maestro attivo in San Michele al pozzo Bianco sembra calzare con le figure maschili dell'iconostasi: per lo scorcio del volto, le linee dell'arcata sopraccigliare e degli occhi, lo sguardo, la barba, la forma del volto appuntita.

---

bergamasche, op. cit., pp. 22-23. Per una descrzione dell'affresco in San Michele al pozzo Bianco cfr *I pittori bergamaschi. Le origini*, op. cit., pp. 76-77.

Fig. 2 Dettaglio e confronto tra il beato Alberto da Villa d'Ogna dipinto in San Michele al Pozzo Bianco e datato post 1279 (anno della sua morte) e i tre santi maschili dell'iconostasi della ex cattedrale di San Vincenzo, Giovanni Battista, Pietro e Bartolomeo.

Tuttavia, il graffito[6] presente sulle vesti di san Bartolomeo, datato 1265, non può che mettere in discussione una attribuzione di questo tipo. San Bartolomeo possiede dei tratti e degli elementi che in parte si discostano dagli altri personaggi ma non esiste alcuna informazione sulla possibilità che l'iconostasi potesse essere stata decorata in due tempi differenti così lontani tra loro; inoltre, se effettivamente l'autore dei due affreschi è il medesimo, parrebbe non aver subito alcuna trasformazione in circa quattordici anni di lavoro, e ciò risulterebbe davvero incomprensibile. Tra le altre cose Alberto da Villa d'Ogna o Alberto da Bergamo, non è un santo ma un beato. Si potrebbe pensare a

[6] Cfr capitolo dedicato ai graffi dell'ex cattedrale di San Vincenzo e della basilica di Santa Maria Maggiore

un'ondata popolare di riconoscimento nei suoi confronti da parte del devoto rappresentato inginocchiato accanto alla Vergine - così affine nella postura e nella linea delle veste ai devoti rappresentati accanto alla sant'Anna Metterza della cattedrale - o comunque alla non formalizzazione dello *status* del beato. Non si dimentichi inoltre che san Michele al pozzo Bianco era connessa alla stessa MIA, della quale non era che una cellula territoriale e che i legami con l'ordine domenicano, di cui Alberto faceva parte in qualità di terziario, erano saldi e molto profondi. Non possiedo una soluzione, ma certamente l'affresco dell'iconostasi della cattedrale di San Vincenzo ha il suo indiscutibile termine *ante quem*, il 1265.

Fig. 3 Sant'Anna Metterza, iconostasi ex cattedrale di San Vincenzo

Più difficile invece trovare un riscontro così calzante per sant'Anna Metterza, fulcro dell'impostazione, che tiene tra le mani forse un fiore in parallelo con la figlia (e se si trattasse dell'ostia consacrata? tema che si riconnette al significato ultimo dell'iconografia, l'Incarnazione), e cattura a mio parere l'attenzione del Bambino, più dello stesso Battista che si avvicina nella loro direzione. La composizione è ieratica e

rigida, l'espressione delle protagoniste seria e con una bocca quasi imbronciata, le pennellate bianche e ocra presenti sulle vesti si trovano anche sui volti per tracciare forme ed espressioni del volto e dettagliare l'incarnato. La linea di contorno è sanguigna, delimita e dà forma: è indubbio che la rappresentazione sia comunque potente e di forte impatto, certamente anche emotivo. Sulle due lesene laterali, due voventi, sospesi nello spazio aureo, entrambi connessi a graffiti. Sopra l'immagine di sant'Anna Metterza, un lacerto di Crocifissione coeva o di poco posteriore alla decorazione dell'iconostasi. Accanto, una Crocifissione del tutto simile a quella rappresentata dal Maestro dell'albero della vita, nel *Lignum Vitae* di San Bonaventura nella basilica di Santa Maria Maggiore[7]. Accanto all'iconostasi, un lacerto di affresco mostra la veste di un santo con bastone, probabilmente sant'Antonio Abate, con Vergine in trono di cui è possibile vedere solo la parte inferiore della veste: è evidente la delicatezza della linea e del drappeggio e la ricerca di volumetria come negli affreschi del Maestro della Madonna del parto in Sant'Agostino, attivo intorno agli anni sessanta del Trecento. Per concludere, un cenno all'affresco commissionato dalla MIA nell'ultimo quarto del XIII secolo, raffigurante le elemosine dei confratelli, quattro uomini distribuiscono elemosine ai poveri e agli infermi.

[7] A. Facchinetti, *Il Museo e il tesoro dell'antica cattedrale di San Vincenzo a Bergamo, spunti per una riflessione storica*, op. cit., p. 31

Fig. 4 Elemosina dei confratelli della MIA, ex cattedrale San Vincenzo

Un affresco che testimonia la sede originaria della confraternita, ovvero l'antica cattedrale di San Vincenzo, era già stato rinvenuto dal Fornoni nel 1907 che ne riporta l'iscrizione:

HAS IN HONOR [EM…]/PICTURAS…MENTE F…FECIT DEPINGI CON [FRA]/TRUM TURBA FIDELI [S] QUAS DUM CERNIS HO/MO DEVOTE PRONUS ADORA/…ONTAM PICTURAM QUE QUOD/ DESCIGNAT HONORA

Di segno preciso ed energico, ricerca di effetti plastici attraverso lumeggiature nei volti e nelle vesti, è stato avvicinato alla cultura del pittore dell'Annunciazione in San Giovanni in Conca a Milano e agli affreschi della sala del Consiglio della Rocca di Angera, databili entrambi intorno agli anni Ottanta del Duecento[8].

[8] A. Tagliabue, *L'elemosina dei confratelli della Misericordia (I Canevari)*, in *I pittori bergamaschi. Le origini*, op. cit., pp. 132-133

L'analisi degli affreschi della basilica di Santa Maria Maggiore permette di effettuare alcune riflessioni interessanti: si tratta di numerosi affreschi trecenteschi che coprono quasi tutto il secolo, dal *Maestro del 1336* fino ai lavori di *Pecino da Nova* testimoniato in basilica tra gli anni Settanta e Ottanta del Trecento. Oltre a questi due Maestri è presente anche il *Maestro dell'Albero della vita* di san Bonaventura nel cui catalogo sono stati inseriti anche alcuni affreschi della parete settentrionale del transetto come l'*Ultima cena* e *sant'Eligio*, considerati parte integrante della sua opera meno matura il cui apice sarà raggiunto appunto nel 1347 (o 1342 o forse vent'anni più tardi, non si è infatti concordi sull'autenticità dell'iscrizione alla base dell'affresco) dalla rappresentazione del *Lignum Vitae* di San Bonaventura, nel transetto sud[9]. Caratteristiche di questo pittore locale, la ricerca di verismo e situazioni quotidiane come nel *sant'Eligio*, individualizzazione e caratterizzazione dei personaggi; non si conoscono contatti diretti che giustifichino gli influssi toscani già presenti nella sua opera unitamente a quella cultura emiliana notata negli affreschi bergamaschi precedenti come il *sant'Alessandro a cavallo* (oggi nei matronei della basilica) e l'affresco della *Vergine in trono con i santi Cristoforo e Bartolomeo, altri due santi e devoto* attribuito al *Maestro del 1336* e collocato nell'absidiola sud occidentale della chiesa. Influssi toscani che diventano evidenti mano a mano che si avvicina la metà fino agli ultimi decenni del secolo, periodo in cui l'influsso giottesco si espande da Milano, città che ha ospitato il Maestro nel 1335/36, fino a tutta la Lombardia attraverso l'opera portata avanti nei cantieri delle abbazie milanesi (Viboldone e Chiaravalle) e negli oratori lombardi (Lentate sul Seveso, Mocchirolo, Solaro) che hanno conosciuto il punto più alto di fusione tra linguaggio lombardo, verista e sincero, e toscano, spaziale e cortese. Uno di questi artisti è il *Maestro dell'Adorazione dei Magi* (Pecino da Nova?), presente nell'absidiola sud occidentale della basilica: considerato un parente di Giovanni da Milano, di gusto cortese e di cultura sensibile a Giusto de Menabuoi. Le attestazioni relative a *Pecino da Nova* sono più tarde, riferibili agli anni Settanta e Ottanta, spesso in compagnia del suo collaboratore *Michele da Roncho*: nel 1375 è in basilica per i disegni preparatori del presbiterio, nel 1378 è a Mocchirolo, lavora per la basilica tra il 1381 e il 1402.

---

[9] *Maestro dell'albero della vita*, in *I pittori bergamaschi*, op.cit., pp. 182-186; M.G. Recanati, *Bergamo*, in *La pittura in Lombardia*, op.cit., pp. 205 e sgg.

Fig. 5 Maestro dell'albero della vita (attr.), Dettaglio sant'Eligio, parete settentrionale transetto; Maestro del 1336, Vergine in trono con san Cristoforo, san Bartolomeo, altri due santi e devoto, absidiola sud occidentale; Maestro dell'Adorazione dei Magi (pecino da Nova?), Adorazione dei Magi, absidiola sud occidentale

Non c'è la possibilità di analizzare ogni singolo affresco cittadino anche perché sono davvero numerosi, ciò che interessa è poter utilizzare anche lo studio stilistico formale per recuperare informazioni utili alla ricostruzione storico artistica di tali evidenze. E pertanto mi preme sottoporre due questioni che ritengo importanti: la prima per avallare la presenza di una cultura padana e di influssi emiliani negli affreschi databili intorno

agli anni Trenta e Quaranta del Trecento, la seconda per riflettere sul potere e la presenza della Confraternita MIA e dell'ordine francescano all'interno di una chiesa cittadina.

Influssi emiliani e bolognesi possono essere ricollegabili anche a fatti storici specifici della realtà bergamasca: come evidenziato nel capitolo dedicato all'ex oratorio di Santa Maria Maddalena, la presenza dei Disciplini in città è attestata dai primi anni del Trecento ma si struttura ufficialmente solo nel 1336, anno in cui viene approvata la Regola e in cui appare il privilegio vescovile di Cipriano degli Alessandri[10]. La Regola si basa su quella dei disciplini bolognesi, purtroppo non è giunta fino a noi quella originale ma due edizioni di poco successive, una di XIV e una di XV secolo[11]. È evidente dallo studio dei testi il contatto con la realtà bolognese[12]: nel manoscritto del XV secolo, studiato da Tammi, sono presenti il privilegio del vescovo Cipriano, l'elenco delle indulgenze – in cui si evincono stretti rapporti *con frati eremitani. predicatori. minori. e del carmeno*, con la compagnia di *sancto michaelo da busco da bolonia* e con la casa *de batudi de cremona* –, il breve di Giovanni XXII, i 38 capitoli della regola (aumentati rispetto alla versione precedente), la leggenda di Raniero Fasani e alcune laudi e preghiere[13]. Ecco un contatto o legame, diretto o mediato, con la realtà bolognese che potrebbe spiegare anche gli scambi culturali figurativi per gli anni Trena e Quaranta del Trecento. Inoltre per l'affresco presente sull'arco trionfale dell'oratorio - certamente più tardo e databile intorno agli anni Settanta del Trecento – propongo una lettura iconografica nuova e

---

[10] C. Agazzi, *Una gloriosa confraternita bergamasca*, op. cit., p. 19; G. Tammi, *Lo statuto dei Disciplini di Santa Maria Maddalena di Bergamo. Dal codice Sigma 3,2 della Biblioteca Civica*, in *Il movimento dei disciplinati*, op. cit., pp. 257-268.

[11] Che corrispondono ai seguenti codici nella Civica Biblioteca 'Angelo Mai' di Bergamo: Salone Cass 1 G 3 35 il manoscritto della metà del XIV secolo, ovvero la redazione della Regola più antica a noi pervenuta, pubblicata da L.K. Little e A B 37 (precedentemente Sigma 3, 2) inedito, ma citato da L. Agazzi e G. Tammi.

[12] Sul *recto* della prima carta di guardia posteriore della Regola del XIV secolo, ci si imbatte in una nota del vecchio proprietario, il conte Paolo Vimercati Strozzi, il quale dice di aver visto, nel 1858, una copia membranacea della Regola dei disciplini di Clusone, nella quale erano presenti: il privilegio vescovile, l'elenco di tutte le indulgenze concesse ai battuti e in special modo alla compagnia di S. Michele in bosco di Bologna e alla congregazione di Cremona. L.K. Little, *Libertà Carità Fraternità*, op. cit., p. 192. La nota è di pugno del proprietario: «Nota bene […] In quell'esemplare vi è unita una dichiarazione di tutte le indulgenze concesse alla congregazione de battuti nominando in ispecie quelli di San Michele in bosco di Bologna e quella di Cremona […]».

[13] È plausibile pensare a una relazione tra il manoscritto del XV secolo dei disciplini di Bergamo e quello della confraternita di Clusone.

connessa a ciò che viene prodotto in quegli stessi anni a Bologna, Siena, Genova, Perugia[14].

Si tratta infatti di una trasposizione di un gonfalone della peste. Le caratteristiche compositive di gonfaloni quali quelli di Barnaba da Modena (Genova, 1374-1375), Niccolò Alunno (Assisi, 1468) o della bottega Bonfigli (Paciano, 1470) sono strettamente connesse all'affresco dei disciplini: Cristo (o Padre Eterno) irato rappresentato nell'atto di scagliare frecce (o lance) o circondato da angeli che le scagliano per lui, sotto di loro – a un livello intermedio – i santi intercessori, tra i quali gioca un ruolo di spicco la Vergine nella sua particolare iconografia della Misericordia, sotto il manto si raccoglie la committenza del gonfalone/affresco e talvolta ancora più sotto viene rappresentata la città di appartenenza, la città che necessità *in toto* la misericordia e l'intercessione della Vergine.

L'impianto compositivo dell'affresco contenuto nella chiesa bergamasca si presenta anch'esso su tre differenti livelli con alcune varianti date dalla peculiarità della committenza: Cristo irato, santi intercessori, committenti, ovvero i disciplini sotto il manto. La stessa forma dell'affresco potrebbe ricordare quella particolare tipologia di gonfaloni dipinti su tavola e non su tela[15]. Siamo pertanto di fronte a un'iconografia che al momento non ha riscontri nell'area bergamasca o lombarda ma possiede strettissimi contatti con i luoghi in cui questa forma collettiva di espiazione si è sviluppata e diffusa: la stessa leggenda di Raniero Fasani nasce a Bologna per la confraternita bolognese, il cui statuto è l'effettivo modello di quello bergamasco[16].

La seconda proposta di riflessione non riguarda l'iconografia ma i rapporti di potere e gestione dello spazio sacro all'interno della basilica di Santa Maria Maggiore che, come si è visto nel capitolo a essa dedicato, è da sempre riconosciuta come chiesa cittadina, dal comune (che ha anche investito nella sua edificazione e decorazione) e dai bergamaschi.

---

[14] B. Villa, *I Disciplini a Bergamo: appunti per una nuova lettura iconografica nell'ex oratorio di Santa Maria Maddalena*, in *In corso d'opera. Ricerche dei dottorandi di Storia dell'Arte della Sapienza,* M. Nicolaci – M. Piccioni – L. Riccardi (a cura di), Campisano, Roma 2015, pp. 97-104.

[15] V.M. Schmidt, *Gli stendardi processionali su tavola nelle Marche del Quattrocento*, in A.G. De Marchi, P.L. Falaschi (a cura di), *I Da Varano e le arti*, Atti del Convegno (Camerino 4-6 ottobre 2001), Acquaviva Picena 2003, vol. II, pp. 551-578.

[16] Meersseman, Tammi e Little riconoscono una filiazione dello statuto di Bergamo da quello bolognese. Legame che si riscontra anche con il riferirsi specificamente alla confraternita di San Michele in bosco citata sia nel codice del XV secolo che in quello dei disciplini di Clusone.

La chiesa è anche sede della più importante e prestigiosa confraternita cittadina, la MIA, confraternita della Misericordia, di cui si è già discusso nel medesimo capitolo: la confraternita è a sua volta legata non solo al clero cittadino ma soprattutto ai due ordini mendicanti cittadini, e in basilica la sensazione è proprio quella di un trionfo del francescanesimo sulla parete del transetto meridionale. L'affresco sembrerebbe votivo data la presenza del committente GUIDIUS DE SUARDIS, anche se a mio parare varrebbe la pena approfondire maggiormente la questione, ha come soggetto il *Lignum Vitae* di san Bonaventura, o meglio la trasposizione figurativa del *Lignum Vitae*, come ricorda la Travi[17] citando anche l'unico altro esempio conosciuto, il dipinto su tavola di Pacino da Buonaguida del 1305-1310, commissionato da un convento di Clarisse fiorentine ora conservato nella Galleria dell'Accademia di Firenze.

VENERABILIS VIR DNUS FRATER BONAVENTURA DE BAIARIO [SIC] ROMANUS DE ORDINE FRATRUM MINOR ET GENERALIS MINISTER ET EGREGIUS IN SACRA PAGINA DOCTOR MAXIMAE SANCTITATIS QUI POSTEA FUIT EPISCOPUS ALBANENSIS SANCTAE ROMANAE ECCLESIAE CARDINALIS INTER ALIA MIRABILIA SUA OPERA COMPOSUIT LIBRO DE BONO IESU IN QUO PULCRE ET DEVOTE IMAGINARIAM SANCTAM ET DECORAM ARBOREM VITAE IN SACRA SCRIPTURA VETERIS TESTAMENTI PRAEFIGURATAM QUAM DNS GUIDIUS DE SUARDIS VIR NOB AC SING PIETATE ORNATUS SUA DEVOTIONE SUISQUE EXPENSIS HIC DEPINGERE FECIT ANNO A NATIVITATE DNI MCCCXLVII[18]

Questa l'iscrizione alla base dell'affresco, di dimensione enormi tanto da coprire tutta la parete sud del transetto della chiesa, ora purtroppo è visibile solo la parte inferiore per l'aggiunta della tela raffigurante il *Diluvio Universale* di Pietro Liberi (1661).

[17] C. Travi, *Alla corte dei Visconti: pittura gotica in Lombardia*, op. cit., p. 152
[18] *Arbor Vitae*, scheda, in I Pittori bergamaschi, op. cit., pp. 187 e sgg

Fig. 6 Particolari inferiore e superiore del *Lignum Vitae*, parete meridionale del transetto

Sopra l'iscrizione a sinistra del tronco si dispongono in piedi santa Chiara, san Francesco e la Vergine dolente, a destra san Giovanni Evangelista dolente, san Ludovico da Tolosa e sant'Antonio da Padova. Davanti all'albero è inginocchiato san Bonaventura con il cappello cardinalizio a destra e più a destra, il committente, Guidolino de Suardi, inginocchiato e in preghiera (aggiunto successivamente?). L'iscrizione, oltre a presentare il committente che a sue spese fece dipingere l'affresco, è un inno alla grandezza di san Bonaventura e una dichiarazione esplicita dell'importanza delle immagini per l'attività di predicazione dell'ordine che spinge il fedele verso il sentimento di compunzione di cui parlava Gregorio Magno e di cui si è parlato nella sezione introduttiva. Come già scritto in questo lavoro, fu anche grazie all'opera degli ordini mendicanti che i laici iniziarono a vivere il sacro e il religioso con partecipazione attiva, e in questo caso ci troviamo di fronte al manifesto dei Frati Minori: in un affresco commissionato da un privato, che occupa una posizione di riguardo nei confronti della zona presbiteriale e che di fatto rappresenta, a mio parere, il ruolo fondamentale e strategico dei Francescani all'interno della comunità bergamasca.

Nelle chiese degli ordini mendicanti analizzate in questa sede sono davvero numerose le testimonianze pittoriche trecentesche attribuite a vari *Maestri*, alcuni dei quali già incontrati in Santa Maria Maggiore. Restiamo in ambito francescano con i due affreschi

votivi strappati dalla Sala Capitolare dell'ex convento e collocati ora nel Palazzo della Ragione di Bergamo.

Fig. 7 Fotografie dei due affreschi stappati dalla Sala Capitolare dell'ex convento di San Francesco, ora in Palazzo della Ragione. Le foto provengono dall'archivio fotografico online della Fondazione Zeri.

Palazzo della Ragione conserva due grandi composizioni con la *Vergine in trono, santi e donatori*, provenienti dalla parete sinistra della Sala Capitolare. Di questi dipinti, che sono fra le testimonianze pittoriche trecentesche più significative della città di Bergamo, quello con san Francesco, santa Caterina d'Alessandria e due devoti in armi identificati in membri della famiglia Cazani, viene ricollegato stilisticamente al corpus del *Maestro di San Nicolò ai Celestini*. Recava la data del 1382, ora non più leggibile, mentre l'altro affresco dovrebbe essere di poco anteriore, come comprovato dalla sovrapposizione degli intonaci ancora rilevabile dalle impronte dello strappo eseguito nel secolo scorso. Sempre nella Sala Capitolare si trova una mutila Crocifissione (non esente da ridipinture) opera del *Maestro dell'Albero della vita* in Santa Maria Maggiore, scoperta, come la maggior parte dei dipinti murali di San Francesco, durante i restauri del 1938. A riprova di quanto fosse oculata la committenza del convento si segnala inoltre la presenza (si veda un affresco, in parte trafugato e noto da fotografie, con la Madonna dell'umiltà e devoto francescano nei locali a est della Sala Capitolare) del frescante autore dell'*Adorazione dei Magi* nell'absidiola sud-occidentale di Santa Maria Maggiore,

attento interprete della cultura post giottesca maturata in ambito milanese intorno alla metà del Trecento[19].

I due affreschi staccati, particolarmente importanti per il luogo in cui furono dipinti e per i graffiti ivi incisi, appartengono entrambi agli anni Settanta e Ottanta del Trecento durante i quali è ormai maturo un linguaggio figurativo che unisce il realismo lombardo alla delicatezza della pennellata toscana. Il primo affresco citato vede rappresentati la Vergine in trono con Bambino, san Francesco e santa Caterina e due devoti, fratelli, inginocchiati: l'iscrizione, oggi scarsamente visibile, sia per il tempo trascorso che per la scomoda posizione in cui sono stati collocati gli affreschi, permette l'identificazione dei due devoti.

MCCCLXXXII DIE XVIIIJ AUGI HIC IACET NOBILES ET EGREGII VIRI MAGNI FILII BARTHOLOMEUS ET FRANCISCUS FRES ET FILLI QDA DNI RUDOLPHI DE CAZANIS[20]

Iscrizione che tra l'altro fa cadere l'ipotesi dell'Angelini di riconoscere nei committenti esponenti della famiglia Suardi, come nel caso del secondo affresco, collocato accanto al primo e della medesima tipologia ma cronologicamente antecedente. In questo caso il devoto - esponente di nobile famiglia e abbigliato per combattere come i fratelli De Cazani, identificato in un Marzorati grazie all'oca bianca disegnata sul petto[21] – viene presentato alla Vergine in trono con Bambino da san Bartolomeo, sempre riconoscibile dal coltello e da una santa martire che a mio parere è possibile identificare in santa Caterina d'Alessandria per quanto priva di attributo. La santa è particolarmente rappresentata a Bergamo in ambito devozionale e a livello stilistico sono evidenti affinità con altre rappresentazioni cittadine di santa Caterina.

---

[19] F. Rossi (a cura di), *Accademia Carrara. Bergamo. 5. Gli affreschi a Palazzo della Ragione*, Mazzotta, Milano 1995

[20] *Madonna con Bambino in trono, san Francesco, santa Caterina e due devoti*, scheda n. 26, in I pittori bergamaschi op. cit., pp. 441 e sgg attribuito al Maestro di San Nicolò ai Celestini

[21] L. Angelini, *Affreschi trecenteschi in Bergamo*, Bergamo 1953; F. Rossi (a cura di), *Accademia Carrara. Bergamo. 5. Gli affreschi a Palazzo della Ragione,* Mazzotta, Milano 1995; *Madonna in trono con Bambino, santa martire, san Bartolomeo, devoto e scudiero*, scheda n. 13, in *I pittori bergamaschi*, op. cit., pp. 336 e sgg attribuito vicino all'ambito del *Maestro di Fra Gerardo da Serinalta*

Fig. 8 In ordine, santa martire (santa Caterina), dettaglio affresco strappato da San Francesco con Vergine in trono e san Bartolomeo; santa Caterina, affresco strappato da San Francesco con Vergine in trono e san Francesco; santa Caterina, dettaglio affresco con sant'Antonio Abate, chiesa di Sant'Agostino; santa Caterina, dettaglio affresco chiesa San Nicolò ai Celestini.

Tornando all'analisi stilistica dei due affreschi votivi strappati dalla Sala Capitolare è possibile che tra le due esecuzioni siano trascorsi alcuni anni; l'affresco più antico, quello commissionato dalla famiglia Marzorati è avvicinabile all'ambito del Maestro di Fra Gerardo da Serinalta (presente nella cappella maggiore della chiesa di Sant'Agostino nel lacerto di affresco di frate che tiene una lezione).

Le sensibili differenze di stile che si possono riscontrare tra il dipinto in questione e quello datato 1382, confermano che il lasso di tempo che divide i due affreschi non dovette essere brevissimo. Mentre il dipinto datato mostra significative aperture verso la pittura tardogotica nell'affresco in questione domina una visione realistica e vivacemente comunicativa, tipica di molte opere della pittura bergamasca del terzo quarto del Trecento[22].

Nella sala capitolare sono rimasti altri due affreschi, una *Crocifissione* con dolenti e san Girolamo penitente affiancato dal suo leone (l'affresco è privo della parte centrale quindi di Cristo in croce) e santa Maria Maddalena nell'iconografia che maggiormente la contraddistingue, ovvero ricoperta da lunghi capelli biondi; accanto a lei probabilmente sant'Antonio Abate. Gli affreschi sono databili agli anni Trenta e Quaranta del Trecento[23].

La chiesa di san Nicolò ai Celestini presenta un'interessante teoria di santi nella parte destra del transetto:

---

[22] *Ivi*

[23] *Cristo crocifisso con san Girolamo e dolenti; Maddalena; Santa*, scheda n. 5, in *I pittori bergamaschi*, op. cit., pp. 213

Fig. 9 Ciclo di cinque santi: sant'Antonio Abate, santo vescovo (Nicola?), santa Caterina d'Alessandria, san Nicola, san Cristoforo.

L'affresco dell'Accademia Carrara e i Cinque Santi di San Nicolò ai Celestini furono eseguiti rispettivamente nel 1382 e nel 1393 e attorno al medesimo arco di tempo possono essere datate anche le altre opere finora identificate dell'anonimo. La cultura di questi sembra nutrirsi del vigoroso realismo del Maestro di Mocchirolo che, come il Maestro di San Nicolò ai Celestini, risulta attivo nella basilica di Santa Maria Maggiore. Il gruppo di dipinti che qui ci interessa sembra anzi un vero e proprio proseguimento della pittura del Maestro di Mocchirolo, dove tuttavia scompaiono le tendenze verso un descrittivismo troppo minuzioso, e si accentua la ricerca della forma monumentale, arricchita qui e là con ritmi sincopati di gusto ormai tardogotico[24].

I santi sono inscritti in un'elegante serie di arcatelle leggere con colonnine esili e tortili di gusto tardogotico. Le cinque arcate sono ulteriormente divise in tre gruppi di santi da cornici cosmatesche o finti pilastri sostegno: Nicola e Cristoforo costituiscono il primo gruppo probabilmente anche per ciò che concerne la cronologia, seguono Caterina e il santo vescovo (a mio parere Nicola), chiude, solo, sant'Antonio Abate. Luigi Angelini lesse lungo il margine superiore, in corrispondenza del primo gruppo di santi, l'iscrizione: HOC OPUS FECIT FIERI FRATER PACHINUS DE VERDELLO…1393.

[24] *Maestro di San Nicolò ai Celestini*, in I pittori bergamaschi, op.cit., p. 440

Il pittore è interessato alle novità del gotico internazionale e lo dimostra nei vestiti e nei panneggi, nelle torsioni corporee e nelle pose dei protagonisti.

Gli affreschi qui analizzati del convento Matris Domini appartengono a un periodo precedente e possiedono tutt'altro piglio e stile, mi limiterò in questa sede all'analisi dei tre affreschi trecenteschi collocati nell'atrio della clausura che sono gli affreschi sui quali sono stati rinvenuti numerosi graffiti, ma rimando agli studi di dettaglio per tutti gli altri straordinari affreschi di XIII e XIV secolo rinvenuti nella chiesa e nel convento[25].

Gli affreschi sono stati oggetto di restauro e pulitura nel 1989, le cornici trecentesche sono state riportate alla luce e hanno permesso di dare un unico inquadramento a tutti e tre gli affreschi che sono stati eseguiti nello stesso lasso di tempo. Gli affreschi sono stati collegati ai dipinti staccati dalla Sala Capitolare dell'ex convento di San Francesco e al ciclo di Mocchirolo.

Fig. 10 San Giovanni Battista e San Giacomo; Sposalizio mistico di santa Caterina; Crocifissione con dolenti affreschi collocati nell'atrio di ingresso al convento di clausura.

[25] Nello specifico i due volumi de *Il Monastero Matris Domini in Bergamo*, AA.VV, Monumenta Bergomensia, Credito Bergamasco 1980 oltre ai testi già citati sulla pittura a Bergamo nel Trecento.

Si tratta di affreschi devozionali, semplici e dai colori pieni, in alcuni dettagli si percepisce la delicatezza del chiaroscuro, in altri è evidente quel realismo lombardo che nel caso della Crocifissione raggiunge accenti di espressionismo nei volti dei dolenti che si trasformano però in pose convenzionali. Il trono della Vergine è semplice, scarno, privo di ornamentazioni ed è quindi possibile datarlo intorno agli anni Sessanta e Settanta del Trecento.

L'analisi di affreschi connessi agli ordini mendicanti si conclude con quelli della chiesa di Sant'Agostino, davvero numerosi, per la maggior parte collocati sui pilastri che ritmano i muri perimetrali e rinvenuti durante i restauri di metà Novecento sotto la direzione di Mauro Pelliccioli. Gli affreschi erano stati nascosti dietro una cortina in mattoni costruita nell'Ottocento quando chiesa e convento divennero una caserma e un deposito armi. Si tratta per lo più di affreschi della metà del Trecento con alcune eccezioni, nell'area presbiteriale, collocabili alla fine del Duecento. Le attribuzioni e i Maestri presenti nella chiesa di Sant'Agostino hanno nomi differenti, alcuni già incontrati: il *Maestro di Fra Gerardo da Serinalta*, il *Maestro dell'Albero della vita*, il *Maestro degli Anacoreti* e numerosi altri Maestri tra i quali un posto di spicco è occupato dal *Maestro della Madonna del Parto.*

Il breve catalogo rivela un artista formatosi poco dopo la metà del XIV secolo sotto l'influsso di Giovanni da Milano e del Maestro del'Adorazione dei Magi. La sua attività finora nota dovette svolgersi intorno al terzo quarto del Trecento e mostra, seppur su un piano qualitativamente più modesto, un certo parallelismo con il Maestro di Mocchirolo, ai modi del quale in alcuni momenti felici il nostro riesce ad avvicinarsi notevolmente[26].

[26] *Maestro della Madonna del Parto*, in *I pittori bergamaschi*, op. cit., p. 340

Fig. 11 Attribuiti al Maestro della Madonna del parto: san Nicola (1 cappella dx), Madonna del parto (2 cappella dx), sant'Antonio Abate e santa Caterina d'Alessandria (entrambi 3 cappella dx).

Fig. 12 Dettaglio volti dei medesimi affreschi

Il *Maestro della Madonna del parto* è a mio parere uno dei pittori più interessanti presenti nel cantiere di Sant'Agostino insieme al *Maestro di Fra Gerardo da Serinalta*: nelle fig. 11 e 12 vediamo alcuni affreschi a lui attribuiti, è possibile cogliere delle affinità nell'uso dei colori, nella linea dolce e delicata, negli incarnati e nella cura dei dettagli. Si tratta di affreschi devozionali con santi rappresentati di fronte o di profilo. A questo gruppo non aggiungerei invece il san Sebastiano a lui attribuito, probabilmente del medesimo autore di un altro san Sebastiano della seconda cappella a sinistra attribuito al *Maestro della Leggenda della Maddalena*.

Fig. 13 san Sebastiano, seconda cappella destra e seconda cappella sinistra; dettaglio piedi di entrambi

Di grande interesse sono ancora due affreschi: uno rappresentante santa Caterina in parte rovinato nella quarta cappella destra, l'altro è solo un lacerto di affresco collocato sul quinto pilastro di sostegno delle volte con un santo che presenta una devota alla Vergine, come di consuetudine. La linea è più decisa rispetto al Maestro della Madonna del parto ma è pulita ed elegante.

Gli ultimi affreschi da analizzare sono quelli dell'ex oratorio di Santa Maria Maddalena, sede dei Disciplini bergamaschi, anche in questo caso ci troviamo di fronte a testimonianze di grandissimo interesse: l'autore del ciclo delle storie della santa prende il nome proprio da quest'opera, Maestro della Leggenda della Maddalena.

Partendo da formule che ricordano il Maestro di san Nicolò dei Celestini, egli privilegia la linea come mezzo espressivo, ama definire le forme con contorni nervosamente frastagliati e conferire grazia ed estro cortesi ai personaggi, mentre un segno più fermo, pose piuttosto rigide e la disposizione delle figure in parallelo con il piano del dipinto si osserva nelle sue opere più antiche (affreschi in Sant'Agostino e Santa grata) eseguite probabilmente tra il penultimo e ultimo decennio del '300. Nel ciclo della Maddalena tali aspetti cedono il posto a una vivacità brulicante…[27]

[27] Maestro della Leggenda della Maddalena, in *I pittori bergamaschi*, op. cit., pp. 410 e sgg

Gli episodi della Leggenda sono stati datati a cavallo tra Trecento e Quattrocento per quel desiderio di scene affollate e personaggi caratterizzati da comportanti, pose, costumi, un desiderio di narrazione.

Sull'arco trionfale sono invece collocati alcuni affreschi di grande interesse per un'analisi iconografica: il primo e più recente in ordine temporale è il *Vir dolorum*, seguono l'affresco dei Disciplini nella parte destra dell'arco e la Trinità ancora a sinistra.

L'immagine del *Vir dolorum* è alla base della costruzione dell'iconografia devozionale, qui lo troviamo direttamente sull'arco trionfale della chiesa visibile ai fedeli, Cristo nel sepolcro con gli strumenti della Passione, scoperto nel 1951. Come abbiamo già avuto modo di incontrare in questo breve *excursus* iconografico bergamasco nella rappresentazione del *Lignum vitae* di san Bonaventura, anche in questo caso assistiamo all'unione di immagini e parole con il fine ultimo di portare il fedele verso quel sentimento di compuzione e compassione nei confronti di Cristo e di ciò che ha subito per la salvezza dell'uomo. Accanto al *Vir dolorum*, databile a cavallo del secolo, che rappresenta in immagini la passione e morte di Cristo, una lauda intonata dai Disciplini per le anime purganti:

Or te prego dolce cristo
Leva li animi fora de pena
In purgatorio stan in pena
Alto regno tu li mena
Pater del celo tu desendisti
Tanto l'amasti dolzement
Carne umana tu prendisti
Et moristi cum grant torment
Pater misericordioso
De pena tuti debistrar
Tu moristi sula cruce
Per noi pecatur salvar

Fig. 14 *Vir dolorum*

La lauda è frequentemente attestata in manoscritti tre-quattrocenteschi di area prevalentemente lombardo-trentina e ligure-piemontese: l'affresco è degno di interesse per l'eccezionalità sotto il profilo monumentale epigrafico e quale riproduzione dei canoni della scrittura e dell'ornamentazione manoscritta, non solo è anche un esempio iconico di spiritualità dei disciplinati, i quali credevano nella venerazione delle immagini (della Vergine, di Cristo, della Maddalena e di tutti i santi) e attraverso di esse attivavano una ritualità fatta voci, suoni, gesti ed emozioni [28].

Fig. 15 Cristo irato, Vergine e Maddalena, san Gottardo e san Lorenzo, san Giacomo e san Giovanni Battista, corteo Disciplini

Come anticipato già nelle prime pagine di questo capitolo, la mia proposta di lettura iconografica si ricollega ai gonfaloni della peste dell'Italia centrale. L'affresco si sviluppa su tre livelli orizzontali: Cristo irato con le frecce della pestilenza, i santi intercessori e protettori che hanno tutti un collegamento diretto con la confraternita dei Disciplini, i disciplini in preghiera. Le due schiere di santi sono guidate dalle due figure di

[28] *Vir dolorum*, scheda n. 45, in *I pittori bergamaschi*, op. cit., p. 467; M.T. Brolis, *Confraternite bergamasche bassomedievali*, op. cit., pp. 353-354 e note.

riferimento della confraternita, la Vergine e la Maddalena, entrambe nell'iconografia della Misericordia. Si tratta di un'iconografia unica che al momento non ha riscontri in ambito lombardo.

Concludo il capitolo con un'altra interessante iconografia attestata in tre casi all'interno delle chiese fin qui analizzate: la rappresentazione della *Trinità*[29].

Fig. 16 *Cristo alla destra del Padre*, Albero della Vita di san Bonaventura, Basilica Santa Maria Maggiore; *Trinità*, ex oratorio di Santa Maria Maddalena; *Trinità*, ex chiesa di Sant'Agostino

Con l'assunzione ad opera di Giovanni XXII della festa della Santissima Trinità tra le principali celebrazioni della chiesa nel 1334, le immagini trinitarie si diffondono sempre

[29] Sull'iconografia della Trinità: L. Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1956, Tomo 2, 1, pp. 14-29; *Lexicon der christlichen ikonographie*, 1968, vol. 1, v. *Dreifaltigkeit*, pp. 526-558 (W. Braunfels); *Iconografia e arte cristiana*, L. Castelfranchi – M.A. Crippa, Dizionari San Paolo, v. *Trinità* (M. Fassera), pp. 1363-1365.

di più soprattutto in forma antropomorfa. Nel mondo bizantino la scena di ospitalità di Abramo che invita alla propria tavola tre Angeli è stata interpretata come visita della Trinità stessa. Nel mondo Occidentale si scelsero due vie: quella geometrica e quella antropomorfa. Della seconda eccone alcune versioni: quella tricefala fu condannata e vietata dal Concilio di Trento, quella antropomorfa conobbe un certo successo e ulteriori tipologie. Nel nostro caso ci troviamo di fronte alla rappresentazione di tre figure perfettamente identiche (in questo caso nell'immagine di Cristo) collocate lungo una linea orizzontale e quindi tutte e tre assise su un trono (esiste anche la versione verticale che prenderà poi le forme di Dio Padre che tiene Cristo crocifisso accompagnato dallo Spirito Santo sotto forma di colomba, visibile nel transetto di San Nicolò ai Celestini), ognuna di esse benedice con la mano destra e con la sinistra regge un libro, in due casi aperto[30]. Mi sono permessa di inserire anche il clipeo del *Lignum vitae* rappresentante Cristo alla destra del Padre poiché la base iconografica è la medesima della *Trinità*.

La difficoltà della rappresentazione di questo dogma, fissato nel Concilio di Nicea del 325, sta proprio nell'idea di uno e trino, un'idea che i tedeschi spiegano con due termini differenti: *dreieinigkeit* (unità nella trinità) e *dreifaltigkeit* (triplicità nell'unità). Rimane comunque un concetto estremamente complesso da comprendere, come scriveva Dante:

Matto è chi spera che nostra ragione

Possa trascorrer la infinita via

Che tiene una sustanzia in tre persone[31]

L'iconografia qui riprodotta, definita triandrica, risale probabilmente alla lettura che Sant'Agostino fece del passo Genesi 18, 1-5 (visione di Abramo a Mambre) - ricollegandosi di fatto alla tradizione orientale – e per questo motivo presente in ambito agostiniano.

La *Trinità* in Sant'Agostino è stata attribuita al Maestro dell'Albero della vita, nei due casi Cristo è rappresentato giovane, a differenza della Trinità nell'ex oratorio della

[30] Possono tenere anche il globo, lo scettro, la corona, le piaghe; trovarsi sotto il medesimo mantello; avere l'identità del Padre o del Figlio. Al contrario essere tutte differenziate: Dio Padre ha la tiara, il Figlio le piaghe, lo Spirito Santo è alato, cfr L. Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, op. cit

[31] Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Purgatorio, Canto 3

Maddalena, in cui è rappresentato un uomo decisamente più maturo e con barba più folta. L'iconografia è la medesima per tutti e tre gli esempi ed è quindi probabile che l'*humus* culturale e figurativo nel quale è nata e si è diffusa sia proprio quello agostiniano e mendicante. Se nel caso del *Lignum Vitae* si tratta di una delle scene dei medaglioni, mi chiedo però che tipo di committenza possa essere accostata a un soggetto di questo tipo all'interno di una chiesa agostininana (dove più chiaro è il riferimento a un contesto culturale) e all'interno di un oratorio di Disciplini. La domanda al momento non ha risposta.

3.1.2 Risultati.

Considerazioni e analisi di carattere storico e antropologico

…l'intelligenza dell'oggetto di proprietà come una cosa inanimata molto spesso non si confà, quando lo storico studia i rapporti tra il soggetto e il possesso nella società arcaica o in quella medievale, nelle quali la cosa incarnava spesso in sé una particella dell'essere del suo possessore, era dotata di qualità magiche; in questo caso sull'oggetto del possesso si trasferivano i "successo", la "fortuna" del possessore;…il Medioevo è l'epoca del dominio del rituale, del gesto dimostrativo convenzionale, dello scongiuro o della benedizione, della rigida etichetta in tutte le funzioni sociali dell'uomo. Che cosa avveniva nella coscienza di questi uomini quando ricorrevano a tutte le procedure simboliche, qual era la loro "realtà soggettiva" che influiva potentemente sulla realtà sociale?...[1]

Le parole di Gurevic invitano lo storico a una riflessione di metodo sul proprio approccio al mondo medievale e ritengo che possano essere un valido aiuto per comprendere i gesti e gli atteggiamenti connessi al mondo delle immagini e al loro utilizzo. È come se il meccanismo della particella di sé sull'oggetto posseduto si possa attivare anche in relazione all'immagine religiosa: il segno, il graffito diviene quella particella di sé e l'immagine, l'oggetto posseduto. Si torna al tema già incontrato del possesso e del desiderio che gioca evidentemente un ruolo centrale in una religiosità che si avvale così tanto del segno iconico. Il desiderio di cui parlano Mitchell e Freedberg[2] è connesso all'essenza del soggetto religioso, ovvero la rappresentazione dell'assenza. È ciò che non si può possedere, né tantomeno vedere o toccare l'oggetto del desiderio del fedele e per questo motivo l'immagine gioco un ruolo tanto importante all'interno della religiosità Occidentale. Essa "incarna" il divino assente coltivando dentro di sé una particella di quell'essere superiore – recuperando il principio di somiglianza - a cui il fedele tende,

[1] A. Ja. Gurevic, *Lezioni romane. Antropologia e cultura medievale*, Einaudi, Torino 1991, pp. 20-21

[2] W.J.T. Mitchell, *Che cosa vogliono le immagini?*, in A. Pinotti – A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, op.cit., pp. 99-133; D. FREEDBERG, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure, reazioni ed emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino 2003.

quale filo conduttore della propria vita se non addirittura quale fine ultimo dell'esistenza: il ricongiungimento finale consiste nell'appagamento ultimo.

Nel corso del tardo Medioevo al laico viene data la possibilità di partecipare del mondo religioso, o quanto meno la partecipazione e la condivisione di stili di vita e azioni spirituali e religiose si diffonde a tutti i livelli di questa nuova società. Ed è qui che le due sfere, quella spirituale e quella quotidiana e pubblica, si fondono e trasformano in comportamenti religiosi che si svolgono nello spazio pubblico e vengono pertanto osservati e assimilati dalla comunità. Le sepolture nelle chiese, la presenza di affreschi in cui devoti vengono presentati alla Vergine o a Cristo da santi intercessori, la manipolazione di immagini tramite graffiti o altro appartengono tutti a pratiche cultuali che necessitano, a mio parere, anche di un contesto pubblico nel quale svolgersi. Una sepoltura nella cappella maggiore di una chiesa o nella sala capitolare di un convento possono essere considerato degli *status symbol* degni di nota con delle chiare ricadute all'interno della comunità. Questo, io credo, il meccanismo alla base di tale partecipazione e per questo ho ritenuto fondamentale imbastire il progetto di ricerca identificando una comunità di riferimento all'interno della quale poter individuare attori, strumenti e strategie d'azione in uno specifico lasso di tempo. La Bergamo tardomedievale bene si presta a questa analisi, che non posso definire esaustiva, ma decisamente ampia e credo anche abbastanza innovativa per quanto concerne l'oggetto di studio e il metodo. Nel corso di questi anni mi sono resa conto che la mole di informazioni, edita e inedita, è enorme e ho avuto anche non poche difficoltà nel districarmi tra i fili dell'interdisciplinarietà che per essere effettiva ed efficace necessita di una conoscenza di base di svariate discipline. Sono emersi a mio parere dei vuoti che andrebbero colmati nella ricostruzione della storia di questa comunità, per quanto già approfonditamente studiata, due su tutti: il rapporto tra ordini mendicanti, città e comunità la cui analisi è quasi completamente assente negli studi da me analizzati e l'analisi iconografica del soggetto religioso che presuppone un fine, un contesto e un *humus* culturale che non può essere messo in secondo piano rispetto all'analisi stilistico-formale, al contrario ne è fondamentale documento e testimonianza.

3.1.3 Conclusioni e obiettivi raggiunti

La stesura del progetto è stata impostata con l'intento di supportare il lettor nel processo di divulgazione dei dati, per questo motivo l'indice è stato scandito in: *contesto* (la società e il legame della città con gli ordini conventuali e con le confraternite laiche), *strumenti* (i due temi cardine alla base di questa ricerca, lo studio dei graffiti medievali e lo status dell'immagine religiosa), *casi studio* (in tutto sono sette e sono divisi per area di afferenza: clero cittadino, ordini mendicanti e conventuali, confraternite laiche) e infine i *risultati* nei quali ho inserito un capitolo specifico dedicato all'analisi stilistico formale e iconografica degli affreschi in questione, una piccola riflessione sull'approccio dell'antropologia storica, nello specifico medievale, e le conclusioni effettive. In allegato al lavoro, identificate dalla categoria *materiali*, le schede tecniche specifiche per ogni evidenza graffita.

Nel tentativo di dare uno sguardo d'insieme e tracciare dei risultati della ricerca è utile individuare prima di tutto i temi sui quali mi è parso, seguendo questo lavoro, possibile presentare delle riflessioni di contenuto e di metodo:

- ✓ legame tra immagine ed evidenza graffita, alcune statistiche
- ✓ il ruolo della Vergine, mediatrice e palladio cittadino
- ✓ l'intercedere dei santi e il patrono cittadino
- ✓ i laici e lo spazio sacro, sepolture e stemmi araldici
- ✓ il graffito come documento per la datazione

Negli studi dedicati ai graffiti è emerso un legame strumentale con il supporto[1] che tuttavia non si è concretizzato in uno studio specifico sulla scelta del santo a cui affidare il proprio messaggio o la propria richiesta. A mio parere invece questo legame è alla base della decisione di incidere, graffiare, asportare parte di un'immagine religiosa, come

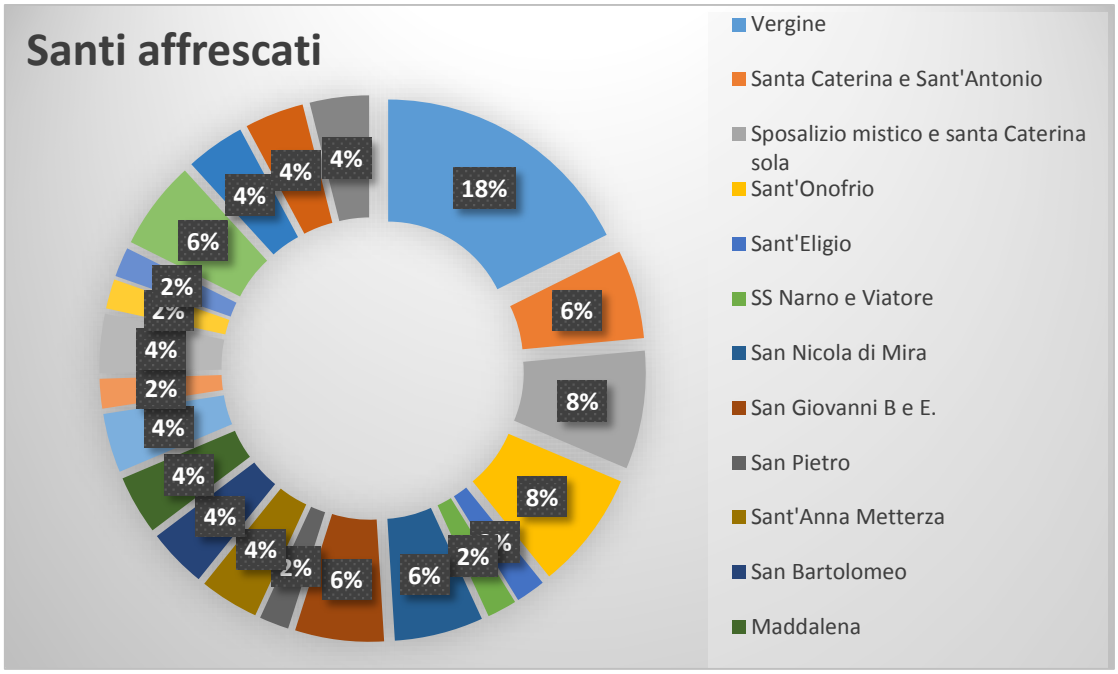
[1] L. Miglio-C. Tedeschi, *Per lo studio dei graffiti medievali. Caratteri, categorie, esempi*,, op. cit.; C. Tedeschi, *I graffiti una fonte scritta trascurata*, op.cit., V. Plesch, *Using or abusing? On the significance of graffiti on religious mural paintings*, op.cit.

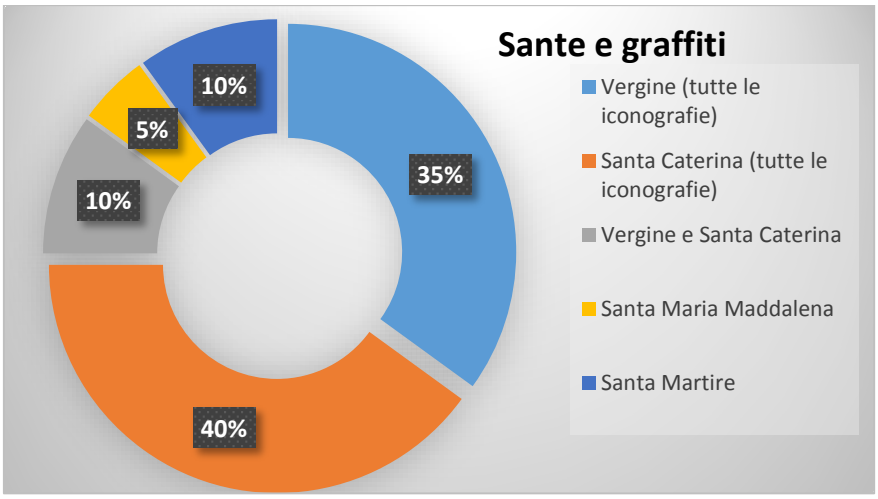
accadeva in alcuni affreschi descritti dalla Rigaux ormai qualche anno fa[2]. Per questo motivo ho imbastito un'analisi statistica per capire quali fossero i santi maggiormente rappresentanti negli affreschi devozionali e soprattutto quali quelli maggiormente interessati da evidenze graffite. Il risultato apre una domanda di grande interesse sul ruolo e la percezione nei fedeli del santo patrono di Bergamo, Sant'Alessandro, rappresentato un'unica volta in uno splendido affresco della metà del XIV secolo e conservato nei matronei della Basilica di Santa Maria Maggiore. Sempre negli affreschi del transetto della Basilica sono stati affrescati anche i due primi vescovi di Bergamo, Narno e Viatore. Questa triade, che rappresentante il clero cittadino ufficiale, è stata affrescata intorno agli anni venti del XIII secolo nell'adiacente *aula picta*, l'aula della Curia.

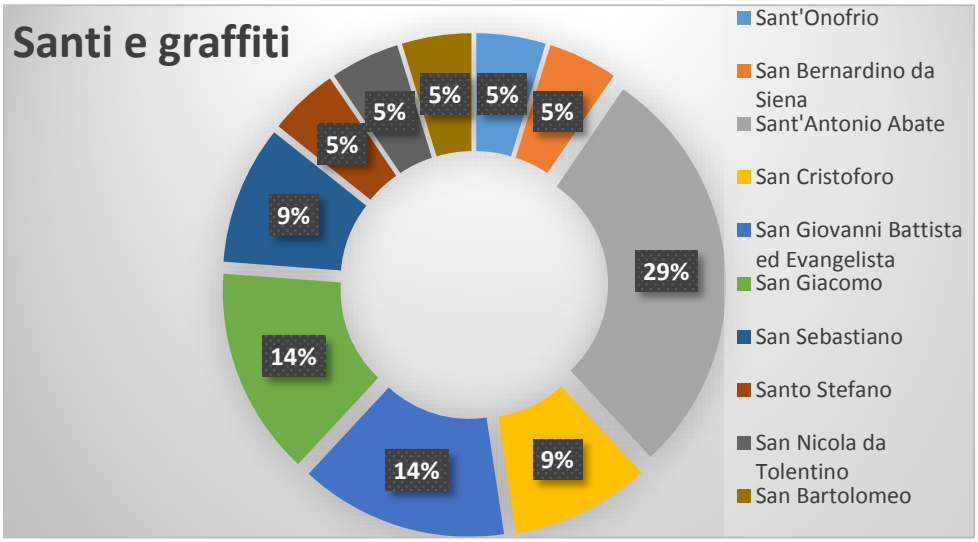
Fig. 1 Sant'Alessandro e santi Narno e Viatore nell'aula della Curia e sant'Alessandro affrescato a metà XIV secolo conservato nei matronei della Basilica di Santa Maria Maggiore

Questo il risultato delle due statistiche effettuate sui santi affrescati nelle sette chiese bergamasche e sui santi interessati dalle evidenze graffite.

[2] D. Rigaux, *Réflexions sur les usages apotropaïques de l'image peinte. Autour de quelques peintures murales novaraises du Quattrocento*, in *L'image*, op. cit., pp. 155-177


Santi affrescati
18%
6%
8%
8%
6%
6%
2%
4%
4%
4%
2%
4%
2%
6%
4%
4%
4%
4%
4%
Vergine
Santa Caterina e Sant'Antonio
Sposalizio mistico e santa Caterina sola
Sant'Onofrio
Sant'Eligio
SS Narno e Viatore
San Nicola di Mira
San Giovanni B e E.
San Pietro
Sant'Anna Metterza
San Bartolomeo
Maddalena


Sante e graffiti
35%
40%
10%
10%
5%
Vergine (tutte le iconografie)
Santa Caterina (tutte le iconografie)
Vergine e Santa Caterina
Santa Maria Maddalena
Santa Martire


Santi e graffiti
5%
5%
29%
9%
14%
14%
9%
5%
5%
5%
5%
Sant'Onofrio
San Bernardino da Siena
Sant'Antonio Abate
San Cristoforo
San Giovanni Battista ed Evangelista
San Giacomo
San Sebastiano
Santo Stefano
San Nicola da Tolentino
San Bartolomeo

Dai dati emersi i santi a cui si affidano maggiormente i fedeli sono la Vergine, santa Caterina e sant'Antonio abate, seguono poi numerosi altri santi rappresentati nei loro spazi deputati, come ad esempio i santi anacoreti e sant'Agostino in Sant'Agostino appunto, san Francesco nella sala capitolare del convento, la Maddalena è presente sia in San Francesco che nell'ex oratorio della Maddalena. San Sebastiano è molto presente in Sant'Agostino, San Cristoforo e San Nicola presenti nella chiesa di San Nicolò ai Celestini oltre che in Sant'Agostino. Su di loro anche i messaggi dei devoti, laici ed ecclesiastici.

Non vi è traccia alcuna della figura di sant'Alessandro, un santo di riferimento, il patrono cittadino ma per nulla sentito nel cuore dei fedeli, che si riconoscono in lui in quanto referente ufficiale del clero insieme a Narno e Viatore ma che non gli riconoscono evidentemente la capacità di intercedere per loro, come al contrario fanno i santi intercessori, protettori, ausiliatori. L'ufficialità e la formalità delle cariche non può in alcun modo corrispondere alle necessità quotidiane e alle richieste di intercessione *pro remedio animae* dell'individuo. Credo sia questa la motivazione di base che non permette a Sant'Alessandro di essere presente nella schiera di santi a cui ci si affida.

Ci si affida invece totalmente alla Vergine, soggetto sempre rappresentato in ambito devozionale, generalmente in trono con il Bambino nell'atto di accogliere un devoto presentato da uno o più santi, come accade nei due affreschi staccati dalla sala capitolare del convento di San Francesco, collocati ora nel Palazzo della Regione. La Vergine non solo è la grande mediatrice, come si comporta anche nell'affresco dei Disciplini insieme alla Maddalena entrambe nell'iconografia della Misericordia, ma in questo caso ricopre anche il ruolo di palladio cittadino ed emblema della pace urbana. Lasciare sul suo manto il resoconto di tre momenti storici importantissimi che di fatto cambiano radicalmente la situazione politica della città, segnalare con insistenza il raggiungimento della pace con altre città come Brescia e Padova (che implica tra l'altro anche l'auspicio che questa pace raggiunta e agognata sia duratura) sottintende a mio parere anche il riconoscimento di un ruolo specifico dell'immagine della Vergine. Un ruolo che può

essere identificato come garanzia di veridicità del fatto narrato[3], palladio e protettrice dell'area cittadina e infine mediatrice e intermediaria, madre di tutti e per questo misericordiosa.

Santi ausiliatori e protettori diventano fondamentali soprattutto per garantirsi un buon viatico per l'ultimo grande viaggio, quello nell'al di là, e se la sepoltura *ad sanctos* è ormai infattibile e passata di moda, si può sempre optare per una sepoltura il più vicino possibile alle aree presbiteriali, oppure nelle sale capitolari o *ad imagines.* La creazione di cappelle gentilizie, la richiesta di sepolture nelle navate e nelle aree absidali prevedevano in talune occasioni anche l'ideazione e progettazione di un apparato decorativo[4]: il tema del laico che si appropria di uno spazio sacro è già stato sviscerato in queste pagine ma è utile riprenderlo poiché ritengo sia un tema centrale che giustifichi anche la presenza così numerosa di evidenze graffite in queste chiese. La presenza laica è percepibile soprattutto nelle chiese degli ordini mendicanti – e questo ci dà anche l'idea dei legami forti che questi ordini costruirono all'interno della città – nel nostro caso in San Francesco e in Sant'Agostino.

Per il convento di San Francesco nel 1553 frate Daniele Finardi[5] si preoccupò di redigere un elenco delle sepolture presenti tra convento, chiesa, sala capitolare e chiostri: le sepolture superavano il centinaio ed erano presenti tutte le famiglie bergamasche senza alcuna differenza tra guelfi e ghibellini. Nella sala capitolare, dove sono stati rinvenuti gli affreschi che sono stati qui analizzati, erano presenti due famiglie di devoti, i De Cazanis (aquila rossa) e i Marzorati (oca bianca), nel caso dei De Cazani sullo stesso affresco era presente un'iscrizione che ricordava il luogo del sepolcro dei due fratelli cavalieri, ovvero la stessa sala capitolare.

Insieme a loro, nel medesimo spazio, erano presenti le sepolture delle famiglie *Bongellis (?), De Chararia, De Brixianis, De Lodi* e davanti all'altare i *Marenzi*. Oserei dire abbastanza

---

[3] Sul tema dell'immagine della Vergine e del suo ruolo in ambito bizantino ma non solo rimando agli studi di Michele Bacci, nello specifico: M. Bacci, *Il pennello dell'evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a San Luca*, Pisa, Gisem-ETS 1998

[4] Rimando sempre a un testo di M. Bacci, *Pro remedio animae*, op. cit. per un quadro generale della questione e per avere un riferimento bibliografico sull'argomento.

[5] *Memoriale sepulcrorum jacentium*, manoscritto contenuto della Biblioteca Angelo Mai di Bergamo, segnatura PSI 2-15

affollata come Sala Capitolare, e ci terrei a sottolineare proprio il fatto che queste sepolture non si trovavano nella chiesa e nel chiostro, ma nella sala che di fatto era luogo religioso e politico-strategico dell'ordine. Nella chiesa di Sant'Agostino accade la medesima cosa, con la differenza che le cappelle sono tuttora visibili oltre ad alcune lastre sepolcrali e alcuni stemmi araldici dipinti. Petrò ha dedicato uno studio alla proprietà delle cappelle gentilizie della chiesa che permette di avere la percezione del lavoro e della fatica che le famiglie bergamasche e non incontravano non tanto per la creazione della cappella di famiglia, quanto per il suo mantenimento[6], in queste pagine si leggono di casi in cui la cappella è stata ceduta per impossibilità economica nel mantenerla. Si tratta di un vero e proprio investimento *ad perpetuum.*

Fig. 2 Stemma famiglia Bonghi, in Stemmi famiglie bergamasche (Camozzi-Vertova), murato nella chiesa di San Nicolò ai Celestini, disegnato nel diario di Castello Castelli nel periodo in cui il manoscritto era nelle mani della famiglia Bonghi

[6] G. Petrò, Le trasformazioni della chiesa e del convento di Sant'Agostino tra XV e XVI secolo, in *Società, cultura, luoghi al tempo di Ambrogio da Calepio*, op. cit.

Fig 3 Stemma De Bonellis, cappella a sinistra della maggiore, Sant'Agostino; Lastra sepolcrale De Cologno e stemma, Sant'Agostino e sstemmario Camozzi-Vertova; Stemma Carrara, Palazzo della Ragione, stemma Marzorati, stemmario Camozzi-Vertova

Come già affermato non è stato possibile riscontrare una sorta di filiazione tra famiglia e ordine, al contrario la maggior parte delle famiglie facoltose di Bergamo è presente in entrambe le chiese. Gli stessi cognomi sono anche riscontrabili nella lista di badesse del monastero Matris Domini. Purtroppo non esiste una documentazione simile per il convento domenicano di Santo Stefano, che pare completamente dimenticato da quando, nel 1561, i veneziano lo abbatterono per la costruzione delle mura difensive.

Per concludere, mi preme ribadire nuovamente l'importanza della conservazione e dello studio delle testimonianze graffite che inevitabilmente dovranno essere corredate e completate da una ricerca storica ad ampio raggio ma che possono risultare un utile strumento di ricognizione storica, antropologica e storico-artistica. Non è la prima volta che un graffito viene utilizzato come termine *ante quem* per un opera pittorica, è avvenuto per gli affreschi dell'oratorio Porro a Lentate sul Seveso[7] e anche per un affresco collocato in Sant'Alessandro in Canzanica ad Adrara (BG)[8], ora può accadere per la decorazione dell'iconostasi dell'ex cattedrale di San Vincenzo e indirettamente forse anche per l'affresco a essa collegata in San Michele al Pozzo Bianco. La data del 1265 è inconfutabile, il 17 maggio era una domenica, l'iconostasi a seguito dei lavori filaretiani non è più stata accessibile, diventa difficile non tener conto di un documento di questo tipo. Anche per fare scoperte di questo tipo è importante e fondamentale che i graffiti siano conservati e studiati, a compendio di un'analisi storica, stilistico-formale e iconografica dell'affresco.

Spero che in questo lavoro possa emergere la volontà di scientificità e rigore, l'attenzione nella costruzione di una rete di informazioni e dettagli, con strumenti ed elementi magari singolari o non tradizionali, nell'ottica di una visione d'insieme con il fine di portare un piccolo contributo alla ricostruzione storica di un angolo di Medioevo.

[7] M. Petoletti, *Un mare di graffiti*, in *L'oratorio di Santo Stefano a Lentate sul Seveso. Il restauro*, op. cit.

[8] *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Le origini*, op. cit., p. 460 e sgg. Scheda M. Olivari

4. PARTE QUARTA

Materiali. Organizzazione database e schede tecniche

In questa sezione si trovano le schede tecniche dei graffiti rinvenuti nei sette casi studio analizzati. Tali schede hanno il fine di riportare il maggior numero di informazioni possibili per ogni evidenza con lo scopo finale di creare un database di casi studiati e conosciuti, utili allo studio di nuove aree e per il confronto con nuove evidenze graffite.

Sono divise seguendo la sequenza riportata nell'indice dei casi studio: Cattedrale San Vincenzo e Basilica Santa Maria Maggiore, ex oratorio di Santa Maria Maddalena, ex convento di San Francesco, monastero Matris Domini, chiesa di San Nicolò ai Celestini, ex convento di Sant'Agostino.

Bibliografia: Contesto_Bergamo e i bergamaschi: tempi, luoghi e società

- *Chronicon bergomense guelpho-ghibellinum: ab anno 1378 usque ad annum 1407*, manoscritto cartaceo conservato presso la Biblioteca Angelo Mai di Bergamo, segnatura ms MAB031
- C. Colleoni, *Historia quadripartita di Bergomo et suo territorio nato Gentile, & rinato Christiano*, 1617
- D. Calvi, *Delle chiese della diocesi di Bergamo* (1661-1761), a cura di G. Bonetti - M. Rabaglio, Silvana Ed., Cinisello Balsamo 2008
- Moroni, *Ragionamento storico intorno alla città di Bergamo*, 1791
- G.B. Rota, *Dell'origine e della storia antica di Bergamo*, 1804
- Capasso, *Guelfi e ghibellini a Bergamo*, in "Bollettino della civica biblioteca di Bergamo", n. 2 (1921), pp. 1-44
- Mazzi, *Sul diario di Castelli Castello*, Bergamo 1925
- C. Agazzi, *Una gloriosa confraternita bergamasca. I disciplini di Santa Maria Maddalena*, in «Bergomum», I (1934), pp. 14-38
- *Chronicon bergomense guelpho-ghibellinum*, C. Capasso – G. Locatelli (a cura di), in *Rerum Italicarum Scriptores. Raccolta degli Storici Italiani dal cinquecento al millecinquecento*, Tomo XVI, parte II, Zanichelli 1940.
- *Bergamo scomparsa*, Ateneo di Scienze, lettere e arti, Bergamo 1949
- B. Belotti, *Storia di Bergamo e dei Bergamaschi*, Bergamo 1959
- *Il movimento dei disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio (Perugia 1260)*, Atti del Convegno Internazionale (Perugia 25-28 settembre 1960), Perugia 1962.
- L. Angelini, *Lo sviluppo urbanistico di Bergamo nei secoli*, Bergamo 1962
- J. Le Goff, *Apostolat mendiant et fait urbain dans la France médiévale: l'implantation des ordres mendiants. Programme-questionnaire pour une enquête*, in "Annales. Économies, Sociétés, Civilisations", anno 23, n. 2, 1968, pp. 335-352; *Implantation des ordres mendiants et fait urbain dans la France médiévale*, in "Annales. Économies, Sociétés, Civilisations", Anno 24, n. 3, 1969,

p. 833; *État de l'enquête*, in "Annales. Économies, Sociétés, Civilisations", anno 25, n. 4, 1970, pp. 924-946.

- V. Zanella, *Bergamo città*, Azienda autonoma turismo, Bergamo 1971
- J. C. Schmitt, *"Religion populaire" et culture folklorique*, in "Annales ESC", 31 (1976), n. 5, pp. 941 e sgg
- G.G. Meersseman, *Ordo fraternitatis. Confraternite e pieta dei laici nel Medioevo*, Roma 1977
- A.I. Galletti, *Insediamenti degli ordini mendicanti nella città di Perugia. Prime considerazioni e appunti di ricerca*, in *Mélange de l'Ecole française de Rome*, vol 89 (1977), pp. 587-594
- Sala, *La cospirazione antiviscontea in Bergamo del 1373*, in "Archivio storico bergamasco", n. 3 (1983), pp. 9-35
- G. Alessandretti, *Archivio del consorzio dei Disciplini del pio luogo della Maddalena*, in «Ex filtia», I (1987), pp. 55-135
- A. Ja. Gurevič, *Contadini e santi. Problemi della cultura popolare nel Medioevo*, Einaudi, Torino 1986
- L.K. Little, *Libertà Carità Fraternità. Confraternite a Bergamo nell'età del Comune*, Bergamo 1988
- *Storia religiosa della Lombardia. Diocesi di Bergamo*, A. Caprioli – A. Rimoldi – L. Vaccaro (a cura di), La Scuola, Brescia 1988, voll. 2
- E. Guidoni, *La città dal Medioevo al Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari 1992
- G. Chittolini, *Città, comunità, feudi negli stati dell'Italia centro-settentrionale (secoli XIV-XVI)*, Unicopli, Milano 1996
- *Storia economica e sociale di Bergamo. I primi millenni. Il Comune e la Signoria*, voll. 2 e *Il tempo della Serenissima*, voll. 3, Bergamo 1999.
- P. Mainoni, *Le radici della discordia. Ricerche sulla fiscalita a Bergamo tra XIII e XV secolo*, Milano 1997
- M. Fighera, *La peste a Bergamo e nel suo contado 1361-1362*, in *Atti dell'Ateneo di scienze, lettere e arti di Bergamo*, LIX (1995-96) [1998], pp. 257-262
- Wisch, D.C. Ahl, *Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy. Ritual, Spectacle, Image*, Cambridge 2000
- *La Misericordia Maggiore di Bergamo tra passato e presente*, Ateneo di Scienze, lettere e Arti di Bergamo, Ed. Ateneo, Bergamo 2003
- L. Antonielli – G. Chittolini (a cura di), *Storia della Lombardia. Dalle origini al Seicento*, vol. 1, Laterza, Bari 2003

- G. Silini, *I giurisdicenti del territorio bergamasco nel periodo della dominazione veneta*, Bergamo 2005,
- M. Gazzini, *Confraternite e società cittadina nel medioevo italiano*, Bologna 2006
- P. Cavalieri, *Qui sunt guelfi et partiales nostri. Comunità, patriziato e fazioni a BG fra XV e VI secolo*, Unicopli, Milano 2008
- M. Gazzini (a cura di), *Studi confraternali. Orientamenti, problemi e testimonianze*, Reti Medievali E-book, 12, (2009), <http://digital.casalini.it/9788884539380>
- H. Sato, *Fazioni e microfazioni: guelfi e ghibellini nella montagna bergamasca del Trecento* in *Bergamo e la montagna nel Medioevo. Il territorio orobico fra città e poteri locali*, R. Rao (a cura di), "Bergomum", Bollettino annuale della Civica Biblioteca Angelo Mai di Bergamo", 104-105 (2009-2010), pp. 149-170
- I. Ceccherini, *Le scritture dei notai e dei mercanti a Firenze tra Duecento e Trecento: unità, varietà, stile*, in *Medioevo e Rinascimento*, Annuario, XXIV/n.s. XXI, Firenze 2010, pp. 29-68
- P. Nobili, *Alle origini della fiscalità comunale. Fodro, estimo e prestiti a Bergamo tra fine XII e metà XIII secolo*, Reti Medievali 2010
- P. Nobili, *Alle origini della città. Credito, fisco e società nella Bergamo del Duecento*, Fondazione per la storia economica e sociale di Bergamo, 2011

Bibliografia_Storia dell'immagine nell'Occidente Medievale

- E. Mâle, *L' art religieux de la fin du Moyen Age en France : etude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, Parigi 1925
- Ireneo di Lione, *Contro le eresie*, E. Bellini (a cura di), Jaca Book, Milano 1979
- H. Belting, *Il culto delle immagini: storia dell'icona dall'età imperiale al tardo medioevo*, Laterza, Roma 2001 (trad. it.); *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, Bologna 1981
- *Nicée II 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, a cura di F. Boespflug – N. Lossky, Ed. CERF, Paris 1987
- D. Freedberg, *The power of images: study in history and theory of response*, University of Chicago Press, Chicago-London 1989 (trad it.)*Il potere delle immagini. Il mondo delle figure, reazioni ed emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino 2003
- J. Wirth, *L'image médiévale. Naissance et développement, VI-XV siècle*, Paris 1989
- D. Menozzi, *La Chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni*, Ed. San Paolo, Cinisello Balsamo 1995
- *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Actes du 6me International Workshop on Medieval Societies, Le Leopard d'Or, Paris 1996
- V. Recchia, *Opere di Gregorio Magno. Lettere/3*, Città Nuova Editrice, Roma 1998
- F. Boefsplug e C. Heck, s.v. *Immagine religiosa*, in *Dizionario enciclopedico del Medioevo*, II, Città Nuova Roma, 1998, pp. 930-933
- J. C. Schmitt, v. *Immagini*, in *Dizionario dell'Occidente Medievale*, Torino 2003, II, pp. 517-531; *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Age*, Gallimard, Paris 2006;
- *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI-XIV)*, a cura di A.R. Calderoni Masetti, C. Dufour Bozzo, G. Wolf, Venezia, Marsilio, 2007
- M. Bacci, *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a San Luca*, GISEM Ed. ETS, Pisa 1998 e *Pro rimedio animae. Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli*

XIII e XIV), GISEM Ed. ETS, Pisa 1998 e *Investimenti per l'aldilà- Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Laterza, Roma 2003.

- M. Camille, *The Gothic Idol. Ideology and Image Making in Medieval Art*, Cambridge-New York 1989
- *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Actes du 6me International Workshop on Medieval Societies, Le Leopard d'Or, Paris 1996
- Gell, *Art and Agency. An anthropological theory*, Oxford-New York 1998
- *L'immagine di Cristo dall'Acheropita alla mano d'artista: dal tardo Medioevo all'età barocca*, a cura di C.L. Frommel – G. Wolf, Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma 2006
- *Storia d'Europa e del Mediterraneo. Sezione IV. Il Medioevo (secoli V-XV). Volume IX. Strutture, preminenze, lessici comuni*, a cura di S. Carocci, Roma, Salerno Editrice, 2007
- J. Baschet, *L'iconographie médiévale*, Gallimard, Paris 2008; *Les images dans l'Occident Médiéval*, sous la direction de J. Baschet – P.O. Dittmar, Brepols, Turnhout 2015
- Pinotti – A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2009.
- G. Didi Huberman, *Beato Angelico. Figure del dissimile*, Abscondita, Milano 2009
- *La performance des images*, a cura di A. Dierkens – G. Bartholeyns – T. Golsenne, Universitè de Bruxelles 2010
- «Degrés. Image et prototype», revue de synthèse à orientation sémiologique, n. 145-146, anno XXXIX, 2011
- BINO, *Immagine e visione performativa nel Medioevo*, «Drammaturgia», Anno XI / n.s. I - 2014, pp. 335-346 (p. 336 e sgg).
- G. Bartoleyns, *On the "virtus" of images: medieval practices, contemporary theories*, Collège d'études mondiales (FMSH), Dusseldorf, juin 2014,
- G. Bartholeyns – P.O. Dittmar – V. Jolivet, *Immagine e trasgressione nel Medioevo*, Arkeios, Roma 2015

Bibliografia_Storia del graffito medievale

- CIL, *Corpus Inscriptiorum Latinarum*, voll. IV, X, XIV
- De Capitani – D'Arzago, *Graffiti nella Basilica di S. Vincenzo a Galliano*, in «Rivista archeologica dell'antica provincia e diocesi di Como», 133 (1952), pp. 23-27
- M. Guarducci, *I graffiti sotto la confessione di San Pietro*, voll. III, Città del Vaticano 1958
- V. Pritchard, *English Medieval Graffiti*, Cambridge University Press, 1967
- *Il Santuario di San Michele sul Gargano dal VI al IX secolo. Contributo alla storia della Longobardia meridionale*, a cura di C. Carletti - G.Otranto, Atti del convegno, Bari 1980
- Gaggia- A.Gattiglia-M.Rossi-G. Vedovelli (a cura di), *La cultura figurativa rupestre dalla protostoria ai nostri giorni*, Atti del Convegno internazionale di arte rupestre svoltosi a Torri del Benaco (VR) maggio 1985, ed.Antropologia Alpina, Torino 1986
- C. Tedeschi, *L'uso dei graffiti antichi e medievali come fonti di conoscenza storica*, in "Cultura e scuola", anno XXXII (1993), n. 126, pp. 60-65; *I graffiti una fonte scritta trascurata*, in *Storia della scrittura e altre storie*, a cura di D. Bianconi, Roma 2014, Accademia Nazionale dei Lincei, pp. 363-381
- *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Le Origini*, direzione di Miklos Boskovitz, Banca popolare Bergamo, Bergamo 1992, p. 460 e sgg. Scheda M. Olivari
- O. Borretaz, *I graffiti del Castello di Issogne*, Priuli&Verlucca, Ivrea 1995
- R. Silva, *Un "taccuino di marmo": graffiti medievali sulle colonne della chiesa di San Michele in Foro a Lucca*, in "Mitteilungendes Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Fasc. 40 (Heft 3), 1996
- A.Petrucci, *Medioevo da leggere. Guida allo studio delle testimonianze scritte del Medioevo italiano,* Einaudi, Torino 1992; *s.v. Graffito*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VII, Roma, 1996, pp. 64-66; s.v. *Graffito*, in Enciclopedia dell'Arte Medievale, Treccani 1996 (http://www.treccani.it/enciclopedia/graffito_%28Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale%29/
- *Visibile parlare. Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, C. Ciaciola (a cura di), Ed Scientifiche italiane, Napoli 1997

- Jäggi, *Graffiti as a Medium for Memoria in the Early and High Middle Ages*, in *Memory and Oblivion*, Proceedings of the 29th International Congress of the History of Art (Amsterdam 1-7 September 1996), eds. W. Reinink, J. Stumpel, Amsterdam, 1999, pp. 745-75
- J. Fleming, *Graffiti and the writings art of modern England*, University of Pennsylvania 2001
- L. Canali-G.Cavallo (a cura di), *Graffiti latini. Scrivere sui muri a Roma antica*, Milano 2001
- Arduini-C.Grassi, *Graffiti di navi medievali sulle chiese di Pisa e di Lucca*, Felici ed., Pisa 2002
- Bianchi (a cura di), *Campiglia. Un castello e il suo territorio. II indagine archeologica,* Firenze 2003
- M. Trentin, *L'ipogeo di Santa Maria in Stelle: proposte per una nuova lettura cronologica*, in «Archeologia dell'Architettura», n. X, 2005, pp. 67-88
- Pucci, *Il graffiti del palazzo del principe Andrea Doria di Genova*, in "Archeologia postmedievale", n. 10 (2006), pp. 141-154
- V. Pracchi (a cura di), *L'oratorio di Santo Stefano a Lentate sul Seveso. Il restauro*, Silvana Ed., Cinisello Balsamo 2007
- F. De Rubeis, *Il corpus dei graffiti di Santa Maria in Stelle* (VR), in *Le Alpi porta d'Europa. Scritture, uomini,idee da Giustiniano a Barbarossa*, a cura di L. Pani-C.Scalon, Fond. Centro Italiano di Studi sull'Alto Medievo, Spoleto 2009, pp. 213-232
- U.Sansoni - S.Gavaldo, *Lucus rupestris. Sei millenni di arte rupestre a Campanine di Cimbergo*, Ed. CCSP, Capo di Ponte 2009
- V. Plesch, *Using or abusing? On the significance of graffiti on religious mural paintings*, in *Out of the stream. Studies in Medieval and Renaissance mural paintings*, a cura di L. Urbano Alfonso – V. Serrão, Cambridge Scholar Publishing 2007, pp. 42-68; *Destruction or Preservation? The Meaning of Graffiti on Paintings in Religious Sites*, in *Art, piety and distruction in the Christian West 1500-1700*, a cura di V. Chieffo Raguin, College of the Holy Cross 2010, pp. 137-172
- L. Miglio-C. Tedeschi, *Per lo studio dei graffiti medievali. Caratteri, categorie, esempi*, in *Storie di cultura scritta. Studi per Francesco Magistrale,* a cura di P. Fioretti, Centro Italiano di studi sull'alto Medioevo, Spoleto 2012
- Bartholeyns – P.O. Dittmar – V. Jolivet, *Immagine e trasgressione nel Medioevo*, Arkeios, Roma 2015 (ed. digitale)

Bibliografia_Evidenze storico artistiche e architettoniche di Bergamo

- *Memoriale sepulcrorum jacentium in ecclesia et cimiterio Sancti Francisci de Bergomo per fratrem Danielem Finardum notatum*, 1553 conservato presso Biblioteca Civica Angelo Mai (antica segnatura Ψ II 15)
- F. Speranza, *Memorie storiche e artistiche intorno al Convento e alla chiesa di Sant'Agostino* in "Bergomum", m.s., a. 20, n. 1, gen-mar 1926
- C. Agazzi, *Una gloriosa confraternita bergamasca: i disciplini di Santa Maria Maddalena* in "Bergomum", n. 1 gen/mar 1934, pp. 15-38
- L. Angelini, *Il convento di San Nicolò ai Celestini*, Bergamo 1939
- *Celestini, ordine dei* (v. L. Oliger), *Enciclopedia cattolica*, voll. III, Roma 1949, pp. 1254-1255
- L. Angelini, *Affreschi trecenteschi in Bergamo*, Ed. Della rotonda, Bergamo 1953
- L. Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1956, Tomo 2, 1
- F. Speranza, *Il complesso monumentale di sant'Agostino*, Bergamo 1959; *Il Complesso Monumentale di S. Agostino in Bergamo : documenti per la storia del Convento e della Chiesa*, Clusone 1968
- L. Chiodi, *Chiese di Bergamo sottoposte a censo circa il 1260* in "Archivio storico lombardo", Milano 1960, pp. 148-166
- *Il movimento dei disciplinati nel settimo centenario della nascita (Perugia 1260),* Convegno internazionale Perugia settembre 1960, ristampa Perugia 1986
- F. Mazzini, *Affreschi lombardi del Quattrocento*, Cassa di risparmio, Milano 1965
- A.M. Romanini, *L'architettura gotica in Lombardia*, Ceschina, Milano 1964.
- S. Matalon, *Affreschi lombardi del Trecento*, Cassa di risparmio, Milano 1963
- P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia : dai piu antichi monumenti alla meta del Quattrocento*, Einaudi, Torino 1966
- Tiraboschi, *Notizie intorno al monastero e alla chiesa di S. Agostino*, Bergamo 1969
- *Il monastero Matris Domini*, Monumenta Bergomensia, Bergamo 1980

- G. Alessandretti, *Un enigmatico dipinto nella chiesa di S. Agostino: tentativo di ricostruzione*, Bergamo 1982; *L' archivio del convento di S. Agostino : inventario delle scritture superstiti*, Bergamo 1982
- *Il francescanesimo in Lombardia. Storia e arte*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1984
- *La Basilica di Santa Maria Maggiore*, Bolis, Bergamo 1984
- *Bergamo nei suoi monasteri. Storia e arte nei cenobi benedettini della diocesi di Bergamo*, M. Locatelli (testi), Edizioni Il Conventino, Bergamo 1986
- L. K. Little, *Liberta, carita, fraternita : confraternite laiche a Bergamo nell'eta del Comune,* Lubrina, Bergamo 1988
- Fumagalli, *S. Agostino di Bergamo : la storia e l'arte delle chiese e dei conventi agostiniani di Bergamo, Nembro, Almenno, Romano*, Bergamo 1990
- *I pittori bergamaschi. Le origini,* M. Boskovits (direzione), Bolis, Bergamo 1991
- M. Gregori (a cura di), *Pittura a Bergamo dal Romanico al Neoclassicismo*, Cariplo, Milano 1991
- M. T. Brolis, *Gli Umiliati a Bergamo nei secoli XIII e XIV*, Università Cattolica, Milano 1991
- *La pittura in Lombardia. Il Trecento,* Electa, Milano 1992
- *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, Electa, Milano 1993
- *Il manto di Maria : arte e ornamento in Santa Maria Maggiore in Bergamo*, SESAAB, Bergamo 1995
- F. Rossi (a cura di), *Accademia Carrara. Bergamo. 5. Gli affreschi a Palazzo della Ragione,* Mazzotta, Milano 1995
- A. Medolago, *Il convento di S. Francesco di Bergamo*, Edizioni villadiseriane, Bergamo 1996
- *La Misericordia Maggiore di Bergamo tra passato e presente*, Ateneo di Scienze, lettere e Arti di Bergamo, Ed. Ateneo, Bergamo 2003
- M. Zanchi, *La Basilica di Santa Maria Maggiore. Una lettura iconografica della biblia pauperum di Bergamo*, Ferrari Editrice, Clusone 2003
- *Iconografia e arte cristiana*, L. Castelfranchi – M.A. Crippa, Dizionari San Paolo 2004
- *I Da Varano e le arti*, Atti del Convegno (Camerino 4-6 ottobre 2001), Acquaviva Picena 2003, vol. II
- *Lombardia gotica e tardogotica*, M. Rossi (a cura di), Skira, Milano 2005.
- M. Mencaroni Zoppetti – E. Gennaro (a cura di), *Società, cultura, luoghi al tempo di Ambrogio da Calepio*, Edizioni dell'Ateneo, Bergamo 2005
- J. Schiavini Trezzi (a cura di), *Il convento di S. Agostino : storia e significati di un monumento*, Sestante, Bergamo 2007

- *Medioevo a Bergamo. Archeologia e antropologia raccontano le genti bergamasche*, M. Fortunati (a cura di), Civico Museo Archeologico, Bergamo 2007
- *Lombardia Romanica. I grandi cantieri,* Jaca Book, Milano 2010
- S. Buganza – P. Vanoli – D. Zardin, *Confraternite: fede e opere in Lombardia dal Medioevo al Settecento*, Scalpendi, Milano 2011
- A. Facchinetti, *Il Museo e il tesoro dell'antica cattedrale di San Vincenzo a Bergamo*, spunti per una riflessione storica, https://issuu.com/alessandrafacchinetti/docs/il_museo_e_il_tesoro_dell_antica_ca
- *I tesori della cattedrale di Bergamo. Storia di una chiesa nel cuore religioso della città*, L. De Vecchi (a cura di), Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2015

SCHEDA TECNICA COMPLESSO

EX CATTEDRALE SAN VINCENZO (BERGAMO (Città Alta)

Ex Cattedrale San Vincenzo, ora Museo della Cattedrale, accanto alla Basilica di Santa Maria Maggiore. Scavi del 2004 hanno fatto emergere stratificazioni - chiesa paleocristina, poi altomedievale e romanica

TIPOLOGIA E APPARTENENZA

ex Cattedrale cittadina ora Museo della Cattedrale

https://www.fondazionebernareggi.it/it/museo-della-cattedrale/presentazione

Rifacimenti iniziati nel XII secolo, decorazione dell'iconostasi collabile intorno agli anni 70 del Duecento, planimetria a tre navate con ritmo sassone e grandi archi trasversi. Interesse per ciò che rimane dell'iconostasi (parte destra) su cui sono stati identificati dei graffiti.

BIBLIOGRAFIA

La Basilica di Santa Maria Maggiore , Bolis, Bergamo 1984

La Basilica di Santa Maria Maggiore: una lettura iconografica della Biblia pauperum di Bergamo , Ferrari, Clusone 2003

A. Facchinetti, *Il Museo e il tesoro dell'antica cattedrale di San Vincenzo a Bergamo, spunti per una riflessione storica*

IL MUSEO E IL TESORO DELL'ANTICA CATTEDRALE

Medioevo a Bergamo. Archeologia e antropologia raccontano le genti bergamasche , M. Fortunati (a cura di), Civico Museo Archeologico, Bergamo 2007, pp. 18-23

F. Scirea, *Il complesso cattedrale di Bergamo,* in *Lom bardia Romanica. I grandi cantieri* , Jaca Book, Milano 2010, pp. 201-210

I tesori della cattedrale di Bergamo. Storia di una chiesa nel cuore religioso della città , L. De Vecchi (a cura di), Silvana Editoriale, Ciniselleo Balsamo 2015

SCHEDA TECNICA COMPLESSO

BASILICA SANTA MARIA MAGGIORE (Bergamo Città Alta)

Chiesa cittadina connessa alla cattedrale di San Vincenzo prima e di Sant'Alessandro poi, XII secolo

TIPOLOGIA E APPARTENENZA

Chiesa cittadina connessa alla cateddrale

Riedificata nel XII secolo, consacrata nel 1263, pianta a croce greca inscritta con tre bracci ansidati; alle estremità del transetto si aprono due portali maggiori opera di Giovanni da Campione (1351-1360) e dotati di absidiole contrapposte, quella di nordo ovest distrutta per la costruzione della Cappella Colleoni. I graffiti si trovano sulla parete del transetto settentrionale, completamente affrescata nel XIV seolo, si tratta di affreschi votivi: *Ultima cena, sant'Eligio,, san Giacomo e sant'Antonio abate, Madonna in trono, Santissimi Narno e Viatore, Speosalizio mistico di santa Caterina, sant'Onofrio, Madonna in trono, Sposalizio mistico di santa Caterina, sant'Onofrio, Madonna in trono e devoto.*

BIBLIOGRAFIA

La Basilica di Santa Maria Maggiore , Bolis, Bergamo 1984

La Basilica di Santa Maria Maggiore: una lettura iconografica della Biblia pauperum di Bergamo , Ferrari, Clusone 2003

A. Facchinetti, *Il Museo e il tesoro dell'antica cattedrale di San Vincenzo a Bergamo, spunti per una riflessione storica*

IL MUSEO E IL TESORO DELL'ANTICA CATTEDRALE

Medioevo a Bergamo. Archeologia e antropologia raccontano le genti bergamasche , M. Fortunati (a cura di), Civico Museo Archeologico, Bergamo 2007, pp. 18-23

F. Scirea, *Il complesso cattedrale di Bergamo,* in *Lom bardia Romanica. I grandi cantieri* , Jaca Book, Milano 2010, pp. 201-210

I tesori della cattedrale di Bergamo. Storia di una chiesa nel cuore religioso della città , L. De Vecchi (a cura di), Silvana Editoriale, Ciniselleo Balsamo 2015

SCHEDA TECNICA COMPLESSO

EX ORATORIO SANTA MARIA MADDALENA (Bergamo Città bassa)

Ex oratorio Santa Maria Maddalena, ora di proprietà del comune e luogo di esposizioni

TIPOLOGIA E APPARTENENZA

ex oratorio dei Disciplini

Costruito nel 1342, ricostruito nel 1363. L'edificio è ad aula unica con arconi gotici trasversi, facciata a capanna, soffitto ligneo e tre absidi rettangolari. L'edificio subì notevolessimi e drastici rifacimenti nei secoli successivifino a diventare magazzino del fieno per le truppe napoleoniche e palestra di una scuola comunale. Recentemente restaurato, l'edificio presenta una notevole quantità di affreschi e di interventi che coprono un arco temporale che va dal XIV al XVIII secolo. Da notare l'affresco trecentesco con la confraternita dei Disciplini, il VIr Dolorum con lauda del XV secolo e l'icnonografia della Trinità (cfr ex convento Sant'Agostino e Ligum vitae nella Basilica di Santa Maria Maggiore - Cristo alla destra del Padre).

BIBLIOGRAFIA

L. Angelini, Affreschi trecentescji in Bergamo, Ed. Della rotonda, Bergamo 1953

S. Matalon, Affreschi lombardi del Trecento, Cassa di Risparmio, Milano 1963

I pittori bergamaschi. Le origini, M. Boskovits (direzione), Bolis, Bergamo 1991

La chiesa della Maddalena. Storia e intervento conservativo, L .P. Bellocchio e L. Di Bella (a cura di), Bergamo 2009

S. Buganza - P. Vanoli - D. Zardin, *Confraternite. Fede e opere in Lombardia dal Medioevo al Settecento* Milano 2011

SCHEDA TECNICA COMPLESSO

EX CONVENTO SAN FRANCESCO (Bergao Città Alta)

Ex convento di San Francesco, ora luogo museale

TIPOLOGIA E APPARTENENZA

ex convento di San Francesco

La chiesa di San Francesco non i differenzia da altre chiese mendicanti del periodo, l'unitarietà dello spazio è marcata dall'assenza del transetto e la copertura a travi era riscontrabile anche in San Francesco a Brescia (1254-1265). La successione dei pilastri cilindrici nella navata centrale contribuisce all'unitsarietà di spazione e, attraverso la luce alle monofore absidali e del rosone, valorizza l'area del coro, coperto, insieme alle due cappelle laterali, da una volta a crociera costolonata. Di interesse gli affreschi della Cappella Bonghi (anni 40 del Trecento), dalla Sala Capitolare provengono i due affreschi staccati ora collocati in Palazzo della Ragione. Sempre nella Sala Capitolare si rinvengono affreschi rappresentanti *santa Maria Maddalena* , una *santa* non identitificata e una *Crocifissione.*

BIBLIOGRAFIA

A.M. Romanini, *L'architettura gotica in Lombardia* , Ceschina, Milano 1964

Il francescanesimo in Lombardia. Storia e arte , Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 1984

A. Medolago, *Il convento di San Francesco a Bergamo* , edizioni villadiseriane, Bergamo 1996

Accademia Carrara di Bergamo. 5 Gli affreschi di Palazzo della Ragione , F. Rossi (a cura di), Fondazione Mazzotta Milano 1995

SCHEDA TECNICA COMPLESSO

MONASTERO MATRIS DOMINIS (Bergamo, Città bassa, poco prima delle mura)

Chiesa e convento di clausura domenicano femminile

TIPOLOGIA E APPARTENENZA

convento domenicano femminile, attivo

La nuova chiesa fu dedicata e consacrata il 25 marzo 1273 dal vescovo Guiscardo Suardi e ricostruita ex novo insieme al convento nel 1359, dopo alcuni interventi del 1308 (secondo dati non precisati da documenti ma solo da fonti letterarie e dalla relazione del 1618 sul convento redatta dalla Priora stessa. Interventi documentati anche nel 1454. L'edificio subì nuove ristrutturazioni anche nel XVI secolo, nel 1797 venne soppresso, ciò nonostante accolse le suore di altri conventi, nel 1832 fu trasformato in ospedale militare per gli austriaci e nel 1835 fu riaperto al culto. Nel 1944 una parte di monastero venne requistia dai tedeschi che ne fecero un carcere politico. Gli edifici sono di interesse per la decorazione pittorica del XIII e del XIV secolo. In questo contesto gli affreschi che coinvolgono testimonianze graffite sono quelli databili al XIV secolo collocati nell'atrio della clausura.

BIBLIOGRAFIA

L. Angelini, Affreschi trecentescji in Bergamo, Ed. Della rotonda, Bergamo 1953

Il monastero Matris Domini, Monumenta Bergomensia, Bergamo 1980

I pittori bergamaschi. Le origini, M. Boskovits (direzione), Bolis, Bergamo 1991

Scheda Lombardia Beni Culturali

https://catalogo.beniculturali.it/detail/ArchitecturalOrLandscapeHeritage/0300103645

SCHEDA TECNICA COMPLESSO

CHIESA DI SAN NICOLÓ AI CELESTINI (Bergamo, Città bassa)

Chiesa connessa al convento dei Celestini, ora presenti le Suore Sacramentine

TIPOLOGIA E APPARTENENZA

chiesa e convento dell'ordine dei Celestini

La chiesa e il convento furono fondati dal caridnale Guglielo de Longhi, benefattore dei Celestini e fondatore del monastero di Santo Spirito di Bergamo e dell'annesso Ospedale. La chiesa, con impiano a croce greca venne consacrata nel 1311 dal vescono Cipriano Alessandri. Nel 1398 il convento venne saccheggiato dai ghibellini, assaltato nuovamente dall'esercito milanese nel 1428 e nel 1514 fu occupato dagli spagnoli che ne fecero la sede degli accordi di pace con la città di Bergamo. Al XV secolo risale la costruzione del chiostro del convento, il campanile è invece della fine del secolo. Gli affreschi trecenteschi furono scoperti negli anni 30 del Novecento durante una campagna di restauro diretta da Luigi Angelini. Un secono restauro è databile al 1987. Dal 1979 il convento è la casa provincializia delle Suore Sacramentine.

BIBLIOGRAFIA

L. Angelini*, Il convento di San Nicolò ai Celestini,* Bergamo 1939

Celestini, ordine dei (v. L. Oliger), in *Enciclopedia cattolica* , voll. III, Roma 1949, pp. 1254-1255

L. Angelini, *Affreschi trecenteschi in Bergamo, Ed. Della rotonda, Bergamo 1953*

A.M. Romanini, *L'architettura gotica in Lombardia* , Ceschina, Milano 1964

I pittori bergamaschi. Le origini , M. Boskovits (direzione), Bolis, Bergamo 1991

SCHEDA TECNICA COMPLESSO

EX CONVENTO DI SANT'AGOSTINO (Bergamo Città alta)

Complesso conventuale prima degli Eremitani, successivamente Congregazione agostiniana osservante di Lombardia (1442)

TIPOLOGIA E APPARTENENZA

chiesa e complesso conventuale agostiniano

Cfr Schede e inventari Comune di Bergamo - Inventario beni culturali e ambientali e SIRBEC Scheda ARL BG020-00506

Fondata nel 1290 per volontà del vescovo Roberto Bonghi e consacrata nel 1347. Ampliamenti e rifacimenti per tutto il XV secolo (soffitto del 1476). Crreazione delle cappelle gentilizie tra il 1499 e il 1506. Soppress nel 1797 e diventata caserma, ora propiretà dell'Università di Bergamo e in restauro.

Aula unica rettangolare priva di transetto con sette grandi archi trasversali di sostegno a profilo ogivale impostati su semipilastri aggettanti a sezione rettangolare. L'aula si chiude con tre absidi rettangolari con volte a crociera costolonate: abside maggiore più ampia e profonda. Presenza di una vasta decorazione pittorica databile dal XIII al XVI secolo. Identificazione cappelle di destra: sant'Antonio, santissimi Pietro e Paolo, Annunicata, Orsola e beata Vergine del buon Consiglio, Nicola da Tolentino (già santa Maria dei Miracoli), san Giuseppe (già san Giovanni Battista). Altare lterale destro: Trasfigurazione. Identificazione cappelle di sinistra: Trinità, Sposalizio di santa Caterina, san Giuliano, Assunzione, san Alò, san Sebastiano, san Rocco, Crocifisso, san Marco.

BIBLIOGRAFIA

A. Tiraboschi, *Notizie intorno al Monastero e alla chiesa di Sant'Agostino e Il convento di Sant'Agostino e Ambrogio da Calepio* , scritti inediti a beneficio dell'Ente Bergamaschi nel mondo, Bergamo 1969

F. Speranza, *Il complesso moumentale di Sant'Agostino* , Bergamo 1959

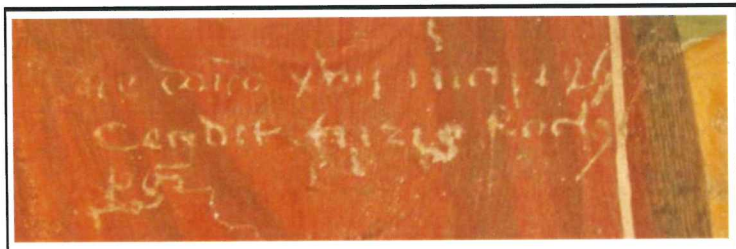
G. Alessandretti, *Un enigmatico dipinto nella chiesa di Sant'Agostino: tentativo di ricostruzione* , Bergamo 1982

G. Alessandretti, *L'archivio del Convento di Sant'Agostino. Inventario degli scritti superstiti* , Bergamo 1982

J. Schiavi Trezzi, *Il convento di Sant'Agostino. Storia e significati di un monumento* , University Press Sestante Edizioni, Bergamo 2007

SCHEDA TECNICA_GRAFFITI

IDENTIFICAZIONE DEL SOGGETTO: due devoti
DATAZIONE: XIII seolo
Devoti ai lati della rappresentazione di Sant'Anna Metterza
COLLOCAZIONE DELL'AFFRESCO: *iconostasi*
COLLOCAZIONE ALL'INTERNO DELL'AFFRESCO
Ai lati dell'immagine affrescata Ai piedi dell'immagine affrescata Sulle vesti dell'immagine affrescata **Sopra l'immagine affrescata** Damnatio memoriae Incisioni profilattiche
TIPOLOGIA DI GRAFFITO
singolo scena
iscrizione
nota obituaria *iniziale o nome* ***invocazione (?)*** *resoconto storico* *data*
Epoca. XIII-XIV secolo
Devoto SX: Si tratta di un'iscrizione collocata sopra la testa del devoto,non chiaramente identificabile. Forse è presente la parola Sc (t), sotto una croce. Devoto DX: segni incisi sul volto del devoto e altri segni non comprensibili
iconico
antropomorfo *zoomorfo* *fitomorfo* ***simbolo: CROCE*** *stemma araldico* *carattere decorativo-ornamentale* *altro:* 2
Epoca. XIII-XIV secolo
non definito *sul devoto DX sotto il nome del probabile santo è presente una croce*



IDENTIFICAZIONE DEL SOGGETTO: San Bartolomeo

DATAZIONE: XIII secolo

Parte della decorazione dell'iconostasi

COLLOCAZIONE DELL'AFFRESCO: *iconostasi*

COLLOCAZIONE ALL'INTERNO DELL'AFFRESCO

Ai lati dell'immagine affrescata
Ai piedi dell'immagine affrescata
Sulle vesti dell'immagine affrescata
Sopra l'immagine affrescata
Damnatio memoriae
Incisioni profilattiche

TIPOLOGIA DI GRAFFITO

singolo
scena

iscrizione

nota obituaria
iniziale o nome
invocazione
resoconto storico
data

Epoca. XIII

Die do(m)i(n)ico XVII mai 1265 Cecidit fr<a>tris Roch... P(erg(am)i - Il graffito può permettere di datare la decorazione dell'iconostasi, termine ANTE QUEM 1265

IDENTIFICAZIONE DEL SOGGETTO: Affresco Madonna in trono, Sposalizio mistico santa Caterina e sant'Onofrio
DATAZIONE: XIV secolo
Madonna in trono, sposalizio mistico, sant'Onofrio
COLLOCAZIONE DELL'AFFRESCO: transetto nord
COLLOCAZIONE ALL'INTERNO DELL'AFFRESCO
Ai lati dell'immagine affrescata Ai piedi dell'immagine affrescata Sulle vesti dell'immagine affrescata Sopra l'immagine affrescata Damnatio memoriae Incisioni profilattiche
TIPOLOGIA DI GRAFFITO
singolo scena
iscrizione
nota obituaria ***iniziale o nome*** *invocazione* *resoconto storico* **data**
Epoca. XV secolo
graffiti di memoria, data ricorrente il 1436, nomi: Antonius de Terzo e Ego Johanes, iscrizioni graffite ache su sant'Onofrio ma impossibili da interpretare
iconico
antropomorfo *zoomorfo* *fitomorfo* *simbolo* *stemma araldico* *carattere decorativo-ornamentale* *altro: un patibolo (?)*
HP EPOCA XV secolo
non definito *probabile patibolo su Sposalizio mistico*

IDENTIFICAZIONE DEL SOGGETTO: San Cristoforo

DATAZIONE: XIV secolo

San Cristoforo affrescato nella parte inferiore dell'arco trionfale

COLLOCAZIONE DELL'AFFRESCO: parete inferiore arco trionfale

COLLOCAZIONE ALL'INTERNO DELL'AFFRESCO

Ai lati dell'immagine affrescata
Ai piedi dell'immagine affrescata
Sulle vesti dell'immagine affrescata
Sopra l'immagine affrescata
Damnatio memoriae
Incisioni profilattiche

TIPOLOGIA DI GRAFFITO

singolo
scena

iscrizione

nota obituaria
iniziale o nome
invocazione (?)
resoconto storico
data

Epoca XIV-XV secolo

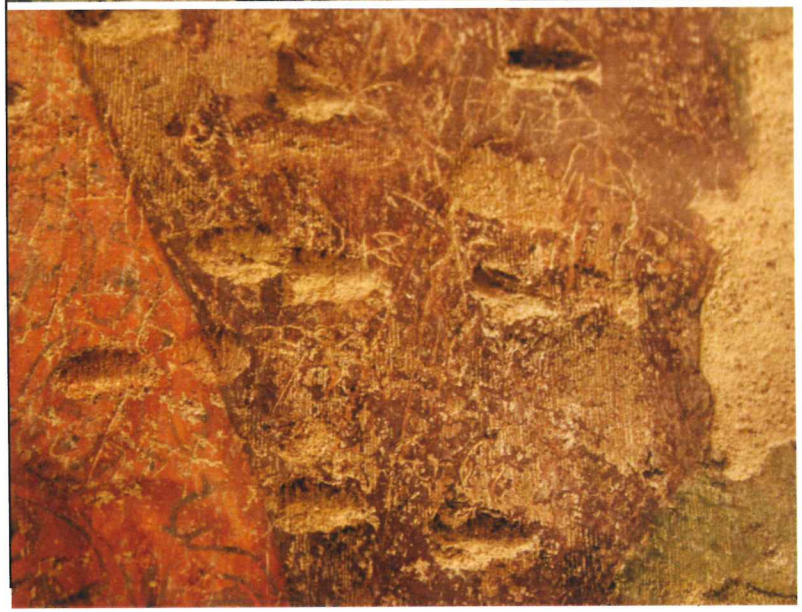
Iscrizione inserita in una forma, potrebbe essere un nome

iconico

antropomorfo
zoomorfo
fitomorfo
simbolo:
stemma araldico
carattere decorativo-ornamentale
altro: una forma quasi circolare, come se fosse un oggetto nel quale è inserita un'iscrizione, la forma

Epoca. XIV-XV secolo

SCHEDA TECNICA_GRAFFITI



IDENTIFICAZIONE DEL SOGGETTO: Vergine in trono, Sant'Antonio abate, San Giovanni Battista ed Evangelista

DATAZIONE: XIV-XV secolo

I graffiti si trovano sull'immagine, accanto alla Vergine e sul suo manto, sulla veste di Sant'Antnio abate, sullo sfondo dei due san Giovanni

COLLOCAZIONE DELL'AFFRESCO: *la Vergine e sant'Antonio abate nell'aula, i SS Giovanni nella cappella a destra della maggiore*

COLLOCAZIONE ALL'INTERNO DELL'AFFRESCO

Ai lati dell'immagine affrescata
Ai piedi dell'immagine affrescata
Sulle vesti dell'immagine affrescata
Sopra l'immagine affrescata
Damnatio memoriae
Incisioni profilattiche

TIPOLOGIA DI GRAFFITO

singolo
scena

iscrizione

nota obituaria
iniziale o nome
invocazione
resoconto storico
data

Epoca. XV secolo?

numerosissime iscrizioni estremamente rovinate e impossibili da interpretare. Su sant'Atnonio abate sono addirittura cancellate con linee oblique, individuabile un xps ihs. Sullo sfondo dei SS Giovanni sono evidenti numeri e anche una S forse abbreviazione di sanctus

non definito

SCHEDA TECNICA_GRAFFITI

IDENTIFICAZIONE DEL SOGGETTO: Vergine in trono con devoti e santi (santa Caterina e san Francesco con famiglia De Cazanis e santa Caterina e san Bartolomeo con famiglia Marzorati)

DATAZIONE: XIV secolo

Gli affreschi si tovavano sulla parete destra della sala capitolare, dove è tuttora presente la seconda pelle; ora si trovano nel Palazzo della Ragione, di proprietà dell'Accademia Carrara

COLLOCAZIONE DELL'AFFRESCO: parete inferiore arco trionfale

COLLOCAZIONE ALL'INTERNO DELL'AFFRESCO

Ai lati dell'immagine affrescata
Ai piedi dell'immagine affrescata
Sulle vesti dell'immagine affrescata
Sopra l'immagine affrescata
Damnatio memoriae
Incisioni profilattiche

TIPOLOGIA DI GRAFFITO

singolo
scena

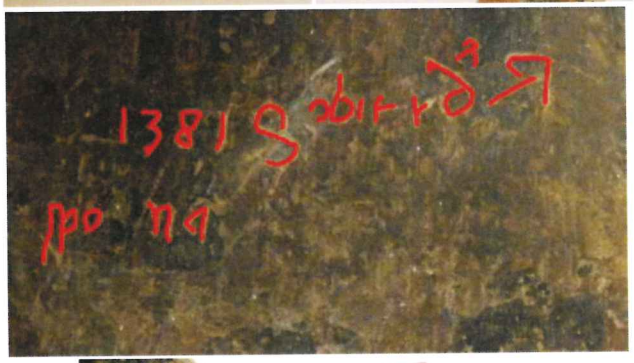
iscrizione

nota obituaria
iniziale o nome
invocazione
resoconto storico
data

Epoca XIV-XV secolo

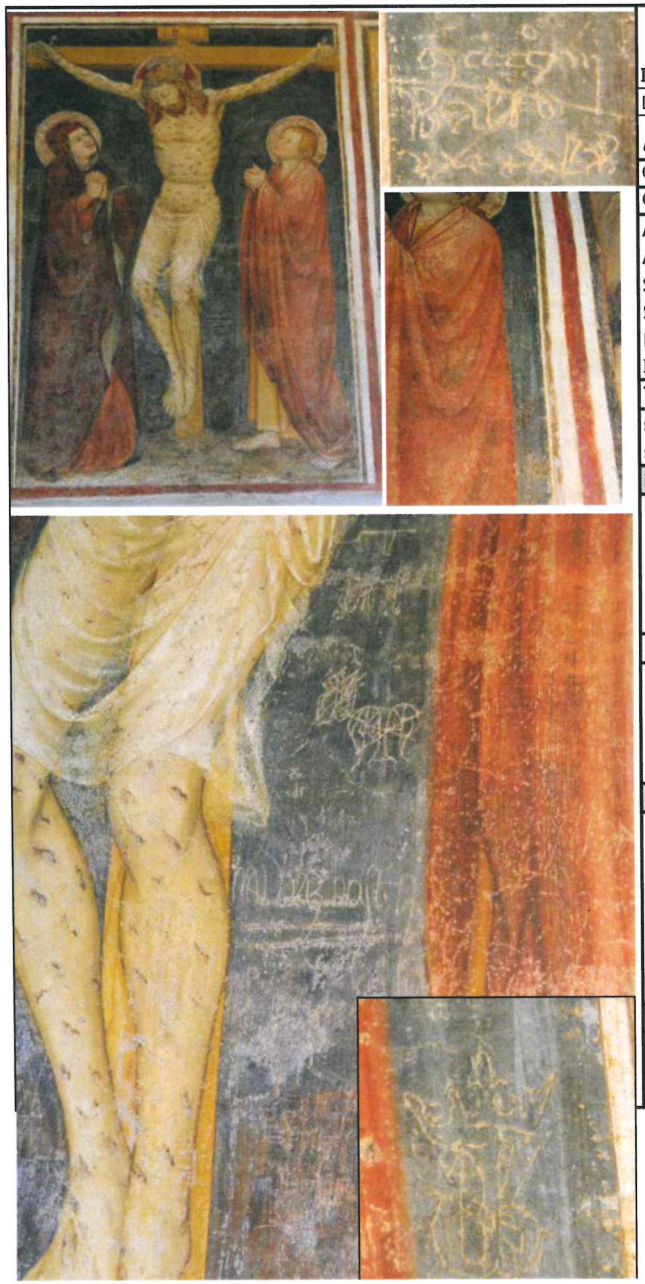
Iscrizione obituaria che corre lungo la cornice del primo affresco (XIV secolo); 3 resoconti di paci concluse nel XV secolo incise sul manto della vergine; nel secondo affresco non sono evidenti graffiti anche se sulla scheda dell'Accademia Carrara vengono citati segni incisi.
MCCCLXXXII DIE XVIIII AUGI HIC IACET NOBILES ET EGREGII VIRI MAGNI FILII BARTHOLOMEUS ET FRANCISCUS FRES ET FILLI QDA DNI RUDOLPHI DE CAZANIS
MCCCCXXVIII die 6 Mai dominio venetorum
MCCCCXXX die 4 Febr (f)acta fuit pax et die 26 Aprilis MCCCCXXXIII
MCCCCXXXVII die 23 Febr (f)acta fuit dicta pax...brixia (brixiae) paduae...

SCHEDA TECNICA_GRAFFITI



IDENTIFICAZIONE DEL SOGGETTO: santa Maria Maddalena, una santa, una Crocifissione
DATAZIONE: XIV secolo
Gli affreschi si trovano sulla parete centrale della sala capitolare, sono presenti altri lacerti di santi non identificabili (forse sant'Antonio abate accanto ala Maddalena9
COLLOCAZIONE DELL'AFFRESCO: *tutti gli affreschi si trovano nella parete centrale della Sala Capitolare*
COLLOCAZIONE ALL'INTERNO DELL'AFFRESCO
Ai lati dell'immagine affrescata Ai piedi dell'immagine affrescata Sulle vesti dell'immagine affrescata Sopra l'immagine affrescata Damnatio memoriae Incisioni profilattiche
TIPOLOGIA DI GRAFFITO
singolo scena
iscrizione
nota obituaria *iniziale o nome* *invocazione* *resoconto storico* *data*
Epoca. XIV secolo
Iscrizione obituaria datata 1381 accanto alla Maddalena; accanto alla Santa è presente un'altra iscrizione datata 1391
iconico
antropomorfo *zoomorfo* *fitomorfo* *simbolo* ***stemma araldico*** *carattere decorativo-ornamentale* *altro:*
Epoca. XIV secolo (?)
Il graffito iconico presente sempre accanto alla Maddalena sembrerebbe uno stemma araldico con elmo, fiore e giglio, non è stato possibile risalire all'identità della famigli di appartenenza

SCHEDA TECNICA_GRAFFITI



IDENTIFICAZIONE DEL SOGGETTO: Crociffione con dolenti e Cristo piagato

DATAZIONE: XIV secolo

ultimo da sinistra dei tre affreschi collocati nell'atrio della clausura

COLLOCAZIONE DELL'AFFRESCO: atrio della clausura

COLLOCAZIONE ALL'INTERNO DELL'AFFRESCO

Ai lati dell'immagine affrescata
Ai piedi dell'immagine affrescata
Sulle vesti dell'immagine affrescata
Sopra l'immagine affrescata
Damnatio memoriae
Incisioni profilattiche

TIPOLOGIA DI GRAFFITO

singolo
scena

iscrizione

nota obituaria
iniziale o nome
invocazione
resoconto storico
data

Epoca XV secolo(?) e graffito moderno

Alla sinistra della Vergine dolente è presente una data in numeri romani (1403), sono gli anni delle lotte tra fazioni, sotto la data un'iscrizione non interpretabile; Tra Cristo e san Giovanni sono presenti numerose iniziali (T) e alcune iscrizioni, di cui una cancellata; su san Giovanni sono visibili graffiti moderni, e alla sua destra è presente un'iniziale (b).

iconico

antropomorfo
zoomorfo
fitomorfo
simbolo: croce
stemma araldico
carattere decorativo-ornamentale
altro: oggetto (ex voto?)

Epoca. XV secolo (?)

Tra Cristo e san Giovanni è visibile una croce; alla destra di san Giovanni è visibile un oggetto che può essere un dono o un ex voto. Difficile però stabilire con esattezza di cosa si tratti.

IDENTIFICAZIONE DEL SOGGETTO: Sposalizio mistico di santa Caterina

DATAZIONE: XIV secolo

affresco centrale

COLLOCAZIONE DELL'AFFRESCO: atrio della clausura

COLLOCAZIONE ALL'INTERNO DELL'AFFRESCO

Ai lati dell'immagine affrescata
Ai piedi dell'immagine affrescata
Sulle vesti dell'immagine affrescata
Sopra l'immagine affrescata
Damnatio memoriae
Incisioni profilattiche

TIPOLOGIA DI GRAFFITO

singolo
scena

iscrizione

nota obituaria
iniziale o nome
invocazione
resoconto storico
data

Epoca XV secolo(?) e graffito moderno

L'immagine di santa Caterina è interessata da graffit moderni, un fiore, una firma (Johannes) e la scritta MATER oltre a un'altra M subito sotto; alla sinistra di santa Caterina è presente un'scrizione cancellata; sul manto della Vergine, numerosi graffitti con iscrizioni e iniziali, tanti segni non decifrabili.

iconico

antropomorfo
zoomorfo
fitomorfo
simbolo
stemma araldico
carattere decorativo-ornamentale
altro

Epoca. XV secolo (?)

Alla sinistra di santa Caterina è presente un graffito iconico non identificabile, e sul manto della vergine uno stemma araldico che ricorda quello presente anche nelle cappelle gentilizie di sant'Agostino appartenente alla famiglia Negro Roncalli (cui corrisponde anche una badessa del convento Matris Domini).

SCHEDA TECNICA_GRAFFITI

IDENTIFICAZIONE DEL SOGGETTO: San Giacomo e san Giovanni Battista

DATAZIONE: XIV secolo

primo affresco

COLLOCAZIONE DELL'AFFRESCO: atrio della clausura

COLLOCAZIONE ALL'INTERNO DELL'AFFRESCO

Ai lati dell'immagine affrescata
Ai piedi dell'immagine affrescata
Sulle vesti dell'immagine affrescata
Sopra l'immagine affrescata
Damnatio memoriae
Incisioni profilattiche

TIPOLOGIA DI GRAFFITO

singolo
scena

iscrizione

nota obituaria
iniziale o nome
invocazione
resoconto storico
data

Epoca XV secolo(?) e graffito moderno

Il manto di san Giovanni è interessato da un graffito alfabetico che si perde purtroppo nel colore tenue della veste, sono presenti le iniziali (MA) ma sono a mio parere moderne così come le iscrizioni su santa Caterina.

iconico

antropomorfo
zoomorfo
fitomorfo
simbolo
stemma araldico
carattere decorativo-ornamentale
altro

Epoca. XV secolo (?)

Tra i due santi sono presenti dei graffiti iconoci uno sembra un abbozzo di patibolo m è davvero impossibile dare risposte certe.

SCHEDA TECNICA_GRAFFITI

IDENTIFICAZIONE DEL SOGGETTO: san Cristoforo, san Nicola, santa Caterina d'Alessandria, san Nicola, sant'Antonio abate

DATAZIONE: XIV secolo

Gli affreschi si trovano nella parete destra del transetto, sono divisi in 3 gruppi di santi, ognuno inserito in un arco a tutto sesto con colonnine tortili. Ogni gruppo è diviso da una cornice: san Cristoforo e san Nicola (con datazione al 1393), santa Caterina d'Alessandria e san Nicola;

COLLOCAZIONE DELL'AFFRESCO: transetto dx

COLLOCAZIONE ALL'INTERNO DELL'AFFRESCO

Ai lati dell'immagine affrescata
Ai piedi dell'immagine affrescata
Sulle vesti dell'immagine affrescata
Sopra l'immagine affrescata
Damnatio memoriae
Incisioni profilattiche

TIPOLOGIA DI GRAFFITO

singolo
scena

iconico

antropomorfo
zoomorfo
fitomorfo
simbolo
stemma araldico
carattere decorativo-ornamentale
altro: nave

Epoca. XIV-XV secolo

Ai piedi di san Cristoforo due stemmi dei Celestini; su sant'Antonio abate una nave con antropomorfi, ripresa anche sulla veste del devoto presentato a Celestino V

IDENTIFICAZIONE DEL SOGGETTO: Vergine in trono, san Giacomo (?), Celestino V in trono con san Nicola e santa Caterina d'Alessandria
DATAZIONE: XIV secolo
San Giacomo si trova alla dx del ciclo di affreschi precedenti; a sx del ciclo Celestino V in trono con san Nicola e santa Caterina d'Alessandria presentano un devoto; nell'aula subito accanto la Vergine in trono
COLLOCAZIONE DELL'AFFRESCO: *transetto destro e aula*
COLLOCAZIONE ALL'INTERNO DELL'AFFRESCO
Ai lati dell'immagine affrescata **Ai piedi dell'immagine affrescata** **Sulle vesti dell'immagine affrescata** Sopra l'immagine affrescata Damnatio memoriae Incisioni profilattiche
TIPOLOGIA DI GRAFFITO
singolo scena
iscrizione
nota obituaria *iniziale o nome* *invocazione* *resoconto storico* *data*
Epoca. XVI secolo
datata 1504 probabilmente ottobre ma non è chiaro a cosa sia rivolta
iconico
antropomorfo *zoomorfo* *fitomorfo* ***simbolo*** ***stemma araldico*** *carattere decorativo-ornamentale* *altro: nave*
Epoca. XIV-XV-XVI secolo (?)
I graffiti presenti sulle vesti della Vergine appartengono ai simboli: croci e stella a cinque punte; quello ai piedi di San Giacomo è uno stemma araldico; una bozza di nave è presente ai piedi del devoto nella scena con Celestino V e sempre sulle vesti di quel devoto, l'iscrizione. Sull'altra parete del transetto sono presenti affreschi di XIV e XV secolo e anche graffiti, estremamente rovinati e di difficile interpretazione.

SCHEDA TECNICA_GRAFFITO

IDENTIFICAZIONE DEL SOGGETTO: Affresco santo Stefano (o Lorenzo)

DATAZIONE: XIV secolo

Santo Stefano (o Lorenzo) rappresentato stante con libro in mano e dalmatica, sopra questo affresco parziale è visibile un secondo strato di decorazione pittorica con la rappresentazione di San Nicola da Tolentino

COLLOCAZIONE DELL'AFFRESCO: prima cappella DX - pilastro DX

COLLOCAZIONE ALL'INTERNO DELL'AFFRESCO

Ai lati dell'immagine affrescata
Ai piedi dell'immagine affrescata
Sulle vesti dell'immagine affrescata
Sopra l'immagine affrescata
Damnatio memoriae
Incisioni profilattiche

TIPOLOGIA DI GRAFFITO

singolo
scena

iscrizione

nota obituaria (?)
iniziale o nome
invocazione
resoconto storico
data

Epoca. XVI secolo ?

Iscrizione presente sulla dalmatica all'altezza della vita - die 28...d...ogni...gola
Altra iscrizione a lato dell'immagine all'altezza della spalla del santo cancellata con lunghi tratti orizzontali - die...febra...pnp..on...d...cc...scxanni - entrambe le iscrizioni sono di difficile interpretazion. La prima fa pensare ai periodi di lotte tra fazioni in cui gli appesi per golam erano numerosi.

iconico

antropomorfo
zoomorfo
fitomorfo
simbolo
stemma araldico
carattere decorativo-ornamentale
altro: n. 4 oggetti che potrebbero rappresentare ex voto, oggetti liturgici, un cero - sono collocati a lato del santo all'altezza della vota

HP EPOCA coevi alle iscrizioni XIV secolo (?)

INFORMAZIONI SULLO STRUMENTO PER GRAFFIARE

Strumento appuntito, il tratto con cui sono definiti i graffiti iconici è più spesso

SCHEDA TECNICA_GRAFFITO

IDENTIFICAZIONE DEL SOGGETTO: Affresco Madonna del parto

DATAZIONE: anni '70 del XIV secolo

Vergine stante mentre legge un libro, ventre gonfio. Autore identificato nel Maestro della Madonna del parto, lo stesso del Sant'Antonio e santa Caterina della terza cappella DX pilastro di SX

COLLOCAZIONE DELL'AFFRESCO: seconda cappella DX - pilastro SX

COLLOCAZIONE ALL'INTERNO DELL'AFFRESCO:

Ai lati dell'immagine affrescata
Ai piedi dell'immagine affrescata
Sulle vesti dell'immagine affrescata
Sopra l'immagine affrescata
Damnatio memoriae
Incisioni profilattiche

TIPOLOGIA DI GRAFFITO

singolo
scena

iscrizione

nota obituaria
iniziale o nome
invocazione
resoconto storico
data

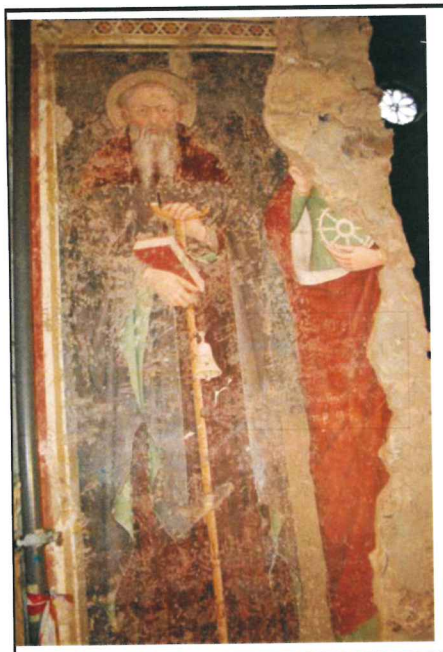
Epoca. XV-XVI secolo e probabile graffito moderno

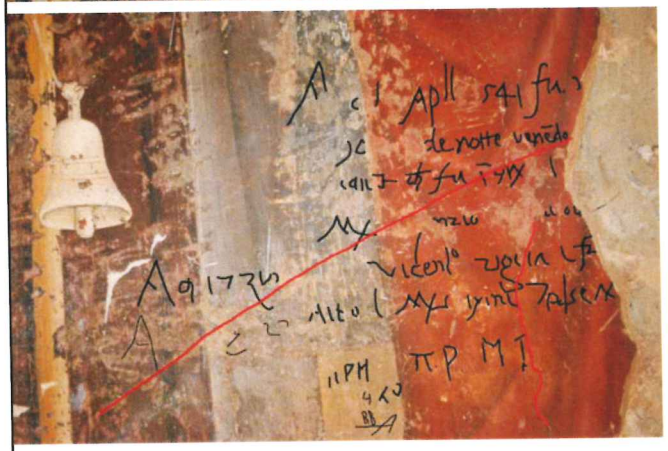
*Le iscrizioni obiturarie sono collocate ai lati della Vergine nella parte alta dell'affresco - A di 22 Aprile morì conte Anibale Covo (?) 1554 - A di primo di Augusto 1554 mor...il ..sr..f..forsester - I*n una sorta di palinsesto sotto questa iscrizione del XVI secolo è presente un'iscrizione più antica e legata al momento in cui arrivarono gli spagnoli
Atrociss..o...nt...al...et hispanos RAVENNA
comiss...m fuit (finit?) prope...venam die undecimo Aprilis 1512
victoria scetit apud...lls...on...incr...i...e...t palus? inaru ent o
quum fer...e or...argis ferint angis
heroes fort...c...d...c...t
Altra iscrizione presente a lato dell'immagine della Madonna nella zona centrale difficilmente identificabile - *...febrari...* - Iscrizione presente sul ventre gonfio della Vergine (graffito moderno) - *MARIA VIZGO* - Ultima iscrizione presente sulle vesti della Vergine nella parte inferiore, invocazione, preghiera - *MARIA GZA PLENA DNE* interessante la A di Maria in forma di P greco

INFORMAZIONI SULLO STRUMENTO PER GRAFFIARE

Strumento appuntito, in questo affresco sono chiaramente visibili i differenti graffiti, le due iscrizioni del 1554 presentano una colorazione biancastra data forse proprio dallo strumento utilizzato

SCHEDA TECNICA_GRAFFITO





IDENTIFICAZIONE DEL SOGGETTO: Affresco St Antonio e Sta Caterina

DATAZIONE: possibile datazione anni '70 del XIV secolo - Cfr anche St Antonio e Caterina del pilastro di SX - attribuiti al Maestro della Madonna del parto dell'affresco del pilastro SX nella II cappella DX

Sant'Antonio in abiti eremitici, con bastone a tau, campanella e libro. Accanto a lui, Santa Caterina da Alessandria, riconoscibile dal suo attributo, la ruota del martirio - mancante del volto.

COLLOCAZIONE DELL'AFFRESCO: terza cappella DX - pilastro DX

COLLOCAZIONE DEI GRAFFITI ALL'INTERNO DELL'AFFRESCO:

Sulle vesti dell'immagine affrescata
Sopra l'immagine affrescata
Damnatio memoriae
Incisioni profilattiche

TIPOLOGIA DI GRAFFITO

singolo
scena

iscrizione

nota obituaria (?)
iniziale o nome
invocazione
resoconto storico (?)
data

L'iscrizione è collocata nella parte centrale dei due personaggi, lungo le vesti, esattamente tra i due santi, ma con particolare attenzione per la superficie occupata dal manto di Santa Caterina. L'iniziale o segno convenzionale è collocata proprio sotto la mano che regge la ruota del martirio. Al di sotto, l'iscrizione, forse resoconto storico, datata 1541 -
A (di?)...Ap (rilis?) 1541...fu...
de notte venendo...
on...ch fu...MX...[ancora MX]
A (di?)...vicen...ugu...fu
A .....[ancora MX]

HP EPOCA: XVI secolo

INFORMAZIONI SULLO STRUMENTO PER GRAFFIARE

Strumento appuntito, Le iniziali nella parte inferiore dell'affresco presentano un evidente colore bianco e una tratto più spesso e profondo, per questo motivo sono state evidenziate anche con un tratto differente.

SCHEDA TECNICA_GRAFFITO

IDENTIFICAZIONE DEL SOGGETTO: Affresco St Antonio e Sta Caterina

DATAZIONE: anni '70 del XIV secolo - Attribuiti al Maestro della Madonna del parto Cfr anche St Antonio e Caterina del pilastro di SX e Madonna del parto II cappella DX

Sant'Antonio in abiti eremitici, con bastone e campanella. Accanto a lui, Santa Caterina da Alessandria tiene la ruota del martirio nella mano destra e un libro nella mano sinistra

COLLOCAZIONE DELL'AFFRESCO: terza cappella DX - pilastro SX

COLLOCAZIONE DEI GRAFFITI ALL'INTERNO DELL'AFFRESCO:

Sulle vesti dell'immagine affrescata
Sopra l'immagine affrescata
Damnatio memoriae
Incisioni profilattiche

TIPOLOGIA DI GRAFFITO

singolo
scena

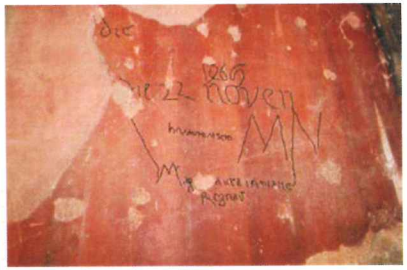
iconico

antropomorfo
zoomorfo
fitomorfo
simbolo
stemma araldico
carattere decorativo-ornamentale
altro: oggetti, ex voto?

Gli antropomorfi individuati sono 4, di questi il più interessante è l'uomo che sembra leggere un libro o delle carte,l'antropomorfo rappresentato più sotto che sembra portare un cappello a punto può essere riferito a immagini infamanti o cappelli da traditori, ma l'incisione è decisamente troppo frammentaria per trarre delle conclusioni. nteressanti i due oggetti rappresentati sul manto di santa Caterina che sembrano due impugnature di spade o stiletti (Cfr con graffito icononico in Matris Domini). Visibile anche una corona e la sua ripetizione, la corona è simile a quella portata dalla santa.Cfr graffiti Oratorio Solaro, corona incisa accanto a Re Magio. Sono presenti anche simboli quali stelle a cinque punte. Per gli antropomorfi un buon cfr è dato dai graffiti di Lentate sul Seveso (MB), Oratorio santo Stefano e anche san Lorenzo a Berzo Inferiore (BS).

HP EPOCA XV secolo?

SCHEDA TECNICA_GRAFFITO



IDENTIFICAZIONE DEL SOGGETTO: Vergine in trono e santa Caterina

DATAZIONE: XIV secolo

Vergine in trono collocata su un pilastro rivolto verso l'aula tra la IV e la V cappella DX, santa Caterina collocata nella V cappella DX pilastro SX

COLLOCAZIONE DELL'AFFRESCO: prima cappella DX - pilastro DX

COLLOCAZIONE ALL'INTERNO DELL'AFFRESCO

Ai lati dell'immagine affrescata
Ai piedi dell'immagine affrescata
Sulle vesti dell'immagine affrescata
Sopra l'immagine affrescata
Damnatio memoriae
Incisioni profilattiche

TIPOLOGIA DI GRAFFITO

singolo
scena

iscrizione

nota obituaria
iniziale o nome
invocazione
resoconto storico
data

Epoca. XV e XVI secolo ?

Sulla Vergine in trono sono individuabili a mio parere graffiti di memoria, passaggi e presenze datati 1462, 148; su santa Caterina le iscrizioni sono decisamente più singolari: un'invocazione (?) o preghiera: Magna aura inniane regnavit. Un graffito di memoria, 1465 die 22 noven scritto in un'elegantissima minuscola cancelleresca (hp). UN'altra iscrizione hvMIHIMscro

iconico

antropomorfo
zoomorfo
fitomorfo
simbolo
stemma araldico
carattere decorativo-ornamentale
altro:

Calvari e croci presenti sulle vesti della Vergine accanto alle iscrizioni di memoria

HP EPOCA coevi alle iscrizioni XV secolo?

SCHEDA TECNICA_GRAFFITO

IDENTIFICAZIONE DEL SOGGETTO:san Nicola da Tolentino
DATAZIONE: XIV secolo
San Nicola da Tolentino, rappresentato in abiti agostiniani con libro aperto e giglio nell mano destra
COLLOCAZIONE DELL'AFFRESCO: sesta DX - pilastro DX
COLLOCAZIONE ALL'INTERNO DELL'AFFRESCO
Ai lati dell'immagine affrescata Ai piedi dell'immagine affrescata **Sulle vesti dell'immagine affrescata** Sopra l'immagine affrescata Damnatio memoriae Incisioni profilattiche
TIPOLOGIA DI GRAFFITO
singolo scena
iscrizione
nota obituaria *iniziale o nome* *invocazione* *resoconto storico* *data*
Epoca. XV e XVI secolo
Direttamente sulla veste del santo sono presenti numerosissime iscrizioni a mio parere riferibili a note obituarie o graffiti di memorie, la deta riportate sono il 1549, il 1491, il 1486. Vanno dal basso verso l'alto dalla più antica alla più recente. L'immagine è piena di segni incisi non identificabili.

SCHEDA TECNICA_GRAFFITO

IDENTIFICAZIONE DEL SOGGETTO: sant'Antonio abate e santa Caterina

DATAZIONE: XIV secolo

San Nicola da Tolentino, rappresentato in abiti agostiniani con libro aperto e giglio nell mano destra, entrambi con i propri attributi.

COLLOCAZIONE DELL'AFFRESCO: sesta DX - pilastro DX

COLLOCAZIONE ALL'INTERNO DELL'AFFRESCO

Ai lati dell'immagine affrescata
Ai piedi dell'immagine affrescata
Sulle vesti dell'immagine affrescata
Sopra l'immagine affrescata
Damnatio memoriae
Incisioni profilattiche

TIPOLOGIA DI GRAFFITO

singolo
scena

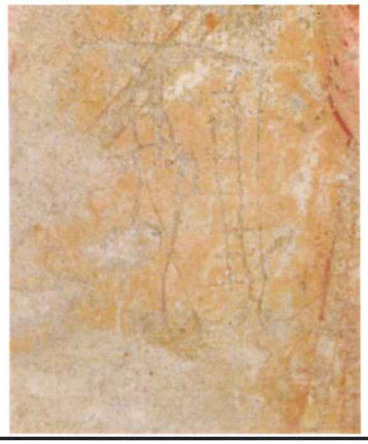
iscrizione

nota obituaria
iniziale o nome
invocazione
resoconto storico?
data

Epoca. XV secolo

Il graffito è riferito nello specifico a sant'Antonio ed è collocato sulla sua veste, forse per il riferimento diretto a tale presbiter Antonius e...gin...[genaio e febraio?] l'iscrizione prosegue plausibimente con pma (prima?) multas die 22 occo...La data di rifermento è il 1408 (anno ancora connesso a lotte tra fazioni), non è riferita all'iscrizione, le due incisioni sono estrememente differenti.

SCHEDA TECNICA_GRAFFITO



IDENTIFICAZIONE DEL SOGGETTO: san Giacomo (IC cappella) e san Sebastiano (II cappella)

DATAZIONE: XIV secolo

San Giacomo rappresentato nelle vesti di santo pellegrino con bastone e cappello; san Sebastiano nella classica iconografia del santo legato alla colonna con le frecce nel corpo (tra l'altro san Sebastiano viene qui rappresentato almeno altre 4 volte)

COLLOCAZIONE DELL'AFFRESCO: II e IV DX - pilastro DX

COLLOCAZIONE ALL'INTERNO DELL'AFFRESCO

Ai lati dell'immagine affrescata
Ai piedi dell'immagine affrescata
Sulle vesti dell'immagine affrescata
Sopra l'immagine affrescata
Damnatio memoriae
Incisioni profilattiche

TIPOLOGIA DI GRAFFITO

singolo
scena

iscrizione

nota obituaria
iniziale o nome
invocazione
resoconto storico
data

Epoca. Graffito moderno?

A mio parere l'iscrizione in caratteri maiuscoli rinvenuta sulle vesti di san Giacomo può essere riferibile a un graffito moderno, il nome non è certamente italiano e magari è ricollegabile alle occupazioni di XIX e XX secolo.

iconico

antropomorfo
zoomorfo
fitomorfo
simbolo
stemma araldico
carattere decorativo-ornamentale
altro:

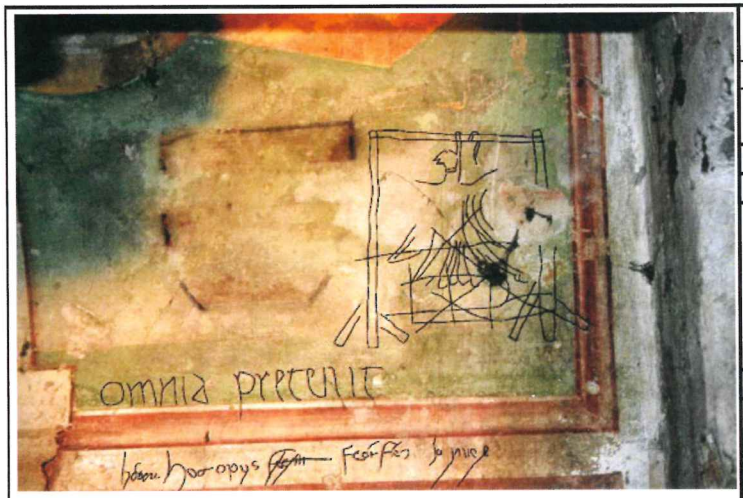
Gli iconici sono presenti su entrambi gli affreschi, ma dato il precario stato di cnservazione quelli di san Giacomo, collocabili ai lati del santo, sono impossibili da interpretare; quelli di san Sebastiano sembrerebbero ricollegarsi ad antropomorfi, il primo pare proprio un patibolo con appeso, il secono sembra più probabile si tratti di due antropomorfi che si fronteggiano ma sembrano connessi da un legame (corda o simbolico).

HP EPOCA XV secolo?

INFORMAZIONI SULLO STRUMENTO PER GRAFFIARE

Strumento appuntito, linee sottili anche per gli iconici, tranne che per il patibolo, di segno più sfaldato e spesso

SCHEDA TECNICA_GRAFFITO



IDENTIFICAZIONE DEL SOGGETTO: Madonna in trono (riconoscibile dalla parte di trono ancora visibile)

DATAZIONE: XIV secolo ?

Impossibile individuare l'affresco perché completamente nascosto dal pilastro della cappella gentilizia del XVI secolo

COLLOCAZIONE DELL'AFFRESCO: tra la IV e la V cappella sx

COLLOCAZIONE ALL'INTERNO DELL'AFFRESCO

Ai lati dell'immagine affrescata
Ai piedi dell'immagine affrescata
Sulle vesti dell'immagine affrescata
Sopra l'immagine affrescata
Damnatio memoriae
Incisioni profilattiche

TIPOLOGIA DI GRAFFITO

singolo
scena

iscrizione

nota obituaria
iniziale o nome
invocazione
resoconto storico
data

Epoca. XIV secolo?

A mio parere si tratta di un graffito connesso alle lotte tra fazioni, le iscrizioni identificabili sono 3, dal basso verso l'altro, hoc opus fecit fieri johanes probabilmente riferibile all'affresco per noi oggi impossibile da vedere; omnia preater..t probabile preghiera di ambito bonaventuriano legata al concetto del tutto passa tranne l'amore per Dio, questa seconda iscrizione è certamente connessaa al graffito iconico. Ultima iscrizione connessa a mio parere anch'essa all'iconico, posta esattamente sopra il patibolo, in una minuscola cancelleresca si leggono chiaramente solo uxoram et filiam....

iconico

antropomorfo
zoomorfo
fitomorfo
simbolo
stemma araldico
carattere decorativo-ornamentale
altro: patibolo con appeso (uomo o aquila?)

Questo patibolo è di estremo interesse per l'appeso che ha le forme di un'aquila ad ali spiegate o di un uomo con tunica e testa d'uccello, potrebbe essere riferibile alle lotte di fazione e rappresentare simbolicamente una famiglia ghibellina il cui capostipite è stato probabilmente ucciso.Si tratta chiaramente di ipotesi.

HP EPOCA XIV secolo?

INFORMAZIONI SULLO STRUMENTO PER GRAFFIARE

Strumento appuntito, linee nette ed estremamente sottili