

FRAMMENTI DI IDENTITÀ LA CHIESA DI SAN BERNARDO DI FAEDO

a cura di Alessandro Rovetta



Le radici di una identità



COMITATO REDAZIONALE

Direttore scientifico della Collana: Rita Pezzola

Comitato scientifico: Alessandra Baruta (Museo Valtellinese di Storia e Arte di Sondrio)
Giorgio Baruta (Società Storica Valtellinese)
Luisa Bonesio (Museo dei Sanatori di Sondalo)
Luca Cipriani (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)
Edoardo Colonna di Paliano (Politecnico di Milano)
Paolo de Vingo (Università degli Studi di Torino)
Massimo Della Misericordia (Università Milano-Bicocca)
Angela Dell'Oca (Diocesi di Como)
Stefano Lucarelli (Università degli Studi di Bergamo)
Riccardo Rao (Università degli Studi di Bergamo)
Marilisa Ronconi (Associazione culturale Ad Fontes)
Alessandro Rovetta (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano)

La collana “Le radici di una identità” nasce per raccogliere, in volumi tematici multidisciplinari, i risultati scientifici e le esperienze maturate nei percorsi di tutela, ricerca e valorizzazione applicati al territorio, attivati tra il 2018 e il 2021 nel mandamento di Sondrio nell’ambito del Progetto Emblematico Maggiore “Le radici di una identità. Temi strumenti e itinerari per la (ri)scoperta del mandamento di Sondrio” (Rif. Pratica Fondazione Cariplo 2017-1241). Il progetto è finanziato da Fondazione Cariplo e Regione Lombardia; soggetto capofila è la Comunità Montana Valtellina di Sondrio (www.radicientita.it).

La collana, dopo il progetto, resta aperta per accogliere ulteriori ricerche sul territorio, nella varietà dei loro temi, fondate su indagini originali.

“Le radici di una identità”, per garantire la qualità scientifica di quanto viene pubblicato sulle proprie pagine, adotta un sistema di valutazione anonima (*blind peer review*) dei saggi.

Le opere della presente collana sono rilasciate nei termini della licenza *Creative Commons non commerciale* e sono disponibili in perpetuo e in modo completo su *Repository* certificati.

Amministrazione

Comunità Montana Valtellina di Sondrio
Via Nazario Sauro, 33 – 23100 Sondrio
Telefono 0342/210331 – info@cmsondrio.it

Presidente: Tiziano Maffezzini

Segretario: Elena Castellini

Ufficio Turismo e Cultura: Luca Moretti, Francesco Ghilotti

Radici Lab: Marta Zecca, Alice Melchiorre, Annalisa Cama, Pietro Azzola



Il presente volume è pubblicato in open access, ossia il file dell'intero lavoro è liberamente scaricabile dalla piattaforma **FrancoAngeli Open Access** (<http://bit.ly/francoangeli-oa>).

FrancoAngeli Open Access è la piattaforma per pubblicare articoli e monografie, rispettando gli standard etici e qualitativi e la messa a disposizione dei contenuti ad accesso aperto. Oltre a garantire il deposito nei maggiori archivi e repository internazionali OA, la sua integrazione con tutto il ricco catalogo di riviste e collane FrancoAngeli ne massimizza la visibilità e favorisce la facilità di ricerca per l'utente e la possibilità di impatto per l'autore.

Per saperne di più:

http://www.francoangeli.it/come_pubblicare/pubblicare_19.asp

FRAMMENTI DI IDENTITÀ:

LA CHIESA DI SAN BERNARDO A FAEDO

a cura di Alessandro Rovetta

Saggi di
Elisabetta Canobbio, Luca De Paoli, Massimo Romeri,
Alessandro Rovetta, Anna Triberti



Volume realizzato con il contributo di Comune di Faedo Valtellino e Comunità Montana Valtellina di Sondrio.



IMMAGINI

Per la realizzazione del presente volume è stata realizzata un'apposita campagna fotografica a cura di Federico Pollini. Sono state anche pubblicate foto provenienti dalla documentazione delle diverse campagne di rilievo e di restauro e dagli archivi degli autori. Lo specifico credito fotografico è segnalato, dove richiesto, nelle singole didascalie.

AUTORIZZAZIONI

La riproduzione e la pubblicazione del documento a p. 26 (fig. 1) è stata realizzata su concessione del Ministero della Cultura – Archivio di Stato di Como (comunicazione del 6/09/2021); del documento a p. 28 (fig. 3) su concessione del Ministero della Cultura – Archivio di Stato di Sondrio (autorizzazione n. 9/2021 del 6/09/2021, prot. n. 1189); dei frammenti a p. 85 (figg. 9-10) e a p. 86 (figg. 12-13) su concessione del Ministero della cultura – Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Como, Lecco, Monza e Brianza, Pavia, Sondrio e Varese (comunicazione del 02/02/22, prot. n. 2341). Sono vietate l'ulteriore riproduzione o la duplicazione con qualsiasi mezzo.

IMPAGINAZIONE E GRAFICA

Studio Leksis, Milano.

Isbn: 9788835133155

Copyright © 2021 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

Pubblicato con licenza *Creative Commons Attribuzione-Non Commerciale-Non opere derivate 4.0 Internazionale* (CC-BY-NC-ND 4.0)

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore.
L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.it>

INDICE

Introduzione. Frammenti di identità: la chiesa di San Bernardo a Faedo <i>Alessandro Rovetta</i>	pag. 7
Verso la chiesa della comunità: la chiesa di San Bernardo e gli <i>homines</i> di Faedo <i>Elisabetta Canobbio</i>	» 9
La chiesa di San Bernardo a Faedo: identità e radicamento <i>Luca De Paoli</i>	» 29
L' <i>Ultima cena</i> in San Bernardo a Faedo <i>Alessandro Rovetta</i>	» 69
Gli affreschi cinquecenteschi di San Bernardo a Faedo <i>Massimo Romeri</i>	» 97
Il restauro degli affreschi della chiesa di San Bernardo (2008-2020) <i>Anna Triberti</i>	» 123
La <i>Croce astile</i> di San Bernardo <i>Massimo Romeri</i>	» 149
Tavola cronologica	» 159
Ringraziamenti	» 161
Abstract	» 163
Autori	» 169

INTRODUZIONE.

FRAMMENTI DI IDENTITÀ: LA CHIESA DI SAN BERNARDO A FAEDO

Alessandro Rovetta

Quella della piccola chiesa di San Bernardo di Faedo è una bella storia di recupero e di valorizzazione del nostro patrimonio d'arte e d'architettura diffuso sul territorio. La sua posizione geografica, così defilata da quelli che sono oggi i principali centri e percorsi della Valtellina, e la sua funzione sociale, ormai circoscritta all'agglomerato di residenze stagionali circostanti, avrebbero potuto segnare un destino di trascuratezza o di autoreferenzialità. La chiesa di San Bernardo si è invece trovata prima oggetto di un'articolata campagna di restauro e poi al centro di uno studio sistematico che vede nel presente volume il suo traguardo e la possibilità di far conoscere a un vasto pubblico, non solo di esperti, questo gioiello incastonato sul versante orobico della valle. Non è accaduto per caso, ma a partire dall'affetto e dalla competenza che alcuni abitanti – uno è tra gli autori del libro – hanno dedicato al borgo e alla chiesa. I percorsi di valorizzazione più efficaci sono quelli che partono da chi vive attorno alle opere e riconosce la propria storia e la propria identità riflesse nella storia e nell'identità di quel bene.

A partire dagli anni Settanta del secolo scorso, sollecitati da un coinvolgimento sempre più ampio, si sono succeduti diversi interventi conservativi, fino ai restauri eseguiti tra il 2008 e il 2012, qui ampiamente documentati, che hanno portato al progressivo svelamento della sorprendente decorazione pittorica. I due episodi principali, l'*Ultima cena* dipinta lungo la parete sinistra e l'articolata *Teofania* absidale, sono così tornate alla luce segnalando l'inizio e la fine di una inedita stagione rinascimentale, espressa con sorprendente capacità di aggiornamento. Il valore della *Cena* si misura su almeno due parametri: quello della pittura tardogotica, così avara di sopravvivenze in tutta la Valtellina, e quello dell'iconografia eucaristica, altrettanto episodica lungo le stesse contrade, a dispetto di una fortuna che ha risalito tutto il secolo, anche in Lombardia, fino al celebre lascito leonardesco. La decorazione absidale ha invece confermato la fortuna di Vincenzo De Barberis e della sua bottega nella diffusione e nella caratterizzazione del

primo manierismo in queste zone. A una stagione successiva appartiene quanto resta dei SS. *Rocco e Sebastiano*, più prevedibili e meno innovativi, quasi a segnalare l'incipiente decadenza del luogo e il prossimo trasferimento della vita sociale e religiosa più a ovest, sotto la protezione di un santo più moderno, Carlo Borromeo.

Dalle pareti della piccola chiesa quattrocentesca vengono così lanciati indizi che subito pongono aperture e domande in molte direzioni. Soprattutto ci si chiede quali stimoli e quali strade abbiano portato a dipingere attorno al 1460 un raro quanto sorprendente caso di *Ultima cena* e poco dopo il 1530 una *Teofania* affidata alla più accreditata maestranza attiva lungo il bacino superiore dell'Adda. A questo punto la collocazione della chiesa e dell'abitato intitolati a San Bernardo riguadagna con merito la sua importanza storica, dominante lo sbocco della Val Venina e della sua attività estrattiva, come a controllare in quota un asse tra Valtellina e Val Brembana, tracciato di taglio tra le Orobie. La descrizione dei caratteri paesaggistici e insediativi del luogo e la ricostruzione degli sviluppi architettonici dell'edificio sacro, scalate nella loro sequenza secolare, fanno emergere tutti i nessi e i condizionamenti reciproci riconsegnando una trama insieme originale nel suo specifico radicamento e paradigmatica di molte altre situazioni riscontrabili nella valle.

Resta da dire del filo rosso della storia istituzionale, sorprendente nel rivelare come un edificio e il suo decoro, ovvero la sua offerta di ordine e di bellezza ai momenti più significativi della vita comunitaria, dipendano, più o meno consapevolmente, da certi passaggi che risolvono "nero su bianco" esigenze sociali e religiose ormai inderogabili, come la possibilità di una vita liturgica che non debba più dipendere da matrici troppo lontane, troppo distratte o semplicemente non più in grado di gestire una popolazione in costante crescita. È quanto accade nel 1449 con l'assunzione di un prete al servizio della comunità: a quel punto lo slancio identitario della comunità trova il suo abbrivio più deciso ed espressivo. Ma anche la data di consacrazione dell'altare, 1521, deve aver dato le prime idee per decorare il presbiterio.

Tutto questo, più distesamente, si dipana lungo le pagine di questo libro, seguendo un indice che va quasi a ritroso – dalla storia delle istituzioni a quella dei restauri – rispetto al percorso qui delineato per seguire le tappe della progressiva valorizzazione del monumento. Non resta che la sorpresa dell'ultima ora: la bella Croce astile ritrovata quasi fuori tempo massimo nella sagrestia di San Carlo, sicuramente realizzata per San Bernardo: un segno sacro, che ci immaginiamo guidare in uscita e in entrata il sacerdote e il popolo nelle diverse occasioni liturgiche, a conferma del nesso inscindibile tra la vita e la creatività artistica.

VERSO LA CHIESA DELLA COMUNITÀ: LA CHIESA DI SAN BERNARDO E GLI *HOMINES* DI FAEDO

Elisabetta Canobbio

Nel giugno 1629, nel corso di una visita pastorale, il vescovo di Como Lazzaro Carafino eresse in parrocchiale la chiesa di San Carlo di Faedo, come richiesto dagli abitanti del luogo che si erano tassati per un triennio per sostenerne il cantiere¹. Le sollecitazioni della comunità presso l'autorità ecclesiastica avevano suggellato la decadenza della chiesa di San Bernardo *in montibus* che, si rilevò nel corso di una successiva visita a San Carlo nel 1668, era stata utilizzata *antiquitus* come parrocchiale, come ancora testimoniato dai resti del fonte battesimale e dal cimitero².

Quanto conosciamo circa la seicentesca traslazione del titolo parrocchiale evoca con immediatezza alcuni elementi che sin dalle prime testimonianze documentarie connotarono le vicende ecclesiastiche di Faedo, quali la qualificazione di San Bernardo con prerogative di cura d'anime e l'impegno della comunità nella gestione delle cose sacre – elementi che costituiscono altresì una interessante declinazione delle plurime interazioni tra pratiche comunitarie, gestione delle chiese, organizzazione della carità, committenza artistica nelle quali un ormai fiorente filone di indagine ha identificato la cifra distintiva dell'organizzazione del culto nei territori alpini³.

Abbreviazioni utilizzate

AN = Atti dei notai

ASCo = Archivio di Stato di Como

ASDCo = Archivio storico della diocesi di Como

ASSo = Archivio di Stato di Sondrio

Per le segnalazioni documentarie e il proficuo confronto ringrazio cordialmente Massimo Della Misericordia.

1. La promozione della chiesa è ricordata nei decreti di una seconda visita condotta dallo stesso presule in ASDCo, Curia vescovile, Visite pastorali, b. 43, fasc. 2, p. 359, s.d. (1638); sul finanziamento dell'edificio da parte della popolazione cfr. F. Prandi, *Introduzione*, in A.S. Paruscio (a cura di), *Territorio comunale di Faedo*, Società Storica Valtellinese, Sondrio 2002, pp. 3-16, p. 7.

2. ASDCo, Curia vescovile, Visite pastorali, b. 59, fasc. 4, p. 191, 1668 giugno 11.

3. Per quanto riguarda la Valtellina, su tali interazioni cfr. almeno: M. Della Misericordia, *Divenire comunità. Comuni rurali, poteri locali, identità sociali e territoriali in Valtellina e nella montagna lombarda nel tardo medioevo*, Unicopli, Milano 2006; Id., *Protagonisti sociali, vita religiosa e luoghi di culto nel basso medioevo*, in V. Mariotti (a cura di), *La*

Nell'ultimo trentennio le indagini di Maria Aurora Carugo sulla pieve di Tresivio nella prima età moderna e il lavoro di valorizzazione di fonti locali, non solo di natura documentaria, condotto da Augusta Corbellini e da Franca Prandi hanno fissato gli essenziali snodi cronologici della storia della chiesa⁴; dal 2010 ad oggi, sollecitato da importanti iniziative di recupero e di valorizzazione dell'edificio, sulla fisionomia di San Bernardo tra medioevo ed età moderna si è concentrato uno stimolante confronto interdisciplinare, di cui le pagine che seguono, dedicate allo spessore istituzionale assunto dalla chiesa nel XV secolo, costituiscono uno degli esiti.

1. Appunti sul *commune de Faedo*

Dopo la prima menzione tardotrecentesca a tutt'oggi nota – il testamento dettato nel 1391 da Salveto del fu Pietro di Albosaggia, abitante a Faedo⁵ – le attestazioni riguardanti l'insediamento all'imbocco della Val Venina acquistano una certa consistenza dagli anni Venti del Quattrocento, quando tra le carte dei notai attivi sul versante orobico del Terziere di mezzo assumono discreta evidenza transazioni riguardanti i locali assetti della proprietà. Acquisti di terreni e di edifici e prestiti su pegno fondiario testimoniano in particolare gli interessi nel territorio del *miles* Stefano Quadrio⁶, ma anche di piccoli proprietari locali – quali *Andrietus de Gazio*, Giovanni e Bernardo del *Caprario de Faedo*⁷. Compravendite, locazioni e contratti di soccida di-

Valtellina nei secoli: studi e ricerche archeologiche, Soprintendenza Archeologica della Lombardia, 2015, vol. I, pp. 81-194; Id., *Comune ecclesie. Chiese e società locali in Valtellina e nelle Alpi lombarde nel tardo medioevo*, Società Storica Valtellinese, Sondrio 2015; Id., *Il prete del comune e l'ufficio della cura d'anime in diocesi di Como nel tardo medioevo*, in F. Zuliani (a cura di), *Una nuova frontiera al centro dell'Europa. Le alpi e la dorsale cattolica (sec. XV-XVII)*, FrancoAngeli, Milano 2020, pp. 103-131. Per altre aree della diocesi di Como, cfr. P. Ostinelli, *Il governo delle anime. Strutture ecclesastiche nel Bellinzonese e nelle Valli ambrosiane (XIV-XV secolo)*, Dadò, Locarno 1998, e E. Canobbio, *Strutture della «cura animarum» in diocesi di Como: pievi, parrocchie, comunità*, in S. Boscani Leoni, P. Ostinelli (a cura di), *La chiesa «dal basso». Organizzazioni, interazioni e pratiche nel contesto parrocchiale alpino alla fine del medioevo*, FrancoAngeli, Milano 2012; sulle iniziative delle comunità nella decorazione delle chiese di villaggio ci si limita a rinviare, per la prossimità con la diocesi di Como, a S. Leone Boscani, *Essor et fonctions des images religieuses dans les Alpes. L'exemple de l'ancienne diocèse de Coire (1150-1530 env.)*, Peter Lang, Bern-Berlin-Bruxelles 2008.

4. M.A. Carugo, *Tresivio. Una pieve in Valtellina tra Riforma e Controriforma*, Società Storica Valtellinese, Sondrio 1991, p. 100; A. Corbellini, F. Prandi, *Le pergamene dell'archivio parrocchiale di Montagna*, in «Archivio storico della diocesi di Como», vol. 14, 2003, pp. 93-174; Prandi, *Introduzione*, cit.

5. A. Corbellini, F. Prandi, *Le pergamene*, cit., p. 111, doc. 27, 1391 giugno 16.

6. L. Porta, *Aspetti dell'economia e della società valtellinese fra Tre e Quattrocento: Gaudenzio e Stefano Quadrio*, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, rel. G. Soldi Rondinini, a.a. 1982-1983, reg. 318, 1420 agosto 10; reg. 358, 1423; reg. 406, 1429 luglio 22. Sul radicamento patrimoniale dei Quadrio nel territorio di Montagna cfr. M. Della Misericordia, *La disciplina contrattata. Vescovi e vassalli tra Como e le Alpi nel tardo Medioevo*, Unicopli, Milano 2000, pp. 156-162, in particolare p. 161.

7. ASSO, AN, b. 128, f. 27r, 1429 maggio 4; f. 41rv, 1429 giugno 18; f. 49v, 1429 settembre 14; b. 141, f. 122r, 1433 maggio 23.

segnano un paesaggio fortemente connotato dalla presenza del campo, del prato, del bosco e di gerbidi e, si presume, dalle correlate attività legate alla cerealicoltura, alla fienagione e all'allevamento; l'insediamento risulta articolato nelle contrade di Faedo e di Gaggi⁸ e coerenze e microtoponimi fanno talora riferimento a una *plaza mayor*⁹ e a una *strata communia*¹⁰ – forse l'attuale sentiero presso cui sorge San Bernardo e che costituiva una fondamentale via di collegamento per le attività economiche della valle, in particolare per il trasporto del ferro estratto in Val Venina¹¹. Il riferimento al *commune de Faedo* tra le coerenze di un campo *in contrata de Faedo* acquistato nel 1421 da Stefano Quadrio¹² costituisce a tutt'oggi l'indicazione più risalente dello spessore istituzionale della località, che doveva essere fatto piuttosto recente in quanto sullo scorcio del Trecento essa non era rappresentata nelle strutture sovra-comunali della valle¹³. Tre anni dopo tale profilo trova conferma nell'assemblea del *conscilium et vicinania communis et hominum et singularum personarum communis et hominum de Faedo territorii Montanee*, che nominò due rappresentanti per censire le proprietà della plebana di San Pietro di Tresivio *site in et supra dicto commune* e per darne conto all'arciprete, nell'ambito di una generale ricognizione delle proprietà di chiese e luoghi pii della diocesi disposta dal vescovo Francesco Bossi nel 1422¹⁴. Allo stato attuale delle conoscenze le dinamiche che solleccitarono il coagularsi degli abitanti della contrada in un soggetto collettivo restano nell'ombra; se valutata entro i più ampi assetti istituzionali del Terziere, l'affermazione del nuovo organismo – che nella seconda metà del Quattrocento partecipò quale comune autonomo alle assemblee del consiglio di valle¹⁵ – trova però consonanza con lo smembramento dei distretti comunali che si stendevano sui due versanti della valle, avviatosi nei decenni centrali del XIV secolo con l'emancipazione delle comunità di Albosaggia e di Soltogio – rispettivamente, da Sondrio e Castione – e continuato con il distacco di Cedrasco da Postalesio,

8. *Ibidem*; ASSo, AN, b. 104, f. 221v, 1421 maggio 31.

9. ASSo, AN, b. 128, f. 52r, 1429 ottobre 26.

10. ASSo, AN, b. 141, f. 122r, 1433 maggio 23. Per un *focus* sulla morfologia del territorio si veda il saggio di Luca De Paoli in questo volume.

11. M. Romeri, *San Bernardo di Faedo*, in «Annuario CAI», 2011, pp. 130-131.

12. ASSo, AN, b. 104, f. 221v, 1421 maggio 31.

13. Si veda in particolare il verbale dell'assemblea del consiglio di valle in ASSo, AN, b. 49, f. 66r, 1388 agosto 21 riprodotto in M. Della Misericordia, *Figure di comunità. Documento notarile, forme della convivenza, riflessione locale sulla vita associata nella montagna lombarda e nella pianura comasca (secoli XIV-XVI)*, Ad fontes 2008, www.adfontes.it/biblioteca/scaffale/notarile/notarile260.html.

14. ASSo, AN, b. 124, c. 34r, 1424 giugno 5. La finalità della ricognizione è esplicitata nelle omologhe procure delle comunità di Tresivio Plano e di Tresivio in Monte *ibidem*, f. 131v, 1425 dicembre 9; sul provvedimento del Bossi cfr. M. Della Misericordia, *La disciplina contrattata*, cit., pp. 108-113.

15. Si vedano le assemblee del 1459 e del 1491 in ASSo, AN, b. 142, f. 59, 1459 luglio 31 e in M. Della Misericordia, *Figure di comunità*, cit., www.adfontes.it/biblioteca/scaffale/notarile/images/ASSo,%20AN,%20517,%20f.%20191v,%201491.01.09.jpgeb.

pressoché coevo alle prime attestazioni del comune di Faedo¹⁶. Analogamente al processo di consolidamento dell'identità collettiva – alquanto graduale, come suggerito dalle oscillazioni nelle definizioni notarili¹⁷ – l'organizzazione del comune resta pressoché sfocata. I verbali delle assemblee della seconda metà del secolo, invero non numerosi, attestano la preminenza del *dechanus seu consul* e inducono a supporre che incombenze riguardanti la vita collettiva fossero delegate a procuratori eletti secondo la necessità dal *consilium* degli uomini di Faedo e di Gaggi – località, questa, indicata quale sede consueta delle assemblee della *vicinantia*¹⁸. Mentre il formulario delle prime convocazioni descrive in modo indistinto l'entità della rappresentanza dei convenuti¹⁹ nonché il rapporto tra presenti e assenti²⁰, verbali delle assemblee svoltesi nel 1460 e nel 1467 contengono indicazioni meno indefinite, in quanto alla convocazione del decano aderirono 53 e 48 *homines*, che dichiararono di costituire, rispettivamente, i tre quarti e i due terzi del comune²¹. Con la cautela imposta dalle oscillazioni che frequentemente connotano i dati sulla popolazione contenuti nella fonte²², i verbali di vicinanza degli anni Sessanta offrono dunque un ordine di grandezza approssimativo cui rapportare la consistenza della comunità nello stesso torno di anni in cui essa indirizzava significativi interventi all'organizzazione dei servizi religiosi presso la chiesa di San Bernardo.

2. La promozione della chiesa

Le sopravvivenze archivistiche riguardanti il *consilium* di Faedo e di Gaggi hanno notevole rilievo nella ricostruzione delle vicende di San Bernardo, in quanto attestano le azioni promosse dalla comunità nell'ambito delle relazioni con il clero di Tresivio – cui si riferiscono le *consignationes* delle proprietà di San Pietro avviate nel 1424 – e della promozione della chiesa di San Bernardo.

16. M. Della Misericordia, *Divenire comunità*, cit., p. 527.

17. Ancora nel 1449 il notaio Giorgio Ferrari stilò il verbale della *vicinantia communis seu loci et hominum de Faedo et Gagio communis Montanee*: ASSo, AN, b. 222, f. 5v, 1449 febbraio 5.

18. ASSo, AN, b. 224, f. 157v, 1460 gennaio 31; b. 294, f. 161r, 1467 gennaio 1.

19. Nel 1424 i cinque partecipanti all'assemblea dichiararono di agire per sé e per gli altri *homines*, analogamente a quanto affermato nel 1468 dai nove partecipanti alla vicinanza: ASSo, AN, b. 124, c. 34r, 1424 giugno 5; b. 294, 1468 aprile 14.

20. Nel febbraio 1449 i 15 *homines* che presero parte all'assemblea costituivano oltre i due terzi del comune, «*verum etiam omnes quaxi*»: ASSo, AN, b. 222, f. 5v, 1449 febbraio 5.

21. ASSo, AN, b. 224, f. 157v, 1460 gennaio 31 e b. 294, f. 161r, 1467 gennaio 1.

22. M. Della Misericordia, *Divenire comunità*, cit., pp. 430-431.

Anche se le indagini condotte in occasione dei recenti restauri non consentono di delineare nitidamente la cronologia dell'attuale edificio²³, è verosimile che l'iniziativa dei vicini abbia interessato anzitutto la struttura del tempio, forse in funzione dell'adattamento di un edificio preesistente alle esigenze di una comunità di consistenza non mediocre. A tutt'oggi in effetti la prima attestazione del luogo di culto è costituita dal toponimo *ad Sanctum Bernardum de Faedo* in un atto di retrovendita stilato nel 1429²⁴, ma l'ubicazione dell'edificio sul sentiero accessibile anche dal porto di Albosaggia e diretto verso i passi orobici induce a ipotizzare funzioni di culto più risalenti, forse connesse anche alla protezione di una cruciale area di transito tra la valle e il territorio bergamasco. Un suggestivo indizio di tale funzionalità, in particolare, è costituito dal rilievo che il 15 giugno il calendario liturgico della chiesa accordava quale *dies consecrationis* alla memoria di san Bernardo di Mentone (o d'Aosta), dal XII secolo oggetto di particolare venerazione nell'area alpina fra Piemonte, Francia e Svizzera quale fondatore di ospizi e protettore dei viandanti²⁵, ma un'altra spia della longevità del culto può essere ravvisata anche nella devozione per Bernardo di Clairvaux, forse correlata alla presenza di monaci benedettini presso Santa Maria *de Tronchedo*, tra XI e XIII secolo centro amministrativo delle proprietà tresivine del monastero comasco di Sant'Abbondio²⁶. Né può essere escluso, infine, uno slittamento della dedicazione dall'arcidiacono di Aosta al monaco cistercense, a Faedo celebrato con solennità il 20 agosto, associato a Maria Maddalena nella intitolazione dell'altare consacrato nel 1521 e unico titolare del tempio in fonti più tarde²⁷.

Il riferimento toponomastico costituisce l'unica attestazione di San Bernardo fino alla metà del Quattrocento, quando la chiesa pare aver già acquistato una certa corporosità nell'ambito dell'organizzazione del culto presso l'insediamento all'imbocco della Val Venina²⁸. Nel 1449 essa fu infatti oggetto di uno dei tipici investimenti che le comunità rurali indirizzavano al sacro per disporre con regolarità di servizi religio-

23. Si veda il saggio di Luca De Paoli in questo volume.

24. ASSO, AN, b. 128, f. 27, 1429 maggio 4.

25. R. Volpini, *Bernardo d'Aosta, santo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. IX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1967, pp. 259-263.

26. L. Martinelli Perelli, *Presenza benedettina in Valtellina: Santa Maria di Tresivio*, in G.G. Merlo (a cura di), *Lombardia monastica e religiosa*, Biblioteca Franceseana, Milano 2001, pp. 293-306.

27. Oltre alla documentazione seicentesca di cui alla nota 1, cfr. *Atti della visita pastorale diocesana di F. Feliciano Ninguarda Vescovo di Como (1589-1593) ordinati ed annotati dal sac. dott. Santo Monti*, Società Storica Comense, Como 1892, vol. I, p. 322. Sulla difficoltà a identificare l'originaria dedicazione di chiese intitolate a san Bernardo cfr. G. Spinelli, *La diffusione del culto di san Bernardo in alta Italia*, in P. Zerbi (a cura di), *San Bernardo e l'Italia*, Scriptorium Claravallense, Vita e Pensiero, Milano 1993, pp. 193-215, pp. 198-199.

28. Non si fece cenno all'amministrazione dei servizi religiosi a Faedo, in particolare, durante la visita al clero della pieve di Tresivio del 1445 né nelle *interrogationes* del curato di Montagna: E. Canobbio (a cura di), *La visita pastorale di Gerardo Landriani alla diocesi di Como (1444-1445)*, Unicopli, Milano 2001, pp. 154-159, p. 157.

si: l'assunzione di un prete, impegnato *in loco* nella cura d'anime secondo condizioni di volta in volta dettate dagli stessi fedeli e che definivano almeno la retribuzione e la durata dell'impegno assunto dal sacerdote con la comunità, la cadenza dei servizi da lui prestati, i suoi oneri nei confronti della pieve o della parrocchia dalla quale il beneficio dipendeva precedentemente, la sua partecipazione a quote dei redditi della chiesa²⁹. A questa cornice contrattuale si riferiscono in particolare i verbali cui già si è fatto cenno, formalizzazione di quattro assemblee vicinali – negli anni 1449, 1460, 1467 e 1468³⁰ – che nell'arco di un ventennio, definendo di volta in volta le condizioni dell'assunzione del prete, avviarono il progressivo distacco della chiesa da quella di San Giorgio di Montagna – a sua volta smembrata dal territorio della pieve Tresivio ed eretta in curata nel 1429³¹.

Nel maggio 1490, una quarantina d'anni dopo i primi *pacta* di cui si è trovata traccia, l'impegno profuso dalla comunità nella valorizzazione del tempio fu suggellato da un decreto del governo diocesano che ne formalizzò la promozione a chiesa curata³² (Figura 1). L'arenga del documento precisava che il riconoscimento dell'indipendenza ecclesiastica era stato sollecitato dalla richiesta presentata dagli *homines* di Faedo, secondo i quali la distanza della località di Montagna e le esondazioni dell'Adda e del Venina impedivano l'assiduità ai servizi religiosi nella parrocchiale e l'amministrazione dei sacramenti da parte del rettore di San Giorgio; valutato il parere di quest'ultimo, il vicario riconobbe la fondatezza degli argomenti addotti dai fedeli – in quanto conformi ai requisiti che il diritto canonico riteneva sufficienti per attribuire prerogative sacramentali a chiese dipendenti da pievi o da parrocchie, purché aderenti alle effettive condizioni ambientali³³ – ed eresse San Bernardo *in parochialem et curatam*, separandola dalla matrice di Montagna e conferendole diritti di battesimo e di sepoltura. Agli

29. Nel saggio si farà riferimento a ASSo, AN, b. 222, f. 5v, 1449 febbraio 5, ma un esemplare del documento è conservato anche presso l'Archivio della parrocchia di Montagna: A. Corbellini, F. Prandi, *Le pergamene*, cit., p. 120, doc. 46. Un'analisi dei patti tra preti e comunità in funzione della definizione del profilo del clero curato ma anche dei principi che sorreggevano gli interventi dei fedeli nella gestione del sacro e nella vita religiosa della comunità in M. Della Misericordia, *Il prete del comune*, cit., altri esempi di *pacta* riguardanti la diocesi di Como in E. Canobbio (a cura di), *La visita pastorale*, cit., pp. 48-49, 77-78, 83-85; P. Ostinelli, *Il governo delle anime*, cit., pp. 79-81, 86-91, 213.

30. ASSo, AN, b. 222, f. 5v, 1449 febbraio 5; b. 224, f. 157v, 1460 gennaio 31; b. 294, f. 161r, 1467 gennaio 1, f. 208r, 1468 gennaio 17.

31. M.A. Carugo, *Tresivio*, cit., pp. 80-82; A. Corbellini, F. Prandi, *Le pergamene*, cit., p. 94; A. Rovetta, *Il complesso monumentale di San Giorgio in età rinascimentale*, in A. Corbellini, (a cura di), *Un popolo, la sua chiesa, il suo Santo protettore. La chiesa di San Giorgio di Montagna in Valtellina*, Parrocchia San Giorgio martire, Montagna in Valtellina (SO) 2021, pp. 79-149, p. 101.

32. Il provvedimento è noto attraverso l'abbreviatura del notaio della curia vescovile Paolo de Orchi in ASCo, AN, b. 129, fasc. 8, f. 132, 1490 maggio 25, qui edita in appendice.

33. Aumento della popolazione, distanza e difficile accesso alla chiesa matrice erano state riconosciute ragioni sufficienti a riassetto delle strutture della *cura animarum* in una lettera di Alessandro III, successivamente integrata nelle Decretali: P. Ostinelli, *Il governo delle anime*, cit., p. 84.

homines e agli abitanti di Faedo, assegnati alla chiesa quali *parochiani*, fu riconosciuta la facoltà di eleggere il curato e di presentarlo al parroco di Montagna in vista della conferma e della istituzione canonica; al rettore di San Bernardo furono destinate le primizie fino ad allora spettanti alla matrice di Montagna, mentre taglie e oneri imposti al clero della diocesi dalla sede apostolica e dal duca di Milano sarebbero stati versati dal rettore di Montagna.

Coronamento dell'iter che garantì l'autonomia ecclesiastica al comune di Faedo attraverso la localizzazione dei servizi religiosi presso la chiesa del villaggio, il riconoscimento accordato dall'autorità ecclesiastica assecondava anche il più ampio processo di decentramento che almeno dall'inizio del Quattrocento andava riplasmando le strutture territoriali della *cura animarum* anche nelle aree alpine e prealpine della diocesi e che in Valtellina subì una discreta accelerazione dagli anni Quaranta del secolo³⁴. Analogamente alle antiche chiese matrici, la cui centralità sacramentale andava declinando per l'interazione di diverse sollecitazioni – l'allentarsi dell'impegno liturgico di arcipreti e canonici nel territorio della pieve, il moltiplicarsi degli insediamenti, la responsabilizzazione degli organismi vicinali nell'ambito del culto e dell'assistenza ai bisognosi – anche le parrocchie di recente istituzione subivano spinte centrifughe di segno non diverso. A seconda degli assetti locali, influirono infatti sulla loro disgregazione l'infittirsi dell'habitat innescato dalla ripresa demografica di inizio secolo e dalla diversificazione delle attività economiche o l'intraprendenza di squadre, contrade, parentele nella promozione di una cappella in funzione antagonistica rispetto al comune di appartenenza³⁵; al contempo, il riassetto delle strutture della *cura animarum* dovette trovare un efficace catalizzatore nell'aspirazione delle comunità ad avvalersi di chierici più attivi sul piano pastorale rispetto al clero delle pievi e a fruire di liturgie meno solenni di quelle celebrate presso le antiche matrici, ma certamente più aderenti alle

34. Cfr. la cronotassi in E. Canobbio, *Strutture della cura animarum*, cit., pp. 98-102, da aggiornare con M. Della Misericordia, *Protagonisti sociali*, cit., *passim*.

35. Per inquadrare le trasformazioni tardomedievali del sistema pievano e i paralleli processi di territorializzazione della cura d'anime cfr. almeno C. Violante, *Sistemi organizzativi della cura d'anime in Italia tra Medioevo e Rinascimento. Discorso introduttivo*, in *Pievi e parrocchie in Italia nel basso Medioevo (sec. XIII-XV)*, Herder, Roma 1984, vol. I, pp. 3-41; G. Chittolini, *Note sui benefici rurali nell'Italia padana alla fine del Medioevo*, ivi, pp. 415-468; Id., *Parrocchie, pievi e chiese minori nelle campagne padane (secoli XIV-XV)*, in M.C. Ferrari, B. Kümin (hrsg. von), *Pfarreien in der Vormoderne. Identität und Kultur im Niederkirchenwesens Europas*, Harrassowitz, Wiesbaden 2017, pp. 61-94; G. Andenna, *Le istituzioni ecclesiastiche di base sui territori lombardi tra tarda Antichità e basso Medioevo*, in Id., *Appunti di storia della Lombardia medievale*, Interlinea, Novara 2017, pp. 111-147; A. Torre, *Il consumo di devozioni. Religione e comunità nelle campagne dell'Ancien Régime*, Marsilio, Napoli 1995, in particolare pp. 5-70; *La chiesa «dal basso»*, cit.; per la diocesi di Como, cfr. P. Ostinelli, *Il governo delle anime*, cit., pp. 61-101; E. Canobbio, *Strutture della cura animarum*, cit., pp. 69-102; S. Xeres, *All'origine di un vasto patrimonio culturale. Istituzioni ecclesiastiche e movimenti spirituali nelle valli dell'Adda e della Mera (secc. V-XVIII)*, in «I temi. Contributi alla crescita sociale e culturale del territorio», n. 5, 2007, pp. 11-48; M. Della Misericordia, *Protagonisti sociali*, cit., pp. 100-112.

necessità spirituali dei fedeli dettate dai tempi della vita e della morte³⁶. I fattori che a Faedo dovettero costituire un efficace viatico alla territorializzazione dei servizi religiosi – pressoché contemporanea, si diceva, al distacco dal comune di Montagna – consunano in effetti con vicende dello stesso segno attestate un po' ovunque nella valle. Tra la seconda metà del Trecento e il primo ventennio del secolo successivo, ad esempio, l'assegnazione di un salario annuo a un prete tenuto a officiare con continuità aveva avviato l'allentarsi dei legami tra la parrocchia di San Martino di Cosio e le chiese delle contrade in cui si articolava il territorio comunale³⁷; nella pieve di Berbenno lo sfruttamento delle vene ferrose fu tra gli elementi che concorsero alla definizione della cura d'anime nelle comunità della Val Madre³⁸; gli *ordinamenta* che gli *homines* di Cosio avevano elaborato nel 1428 quale normativa di riferimento per le relazioni con il beneficiale di San Martino vietavano al futuro responsabile dell'amministrazione dei sacramenti di pernottare *extra terram*, evidentemente per assicurare ai morenti l'estrema assistenza spirituale³⁹.

Come indicato dal decreto di erezione destinato a Faedo, le aspirazioni all'autosufficienza religiosa variamente manifestate dalle comunità furono riconosciute dai vertici del governo diocesano, che assecondarono l'affermazione dei servizi religiosi su base territoriale con provvedimenti non dissimili da quello qui preso in considerazione; al contempo, l'autorità ecclesiastica non mancò di ribadire la preminenza giuridica e, almeno in parte, le prerogative delle chiese matrici, attraverso obblighi di natura economica e liturgica che perpetuavano simbolicamente l'antica dipendenza del *populus* del nuovo ente dal clero della pieve o della parrocchia. In memoria della originaria preminenza della chiesa di Montagna, in particolare, nel 1490 il vicario assegnò al suo parroco le offerte raccolte a Faedo nelle festività di san Bernardo e di santa Maria Maddalena, la somma di 32 soldi versata a San Martino «in signum aliqualis subiectionis»⁴⁰ e altri dieci soldi imperiali; agli *homines* si fece invece obbligo di ricevere e trattare *honorifice*

36. Sulla scarsa attrattività delle complesse azioni liturgiche officiate presso le pievi, alquanto distanti dalle messe e dalle pratiche sacramentali nelle chiese dei villaggi, cfr. M. Della Misericordia, *Protagonisti sociali*, cit., pp. 134-139 e, dalla prospettiva dei collegi canonicali incardinati presso le plebane, E. Canobbio, «*Pro bono et utile et honore prefate ecclesie*»: la statuizione delle chiese collegiate in diocesi di Como (1437-1545), in F. Zuliani (a cura di), *Una nuova frontiera*, pp. 133-154, 141-146.

37. M. Della Misericordia, *Divenire comunità*, cit., pp. 579-582; C. Ruffoni, *La chiesa di San Martino, madre delle parrocchie della Valgerola* (secc. XIV-XV), in R. Pezzola, A. Rovetta (a cura di), *La chiesa di San Martino di Cosio Valtellino. Storia, arte, vita religiosa*, Cosio, Parrocchia di San Martino di Cosio – Ad Fontes – Comune di Cosio Valtellino 2018, pp. 83-99.

38. I primi provvedimenti noti datano alla visita pastorale del 1445 (*La visita pastorale*, pp. 141-142); per il secolo successivo cfr. Da Prada (a cura di), *La Magnifica Comunità et li Homini delle Fusine. La Val Madre dal sec. XIII al sec. XVI*, Parrocchia di Fusine 1980, in particolare pp. 169-175.

39. E. Canobbio, *La chiesa di San Martino e l'organizzazione ecclesiastica del territorio di Cosio* (secc. XII-XV), in R. Pezzola, A. Rovetta (a cura di), *La chiesa di San Martino*, cit., pp. 37-53, p. 52.

40. Sul versamento del censo, cfr. *infra*, nota 52.

il parroco di San Giorgio, qualora si fosse recato presso la nuova chiesa in occasione delle viglie e delle feste dei due santi patroni per celebrarvi i divini uffici e, eventualmente, una messa cantata⁴¹.

Alla piena integrazione delle chiese di villaggio nelle strutture della cura d'anime è plausibile ascrivere anche l'ultimo snodo dell'affermazione della chiesa di Faedo – la consacrazione dell'altare in onore di san Bernardo abate e di santa Maria Maddalena e la connessa concessione di indulgenze per mano del vescovo ausiliario Francesco Ladino, formalizzata il 30 gennaio 1521 e attestata anche da una memoria collocata nella mensa dell'altare stesso insieme alle reliquie ripostevi⁴² (Figura 2). Di poche settimane precedente la consacrazione di Santa Maria della Sassella, delegata allo stesso Ladino, il rito dedicatorio dell'altare – che coincide con i prodromi della trasformazione dell'edificio in senso rinascimentale⁴³ – induce in effetti a ipotizzare un organico itinerario di promozione di edifici sacri simile alle “tornate” di consacrazioni e riconciliazioni di chiese che sullo scorcio del Quattrocento avevano rappresentato un efficace strumento di governo e di controllo sulla moltiplicazione dei luoghi sacri e sulle pratiche religiose nei distretti alpini delle diocesi di Como e di Milano⁴⁴.

3. Gli *homines* di Faedo e la loro chiesa

Nonostante la loro frammentarietà, i documenti che formalizzarono l'autonomia di San Bernardo permettono anche di delineare alcuni elementi dell'organizzazione del culto che solleccitarono l'impegno degli *homines* di Faedo; poiché essi costituiscono a tutt'oggi anche le prime testimonianze del funzionamento dell'organismo comunale, è anzi verosimile che la crescente assunzione di responsabilità collettive nell'ambito del sacro scandì processi di costruzione dell'identità comunitaria delle due contrade che consuevano con casi di studio nel territorio diocesano recentemente delineati⁴⁵.

41. Per l'edizione del documento, cfr. *infra*, pp. 23-25.

42. Sul documento, ora in Archivio parrocchiale di Faedo, Pergamene, 1, cfr. R. Pezzola, *Nella tomba di santa Giuliana (chiesa di San Fedele, Como): una pergamena a proteggere le reliquie*, in «Rivista Archeologica Comense», voll. 201-202, 2019-2020, pp. 102-120, p. 109.

43. Si veda il saggio di Massimo Romerì in questo volume.

44. Sugli itinerari di vescovi suffraganei nei territori alpini della diocesi di Como tra Quattro e Cinquecento cfr. P. Ostinelli, *Il governo delle anime*, cit., pp. 288-295; S. Fasoli, *Perseveranti nella regolare osservanza. I Predicatori osservanti nel ducato di Milano (secc. XV-XVI)*, Biblioteca Franceseana, Milano 2011, p. 194, e F. Parnisari, *Spiritualità e impegno pastorale di un vescovo del primo Cinquecento: la visita di Francesco Ladino a Cannobio e in Val Veddasca*, in «Verbanus», vol. 37, 2016, pp. 145-164.

45. Cfr. *supra*, nota 3.

Un peculiare ambito di intervento collettivo fu costituito anzitutto dal reperimento delle risorse necessarie a compensare un beneficiario che garantisse la celebrazione di messe e la pratica sacramentale. Nei patti stipulati nel 1449 con prete Andrea *de Rabiis*, in particolare, i procuratori del comune si impegnarono a integrare la retribuzione di otto soldi stabilita per ciascuna messa col versamento di uno staio di segale o di miglio o di castagne peste per ciascun fuoco di Faedo e di Gaggi, mentre gli accordi conclusi con Eugenio *de Alamanea* nel 1467 evocano modalità di finanziamento più articolate, in quanto l'onere del salario del prete sarebbe ricaduto per metà sui fuochi della comunità, per un quarto *super buchis* e per il residuo *super extimo*⁴⁶. Nel ventennio cui risalgono i contratti individuati, ancora, l'esigenza di commisurare la remunerazione del sacerdote alle risorse disponibili indusse i vicini a definire a proprio favore le condizioni di ingaggio del beneficiario: mentre nel 1449 i servizi religiosi sarebbero stati compensati secondo una sorta di tariffario, puntualmente dettagliato, alla fine degli anni Sessanta la comunità destinava al prete un compenso fisso – cereali e mosto per il valore complessivo di quaranta lire imperiali⁴⁷. Nello stesso arco di tempo si precisò anche la durata dell'impegno del sacerdote, che passò dalla indeterminatezza dei *pacta* del 1449 – quando si stabilì che il *de Rabiis* avrebbe garantito i servizi religiosi nel villaggio fino a quando fosse stato beneficiario di San Giorgio di Montagna – alla durata annuale, con decorrenza dai primi mesi dell'anno, formalizzata nei contratti degli anni Sessanta⁴⁸. Le espressioni usate per precisare sia le attività del prete, tenuto a officiare «*prout quilibet presbiter curatur facere tenetur et debetur*», sia la sua retribuzione – salario *seu prebenda*, termine che di norma designava il complesso di redditi associato a un beneficio – suggeriscono altresì che agli occhi degli *homines* gli impegni reciprocamente assunti dai fedeli e dal sacerdote erano ormai sufficienti ad assimilare San Bernardo a una chiesa qualificata da prerogative sacramentali, senza però che tale funzionalità fosse stata formalizzata dai vertici del governo diocesano. Non vi è invece traccia di iniziative promosse dalla comunità per soddisfare il requisito canonico indispensabile al decentramento dei servizi religiosi, vale a dire la costituzione di un patrimonio sufficiente al mantenimento del beneficiario: una disponibilità che presupponeva importanti valutazioni individuali e collettive di natura patrimoniale, in vista della designazione dei redditi utili e della loro assegnazione alla chiesa, come attestano, tra gli esempi noti, le numerose donazioni di fondi destinati

46. ASSo, AN, b. 222, f. 5v, 1449 febbraio 5; b. 294, f. 183r, 1467 aprile 14.

47. *Ibidem*.

48. ASSo, AN, b. 222, f. 5v, 1449 febbraio 5; b. 224, f. 161r, 1460 febbraio 18; b. 294, f. 183r, 1467 aprile 14; f. 208r, 1468 gennaio 17.

alla dotazione di San Lorenzo di Sacco documentate nel 1428⁴⁹ e l'assegnazione di quote di derrate a Mello nel 1441⁵⁰. Privo di indicazioni sulla costituzione del *beneficium*, che forse si intese rinviata a un momento successivo⁵¹, il decreto di erezione del 1490 allude invece ad accordi tra i vicini e il parroco di Montagna sull'entità dei tributi che la comunità di Faedo avrebbe corrisposto annualmente per perpetuare simbolicamente il legame con la chiesa di Montagna: *ex quedam conventione*, in particolare, al rettore di San Giorgio sarebbero state riservate le entrate assicurate, come si diceva, dalle festività dei santi patroni della chiesa e le somme dovutegli dalle comunità a memoria dell'originaria dipendenza⁵². Alle iniziative indirizzate dalla comunità all'incremento delle risorse per far fronte alla fabbrica del tempio, infine, deve essere plausibilmente ascritta anche la già ricordata indulgenza che la curia episcopale accordò nel 1521 e che, conformemente alla prassi largamente attestata, fu probabilmente richiesta dagli stessi parrocchiani anche per sollecitare le offerte di quanti *in anniversario consecrationis* l'avessero visitata e lucrato i benefici spirituali promessi dalla Chiesa⁵³.

Un'azione particolarmente funzionale all'elaborazione delle pratiche del governo collettivo dovette però essere la designazione del prete cui la comunità affidava i propri bisogni spirituali. Nonostante la verbalizzazione notarile ne restituisca solo l'esito ultimo, ormai fissato in espressioni che, rimossa la memoria di contrasti o divisioni al momento dell'elezione, intendevano veicolare l'immagine di un soggetto politico concorde e coeso, la nomina del *sacerdos proprius* sottintendeva infatti meccanismi di convocazione, di discussione e di deliberazione articolati, del tutto analoghi a quelli che sostanziano riunioni indette per il rinnovo degli organi del governo locale, la ripartizione dei carichi fiscali o, ancora, la presentazione delle istanze della comunità agli organismi federali o ai rappresentanti del governo signorile⁵⁴. Al pari di tali questioni, la nomina di un prete costituiva un momento di grande delicatezza. La sua scelta riguardava la vita spirituale dei singoli e della collettività, ma implicava anche un investimento di ri-

49. M. Della Misericordia, *Comune ecclesie*, cit., pp. 4-5.

50. M. Fattarelli, *La sepolta Olonio e la sua pieve alla sommità del lago di Como e in bassa Valtellina*, Cattaneo, Oggiono 1980, p. 455.

51. Esempi in E. Canobbio, *Strutture della cura animarum*, cit., p. 83.

52. Cfr. *supra*, nota 40. Attesta il versamento dei trentadue soldi una ricevuta in ASSO, AN, b. 772, f. 1535 agosto 20; sul censo, ancora corrisposto dalla comunità negli anni Trenta del Seicento, cfr. F. Prandi, *Introduzione*, cit., p. 6.

53. Cfr. *supra*, nota 43. Sulla pratica delle indulgenze nelle regioni alpine della diocesi e sul suo rilievo per l'economia delle chiese cfr. Ostinelli, *Il governo delle anime*, cit., pp. 282-295.

54. M. Della Misericordia, *Decidere e agire in comunità nel XV secolo (un aspetto del dibattito politico nel dominio sforzesco)*, in A. Gamberini, G. Petralia (a cura di), *Linguaggi politici nell'Italia del Rinascimento*, Viella, Roma 2007, pp. 291-378, p. 302, e F. Del Tredici, *Alla ricerca del «proprius sacerdos». Giuspatronati popolari e forza delle comunità (Milano e contado, secoli XIV-XV)*, in F. Zuliani (a cura di), *Una nuova frontiera*, pp. 77-101, 90-93; P. Ostinelli, *Il governo delle anime*, cit., pp. 153-156; E. Canobbio, *Strutture della cura animarum*, cit., pp. 87-93.

sorse collettive e rispondeva all'esigenza di affidare a una persona idonea l'edificio sacro e il patrimonio destinato alla sua cura; la nomina dei procuratori responsabili della procedura, la designazione del prete e la definizione delle condizioni della sua attività presupponevano valutazioni e dibattiti più complessi, che sfuggivano al formulario notarile ma che si intravedono, almeno in parte, qualora si considerino gli scarni dati biografici sui primi beneficiari di Faedo. Originario della diocesi di Milano, viveva in Valtellina da alcuni anni prete Andrea *de Rabiis*, che almeno dal 1435 al 1443 contese a Pietro Canonica la provvista della chiesa curata di Talamona e che nel 1445 era rettore della chiesa di Malenco. Qualificato come beneficiario di San Giorgio di Montagna nei patti stipulati nel 1449, ne era *rector curatus* al momento della morte, avvenuta verosimilmente nel 1459⁵⁵. Egualmente attestato presso le chiese della pieve di Tresivio è Francesco da Pesaro, rettore di San Vittore di Tresivio Piano eletto a Faedo nel 1460⁵⁶, destinatario di provviste beneficali che ne denotano il proficuo inserimento in una rete di relazioni con le élite delle chiese e delle società locali: provvisto nel 1457 della chiesa di Sant'Antonio di Piaveda e di quella di San Vittore di Castel d'Ambria, ne era ancora titolare nel 1459⁵⁷, quando resignò un beneficio in San Pietro di Tresivio in vista di una permuta con Nicola Zaffaroni, che gli avrebbe ceduto la rettoria di Tresivio Piano⁵⁸. Nello stesso anno, inoltre, prete Francesco è documentato come procuratore del cappellano del vescovo di Como e canonico di San Lorenzo di Villa Antonio da Casnedo, mentre era beneficiario di San Giacomo delle Piatte nel 1463, quando i Besta di Teglio lo elessero cappellano di Sant'Orsola in San Siro a Bianzone di loro patronato⁵⁹. Agli stessi circuiti di reclutamento interni alla pieve alludono anche gli scarni ragguagli su prete Giacomo Rusconi, cui nel 1483 il vicario del vescovo di Como conferì la chiesa di Faedo e quella di Sant'Antonio del Grumello vacanti per decorrenza dei termini di provvista; con tutta probabilità il chierico è identificabile con il Giacomo Rusconi di Sondalo beneficiario di Sant'Antonio di Piaveda nel 1486 e col prete che nello stesso torno di anni assicurava i servizi religiosi a Tresivio Piano per conto dell'arciprete di San Pietro⁶⁰.

55. Per la data di morte si veda la conferma del successore a Montagna in ASDCo, Curia vescovile, *Collationes beneficiorum*, II, p. 69, 1459 settembre 14; sugli altri benefici cfr. *ibidem*, pp. 795-797, 1435 novembre 7 e 8; ASCo, AN, b. 19, f. 56, 1443 aprile 26; E. Canobbio (a cura di), *La visita pastorale*, p. 148; ASSo, AN, b. 222, f. 5v, 1449 febbraio 5.

56. ASSo, AN, b. 224, f. 161r, 1460 febbraio 18.

57. ASDCo, Curia vescovile, *Collationes beneficiorum*, I, ff. 953 e 954, 1457 agosto 3; ASSo, AN, b. 224, f. 67r, 1459 febbraio 26 e f. 91r, 1459 luglio 4; f. 170v, 1460 febbraio 27.

58. ASCo, AN, b. 17, f. 354v, 1459 dicembre 10.

59. ASSo, AN, b. 224, f. 79r, 1459 maggio 8; ASDCo, Curia vescovile, *Collationes beneficiorum*, II, f. 4, 1463 luglio 29. All'inizio del 1471 il beneficio di San Giacomo delle Piatte era vacante per la sua morte: Archivio di Stato di Milano, Sforzesco, b. 781, 1471 gennaio 5.

60. ASCo, AN, b. 128, f. 201, 1483 maggio 26 e M.A. Carugo, *La pieve di Tresivio*, cit., pp. 91 e 88. Nel 1458 un chierico omonimo ottenne una dispensa pontificia per accedere al presbiterato nonostante il *defectus natalium* e il mancato

La prima condizione per valutare l'idoneità del clero responsabile della comunità di Faedo era dunque la sua disponibilità a garantire con regolarità l'ordinata attività liturgica e sacramentale, evidentemente agevolata dalla residenza in prossimità del villaggio. Talora tale requisito era ribadito da specifici *capitula*: nel 1449 l'endemica insicurezza che proiettava nella valle l'avanzata di Francesco Sforza contro la Repubblica Ambrosiana indusse gli *homines* di Faedo a stabilire di destinare il salario pattuito a un altro beneficiario, qualora Andrea *de Rabiis* fosse stato impossibilitato ad assolvere il suo ufficio *tempore guerre*; nel 1467 si concesse ad Eugenio *de Alamanea* di celebrare anche altrove, purché tale impegno non pregiudicasse i servizi liturgici e sacramentali a Faedo; nel 1468, i vicini ammisero eventuali assenze di prete Pietro Lucini a Natale e Pasqua, ma formalizzarono la possibilità di affidare a un altro sacerdote l'incombenza delle celebrazioni, trattenendo parte del salario del primo⁶¹ (Figura 3).

L'ingaggio di un prete presupponeva altresì la chiara definizione dei bisogni spirituali della comunità in relazione al tempo della Chiesa e alle devozioni locali. Presso la chiesa gli *homines* avrebbero anzitutto goduto della celebrazione di un certo numero di messe, negli accordi col prete talora enumerate assecondando le maggiori solennità dell'anno liturgico (Natale e Pasqua) e le devozioni legate alla chiesa – il giorno della sua consacrazione (15 giugno), le feste di santa Maria Maddalena (22 luglio) e di san Bernardo abate (20 agosto)⁶² – ma prevedendo altresì celebrazioni svincolate da precise festività⁶³. In secondo luogo, gli accordi vincolavano il beneficiario a *exercere curam* nel comune «videlicet confiteri, ministrari Corpus Cristi, sepelire et baptizare», come nel 1468 sintetizzò il notaio che stilò i patti con prete Pietro Lucini⁶⁴: vale a dire, assicurare i sacramenti e i riti che accompagnavano l'esistenza del cristiano individualmente e nella dimensione ecclesiale, segnando il suo ingresso e il suo commiato dalla comunità (battesimo, esequie ed estrema unzione) come pure, attraverso la comunione e la confessione, le condizioni della sua permanenza e della sua riammissione nel consesso dei fedeli (nonché dei *vicini*).

Alla consapevole definizione dell'attività liturgica presso San Bernardo, incentra-

raggiungimento dell'età canonica: P. Ostinelli (a cura di), *Penitenzieria apostolica. Le suppliche della Sacra Penitenzieria Apostolica provenienti dalla diocesi di Como (1438-1484)*, Unicopli, Milano 2003, p. 202, doc. 44, 1458 maggio 22.

61. ASSo, AN, b. 222, f. 5v, 1449 febbraio 5; b. 294, f. 161r, 1467 gennaio 1; b. 294, f. 208r, 1468 gennaio 17.

62. ASSo, AN, 222, c. 5v, 1449 febbraio 5; b. 224, f. 161r, 1460 febbraio 18; b. 294, f. 208r, 1468 gennaio 17.

63. Nel 1449, oltre alle cinque celebrazioni nelle principali feste dell'anno liturgico e della chiesa, si chiese ad Andrea *de Rabiis* di officiare tre messe «ad libitum et voluntatem utriusque partis» mentre nel 1460 si stabilì la celebrazione di una messa ogni quindici giorni, oltre alle cinque delle maggiori solennità, per 36 messe complessive; nel 1468 furono genericamente richieste due messe al mese, oltre alle tre in occasione delle feste dei santi patroni (ASSo, AN, b. 222, f. 5v, 1449 febbraio 5; b. 224, f. 161r, 1460 febbraio 18; b. 294, f. 208r, 1468 gennaio 17).

64. *Ibidem*.

ta su valori e riti che corroboravano l'identità comunitaria⁶⁵ ed efficace viatico verso la promozione dell'edificio a chiesa curata, può essere verosimilmente ascritta anche l'*Ultima cena*, che la campagna di restauro condotta nel 2010 ha riportato alla luce sulla parete settentrionale della navata – dove la committenza dei fedeli aveva maggiori possibilità di intervento in quanto ambiente che nella gerarchia spaziale dell'edificio sacro era riservato ai laici⁶⁶. Opera di un ignoto pittore ben avvertito delle più recenti declinazioni nel territorio della tradizione iconografica dell'episodio evangelico, come illustrato da Alessandro Rovetta in questo volume, la raffigurazione dell'Ultima cena rappresentava nella chiesa del villaggio la centralità che il sacrificio eucaristico aveva assunto a molteplici livelli nella cultura ecclesiastica e nella pratica religiosa dei laici – dai dibattiti teologici della recente stagione conciliare ai provvedimenti disposti localmente dalle autorità ecclesiastiche per promuovere la corretta amministrazione del sacramento e la sua decorosa valorizzazione negli spazi sacri, fino alle devozioni individuali e a quelle attestata in ambito confraternale e nella pratica testamentaria⁶⁷. Al tempo stesso – come recentemente ipotizzato da studi sulla coeva diffusione conosciuta nei distretti settentrionali della diocesi comasca dal tema della *Maiestas Domini* entro il collegio apostolico⁶⁸ – le iniziative promosse dalla Chiesa e le devozioni di individui e di sodalizi dovevano trovare consonanza con le pratiche collettive che, anche a Faedo, avevano corroborato il coagularsi del comune e della comunità dei fedeli. Con la cautela imposta dalla frammentarietà delle fonti, insomma, è verosimile che una «silenziosa committenza comunitaria»⁶⁹ abbia proiettato nella dimensione sacrale del consesso apostolico raccolto attorno al sacramento eucaristico quelle dinamiche del vivere in comune che nel segno della promozione di San Bernardo avevano avuto modo di definirsi e di alimentarsi.

65. Sulla «religione parrocchiale» si vedano le recenti considerazioni di M. Della Misericordia, *Protagonisti sociali*, cit., pp. 142-148.

66. M. Bacci, *Lo spazio dell'anima. Vita di una chiesa medievale*, Laterza, Roma-Bari 2005, pp. 79-92. Sui restauri del 2010 si veda il saggio di Anna Triberti in questo volume.

67. Sul primo aspetto basti il rinvio al saggio di Rovetta in questo stesso volume e alla bibliografia ivi indicata; sulle iniziative di valorizzazione della pratica sacramentale promosse dalle autorità ecclesiastiche cfr. E. Canobbio (a cura di), *La visita pastorale*, pp. 44-45 e gli esempi *passim*; sulla centralità del sacramento eucaristico nelle devozioni individuali e nella vita associativa cfr., anche per i rimandi bibliografici, M. Della Misericordia, *Protagonisti sociali*, cit., pp. 146-147.

68. D. Bigini, *Maiestas Domini et Apôtres dans le diocèse de Come (XIIe-XVIe siècle)*, Thèse de doctorat en Histoire et histoire de l'art, sous la direction de Dominique Rigaux, École doctorale sciences de l'homme, du politique et du territoire, Grenoble 2010, I, pp. 348-368.

69. Mutuo la felice espressione da Leoni Boscani, *Essor*, cit., p. 418.

APPENDICE DOCUMENTARIA

Separatio et erectio

1490 maggio 25, Como

Andrea Greci, *decretorum doctor* e vicario generale del vescovo di Como Antonio Trivulzio, separa la chiesa di San Bernardo di Faedo dalla parrocchia di San Giorgio di Montagna e la erige in chiesa parrocchiale e curata.

ASCo, AN, b. 129, ff. 132r-133v.

Andreas de Grecis decretorum doctor, reverendissimi in Christo patris et domini domini Antonii de Trivultio, Dei et apostolice sedis gratia episcopi Cumani et comitis, vicarius generalis, universis et singulis tam clericis quam laicis presentes inspecturis salutem in Domino. Noveritis quod hodie ad nostram presentiam personaliter accedens dominus presbiter Petrus de Bordonia, rector ecclesie Sancte Catherine de Alboxagia Vallisteline, diocesis Cumane, syndicus et procurator hominum et incolarum communis del Faedo ^a dictarum vallis et diocesis ^b nobis dicto nomine exposuit et significavit quod ^c homines et incole predicti subsunt iure parochiali ecclesie Sancti Georgii de Montanea dictarum vallis et diocesis et quod ^d ipse locus del Faedo distat ab ipsa ecclesia parochiali de Montanea spacio miliarum ^e quatuor et ultra et quod inter dictam ecclesiam de Montanea et locum predictum del Faedo ^f adsunt duo flumina, videlicet flumen Abdue et flumen Venine, que flumina quandoque taliter propter aquarum inundantiam excrescunt quod pertransiri non possunt et alia distamina adsunt, propter que dictis incolis ad ecclesiam predictam de Montanea ^g pro missis audiendis et ecclesiasticis sacramentis suscipiendis ^h rectorique dicte ecclesie de Montanea ad locum predictum del Faedo pro sacramentis ecclesiasticis ipsis incolis ministrandis accedere incomoditer nimis redderetur; et propterea a nobis petiit et instanter requisivit quatenus, attentis distantia et impedimentis predictis, ecclesiam Sancti Bernardi, sitam et constructam in communi predicto del Faedo, cum iuribus et pertinentiis suis et cum habitatoribus et incolis dicti communis ⁱ presentibus et futuris ac loca ipsius communis quo ad curam animarum et alia iura parochialia et cum assignatione primitie per dictos homines et incolas dari solite dicto rectori de Montanea et aliarum obventionum rectori et presbitero qui per tempora aderit ad dictam ecclesiam Sancti Bernardi a prefata ecclesia ^j matrice de Montanea et suis iuribus parochialibus nunc et imperpetuum separare, eximere et dimembrare ac ipsam ecclesiam Sancti Bernardi del Faedo cum iuribus et pertinentiis suis in parochialem et curatam, cum fontibus et cimiterio ac aliis insigniis parochialibus, errigere, levare, creare et imperpetuum deputare ac in beneficium curatum reddigere hominesque et incolas dicti communis del Faedo presentes et futuros et loca dicti communis eidem ecclesie Sancti Bernardi rectorique et presbitero nominando et presentando ac instituendo ad dictam ecclesiam Sancti Bernardi in parochianos et pro parochianis et parochia ipsius ecclesie Sancti Bernardi subicere et deputare ac imperpetuum assignare aliasque in et super premissis eis salubriter providere dignaremur ^k. Unde nos Andreas de Grecis, vicarius antedictus, desciderantes et toto affectu intendentes quantum pro offitii nostri

debito possumus periculis animarum que regimini prefati domini episcopi commissa sunt ^l obviare et ne decetero anime hominum et incolarum dicti communis tantis subcumbant, prout hactenus subcubuerunt, periculis sed bene et ^m accurate eorum quieti et saluti consulatur, auctoritate ordinaria ⁿ qua fungimur in hac parte omnibusque modo, iure, via, auctoritate, causa et forma quibus melius et validius potuimus et possumus ac debemus, attentis predictis impedimentis de quibus informati sumus ^o, etiam in presentia et cum consensu domini presbiteri Alberti de Ferrariis, rectoris ecclesie predictae Sancti Georgii de Montanea, predicta impedimenta ipsa esse ^p affirmantes tenore presentis instrumenti, habita prius per ^q nos in et super predictis matura et diligenti deliberatione, in nomine domini nostri Ihesu Christi eiusque gloriosissime genitricis virginis Marie ac sancti Bernardi, sub cuius vocabulo dicta ecclesia comunis predicti del Faedo fundata est et constructa, ecclesiam predictam Sancti Bernardi del Faedo et in dicto communi ^r sittam et consistentem ac loca et commune predicta del Faedo ^s cum habitatoribus et incolis dicti communis presentibus et futuris quo ad curam animarum et alia iura parochialia a prefata ecclesia parochiali et matrice Sancti Georgii de Montanea et eius iuribus parochialibus nunc et imperpetuum separamus, eximivimus et dimembravimus ac separamus, eximimus et dimembramus predictamque ecclesiam Sancti Bernardi in parochialem et curatam, cum fontibus et cimiterio ac aliis insigniis parochialibus, erreximus levavimusque et creavimus et errigimus et tenore presentium levamus et imperpetuum creamus et deputamus et in beneficium curatum redeigimus et redigimus. Ad quam ecclesiam Sancti Bernardi unus ^t sacerdos tam pro divinis officiis celebrandis quam pro cura animarum hominum et incolarum dicti communis exercenda ac ecclesiasticorum sacrorum exhibitione deputetur, ut infra, eosque homines et incolas, tam presentes quam futuros, et loca dicti communis eidem ecclesie Sancti Bernardi sacerdotique deputando ut infra pro parochianis et parochia dicte ecclesie Sancti Bernardi subiecimus deputavimusque et assignavimus ac subicimus, deputamus et assignamus unacum primitia prestari solita per dictos homines et incolas et omnibus aliis ^u obventionibus, reservatis oblationibus ^v que in diebus ^w festivitatum sanctorum Bernardi et Marie Magdalene fient in dicta ecclesia Sancti Bernardi in missa ^x, que sunt et esse debeant rectoris dicte ecclesie de Montanea, quas ^y primitiam et obventiones eisdem ecclesie Sancti Bernardi et illius futuro rectori applicavimus et applicamus et quas decetero dare decrevimus et prestare eisdem ecclesie et rectori del Faedo. Ordinantes insuper et mandantes et ordinamus et mandamus quod decetero et imperpetuum homines et incole predicti communis presentes et futuri presbiterum habeant et rectorem qui ac et suprascripte ecclesie Sancti Bernardi, in parochialem ut premittitur errecte, serviat in divinis et curam gerat animarum, infantules videlicet baptizando, confessiones peccatorum audiendo, beneficium absolutionis quantum facultas aderat impartiendo, corpora mortuorum sepeliendo, Sacratissimum Corpus Dominicum extrememque unctionem ^z conferrendo, exequias et annualia celebrando ceteraque omnia eis incolis et hominibus presentibus et futuris ecclesiastica sacramenta ministrando et faciendo que rectori curato spectant, pertinent et incumbunt ^{aa}; nominationem vero et presentationem presbiteri curati ad dictam ecclesiam Sancti Bernardi, in parochialem errectam ut supra, eis hominibus et incolis dicti communis del Faedo presentibus et futuris ipsiusque presbiteri confirmationem ac canonicam institutionem rectori ecclesie predictae de Montanea pro tempore existenti imperpetuum spectare declaramus; qui presbiter, postquam institutus fuerit in rectorem dicte ecclesie Sancti Bernardi, curam habeat et gerat animarum et ea faciat que ad presbiterum curatum pertinent et incumbunt. Volumus autem quod dicti homines et incole singulo anno pro ^{bb} censu annuo teneantur et debeant in festo sancti Martini ^{cc} soldos trigintaduos

imperialium rectori dicte ecclesie de Montanea pro tempore esistenti solvere et numerare in signum aliqualis subiectionis et ulterius dare tenenantur ipsi rectori ^{dd}, ultra suprascriptos soldos trigintaduos, alios soldos decem imperialium ipseque rector ecclesie de Montanea ^{ee} pro tempore existens teneatur ad omnes taleas et omnia onera clero diocesis Cumane ^{ff} imponenda tam per sedem apostolicam quam per dominum ducem Mediolani aut dominum episcopum Cumanum pro tempore existentem et hoc pro parte dumtaxat ^{gg} tanguit suprascriptam ecclesiam del Faedo et hoc omni anno quo imponi contingent talee et onera ut supra dumtaxat ^{hh}. Quia sic inter ⁱⁱ rectorem de Montanea et predictos homines et incolas conventum est ut ibidem suprascriptus dominus presbiter Albertus rector ^{jj} et Petrus, syndicus et procurator ut supra, presentialiter asseruerunt et protestati fuerunt ac dicunt et protestantur; et quod in vigiliis sanctorum Bernardi et Marie Magdalene similiter et diebus festivitatum eorundem dicti homines et incole seu rector predictae ecclesie Sancti Bernardi pro tempore existens teneantur ^{kk} rectorem dicte ecclesie de Montanea ^{ll} cum uno clerico honorifice recipere et tractare ac reficere, si ad ecclesiam predictam accesserit ad divina officia celebrari adiuvandum et quod ipsis diebus festivitatum possit dictus rector de Montanea, si voluerit, missam cantare; et oblationes que dictis diebus festivitatum fiant in dicta ecclesia in missa ^{mmm} in totum sint ipsius rectoris de Montanea, si ibidem accesserit ut supra. Mandantes et mandamus Paulo de Orcho, notario infrascripto, quatenus de premissis publicum conficiat instrumentum. Datum et actum in domo episcopali Cumana anno a nativitate domini nostri Ihesu Christi corrente millesimoquadragesimo nonagesimo, indictione octava, die vero martis vigesimoquinto mensis maii, presentibus ibidem pro testibus dominis Paulo de la Porta, filio quondam domini Luchini, Bartholomeo de Greppis, filio quondam domini Mafioli et Bernardino de Bonipertis, filio ser Damiani, omnibus habitatoribus civitatis Cumarum, notis et idoneis testibus ad premissa rogatis specialiter et adhibitis.

^a Segue d(i)c(t)ar(um) vallis et dioc(es)is pl(ebis) Sondrii d(i)c(t)ar(um) depennato. ^b Segue et depennato. ^c Segue locus p(re)d(ict)us depennato. ^d Segue inter depennato. ^e Miliarum per correzione di milianor(um) ^f et locu(m) p(re)d(i)ctum del Faedo nell'interlineo. ^g Segue s- depennato. ^h Suscipiendis nell'interlineo, a correzione di mi(ni)strandis di-. ⁱ Segue p(re)d(i)c(t)i depennato. ^j Segue plebana depennato. ^k Segue nos depennato. ^l com(m)issa sunt nell'interlineo. ^m Segue accura- depennato. ⁿ Segue nobis depennato. ^o Segue tam depennato. ^p ipsa esse nell'interlineo, a correzione di p(re)d(i)c(t)a. ^q Segue nos depennato a causa di una macchia di inchiostro. ^r Segue existent- depennato. ^s Faedo nell'interlineo, a correzione di Sancto Antorino. ^t Segue sacerdos corretto e depennato. ^u aliis nell'interlineo, di seguito e a correzione di allis. ^v oblationibus nell'interlineo, a correzione di obventionibus. ^w Segue festivitati- depennato. ^x in missa nell'interlineo. ^y Segue primitias depennato. ^z Segue au- depennato. ^{aa} Segue qui depennato. ^{bb} Segue q- depennato. ^{cc} Segue om(n)i anni sldos depennato. ^{dd} Segue a(n)nuatim depennato. ^{ee} Segue teneat(ur) p(ro) tempre depennato. ^{ff} clero dioc(es)is Cuman(e) nell'interlineo, a correzione di tangencia d(i)c(t)e eccl(es)ie del Faedo seu ipsis hominibus et i- sul rigo. ^{gg} dumtaxat nell'interlineo. ^{hh} et hec om(n)i anno quo imponi c(on)tingent talee et onera ut s(upra) du(m)taxat nell'interlineo, continuando nel margine destro. ⁱⁱ Segue ip- d(ominu)m depennato. ^{jj} Segue eccl(es)ie depennato. ^{kk} Segue pl- depennato. ^{ll} Segue ad depennato. ^{mmm} in missa nell'interlineo.

1790. 25. May.

[illegible]

Figura 1. Atto di erezione di San Bernardo di Faedo in chiesa curata (Archivio di Stato di Como, Atti dei notai, b. 129, 1490 maggio 25).

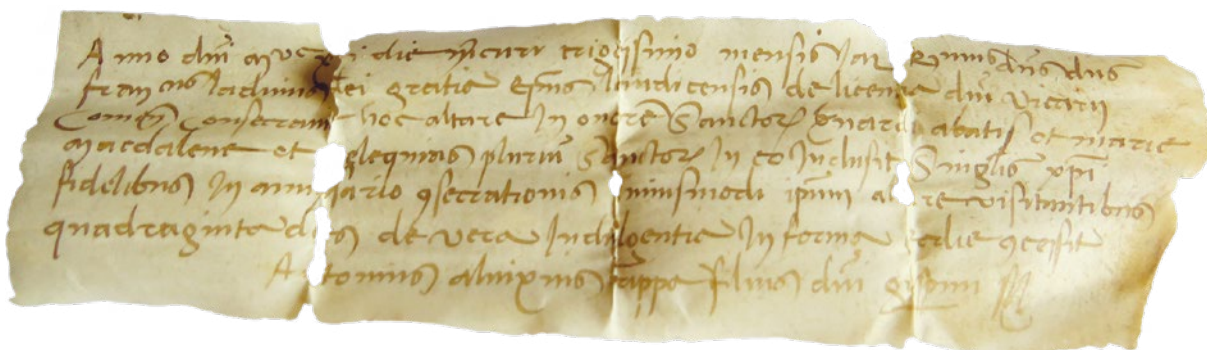


Figura 2. Memoria della consecrazione dell'altare dei SS. Bernardo abate e Maria Maddalena
(Archivio della parrocchia di San Carlo di Faedo, Pergamene, 1, 1521 gennaio 30).

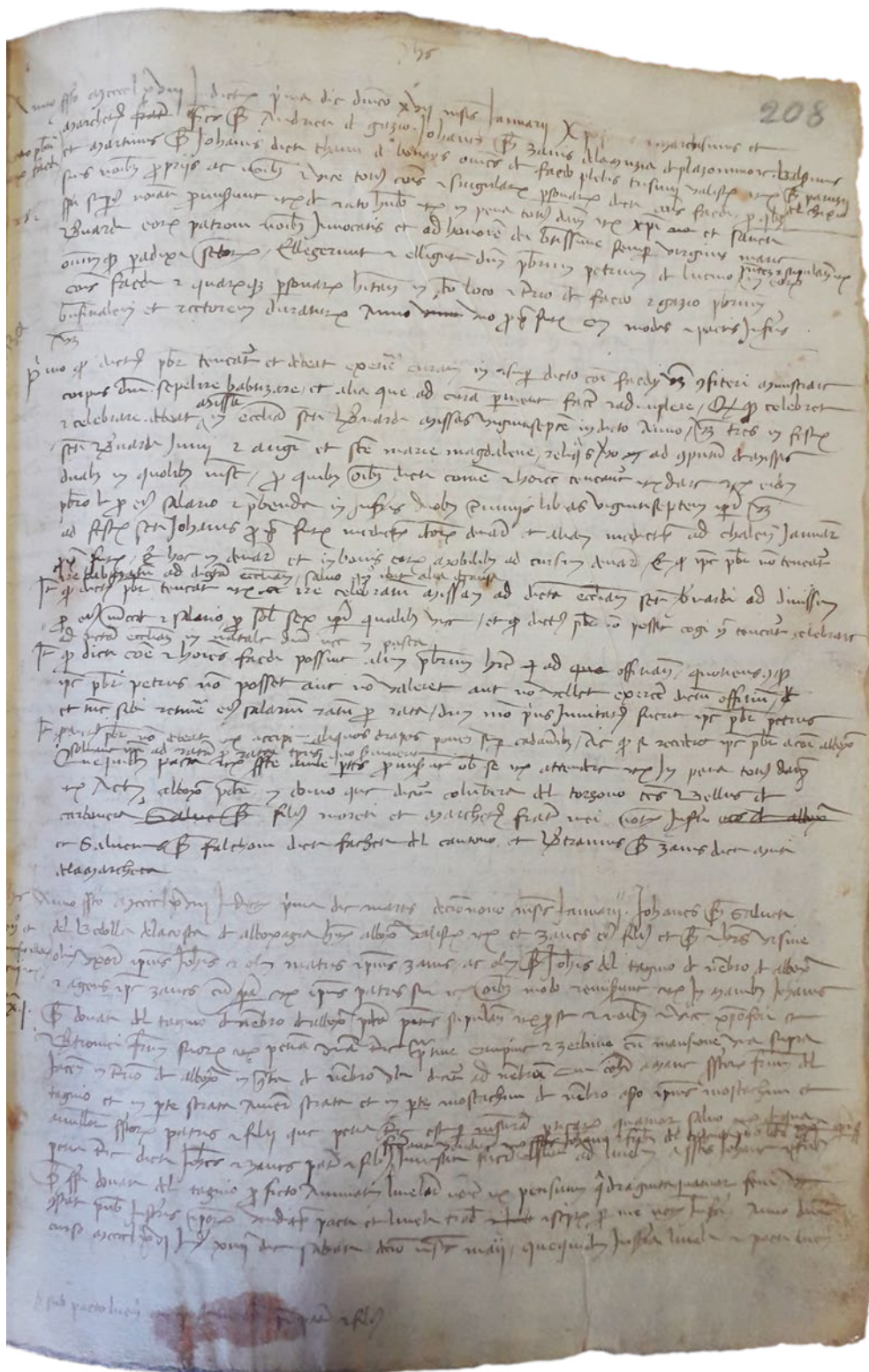


Figura 3. Pacta tra i procuratori del comune di Faedo e prete Pietro Lucini
(Archivio di Stato di Sondrio, Atti dei notai, b. 294, 1468 gennaio 17).

LA CHIESA DI SAN BERNARDO A FAEDO: IDENTITÀ E RADICAMENTO

Luca De Paoli

Ricordo con piacere i momenti della mia infanzia trascorsi a San Bernardo. Il versante orobico offre alla quota dei mille metri estati miti. Con ansia si attendevano le feste di metà agosto quando lontani dal tempo dell'individualismo e dai centri commerciali, grandi e piccini condividevano lo stesso entusiasmo. La particolare festa del *pàa* e *vii*¹, rivisitata e resa popolare agli inizi degli anni sessanta del Novecento, suggellava l'estate dei vacanzieri, dei frequentatori della montagna e di tutta la popolazione di Faedo. A partire dal 1962 e ancora ai giorni nostri l'evento si articola in due distinti momenti di festa: il primo, folcloristico e gaudente, associato ormai da parecchi anni al giorno di ferragosto; il secondo, autentico e raccolto, intimo e spirituale, legato alla ricorrenza religiosa di San Bernardo abate, il 20 agosto. Entrambe le giornate erano occasioni di ritrovo e aggregazione per le numerose persone che affollavano i prati tutto intorno alla chiesa e confermavano la secolare vocazione dell'edificio a centro di riferimento sacro e profano.

Già nel 1449 è documentata una convocazione dei rappresentanti della comunità di Faedo che si riunirono sul sagrato della chiesa per l'elezione del parroco².

A metà del XV secolo il territorio era quindi già caratterizzato da una costruzione che era anche luogo di vita sociale, un edificio che negli anni a venire sarebbe stato oggetto di un ambizioso programma di decorazione pittorica.

1. In A.S. Paruscio (a cura di), *Inventario dei toponimi valtellinesi e valchiavennaschi*, Poletti, Villa di Tirano 2002, p. 63, si riporta: «In occasione della festa di S. Bernardo (20 agosto), secondo antica consuetudine, vi è la distribuzione del pane e del vino e per questo motivo è anche detta la festa del “pàa e vii”. Fino a una trentina d'anni fa, ogni famiglia dava “na sadèla” di vino per san bernàrt, lo ritirava il “turcèer” alla fine della torchiatura delle vinacce e lo conservava fino al giorno della festa. Attualmente di vino, in paese, se ne produce poco e quindi, con le offerte, viene acquistato direttamente dalla parrocchia. Nel pomeriggio vengono benedetti pane e vino e si procede alla distribuzione a tutti i presenti».

2. In proposito si veda il saggio di Elisabetta Canobbio in questo volume.

Il recente rinvenimento e il restauro degli affreschi eseguiti tra il Quattrocento e il Cinquecento ha restituito interesse a questa piccola chiesa fino a questo momento poco considerata per l'irrilevanza dimensionale ed economica del Comune di Faedo. L'operazione si è resa possibile grazie alla sinergia di competenze determinate e appassionate, testimoni del significato della chiesa di San Bernardo.

Gli studi per la tesi di laurea, poi confluiti nella pubblicazione del volume su Faedo³ patrocinata dal Comune, la caparbia e la tenacia – momenti e stati d'animo sempre condivisi con l'amico e collega Giordano Caprari – sono stati gli impulsi che hanno gettato le basi per la "riscoperta" della chiesa di San Bernardo. Non a caso, l'immagine dell'edificio è ripresa sui cartigli di tutti gli elaborati componenti la documentazione del piano urbanistico di Faedo Valtellino⁴.

1. Aspetti ambientali e territoriali

La chiesa di San Bernardo, in quanto luogo della memoria collettiva, costituisce un fondamentale riferimento identitario della comunità di Faedo. Documentata dal XV secolo ma probabilmente risalente al secolo precedente, è stata il fulcro della vita religiosa e ha conservato a lungo valenze civili e legami con la tradizione popolare.

L'architettura modesta è espressione essenziale dell'ambiente entro cui si è originata. Le trasformazioni avvenute nel tempo sono sempre state in dialogo con il contesto, conservando un'armonia nella coerenza compositiva e cromatica dei corpi di fabbrica che si sono aggiunti di volta in volta.

Sorge nell'omonimo luogo, configurato secondo la trama antica di contrade sparse adagate sui pianori prativi che si estendono a un'altitudine variabile dai 1.000 ai 1.200 metri sull'ultimo crinale occidentale della Val Venina. L'agglomerato di San Bernardo, con l'arroccato nucleo di Gaggi, posto su un ameno poggio roccioso a 765 metri di altitudine, fu il centro originario di Faedo, un toponimo indicante, allora come oggi, un insieme di insediamenti che non corrisponde a una specifica località. Alcuni dati demografici desumibili dalla documentazione storica informano della verosimile dimensione sociale alla quale l'edificio sacro si riferiva: nel 1449 la popolazione era composta da circa

3. G. Caprari, L. De Paoli, *Segni di storia, cultura, religione, architettura, arte, nella gente di Faedo Valtellino e nel suo territorio*, Tipografia Bettini, Sondrio 2006 (edizione anastatica della tesi di laurea, Milano, Politecnico, a.a. 1995-1996).

4. Lo strumento di pianificazione territoriale è stato redatto su incarico dell'amministrazione comunale, congiuntamente all'architetto Giuseppe Ruttico, tra gli anni 2008 e 2010. Lo studio è imperniato sulla conoscenza dei luoghi e sull'evoluzione storica, sociale ed economica degli insediamenti umani disseminati su questo lembo del versante orobico.

150 abitanti, che divennero tra 250 e 300, sempre distribuiti fra i due nuclei, quando in visita pastorale nel 1589 il vescovo Ninguarda definì Faedo come *vicus*, intendendo un piccolo insieme di case con una chiesa⁵. Situato sul versante orobico, connotato da un'esposizione geografica a Nord, Faedo fu legato a un'economia agricola di sussistenza e di pastorizia e fu escluso dalle attività commerciali e di produzione vinicola tipicamente valtellinesi (*Figura 1*). Il valore delle zone a pascolo e boschive, unito alla ricerca di una identità territoriale, si tradusse in controversie per la definizione dei confini con la contigua comunità di Albosaggia, posta a Ovest, susseguitesi lungo il XVI secolo per approdare a una loro puntuale individuazione attraverso l'arbitrato sancito con atto notarile nel 1593⁶. A Est il confine con Piaveda è solcato dalla valle del torrente Venina dove è documentata l'antica attività di produzione di ferro e calce⁷. Il funzionamento dei forni di fusione richiedeva notevoli quantità di legna che se da un lato fu occasione di rivalutazione economica del bosco, dall'altro implicò l'attuazione di provvedimenti di tutela per governare l'intensa attività di taglio che agli inizi del XVII secolo, dai boschi di conifere e di latifoglie oltre San Bernardo, iniziava a estendersi ai castagneti di media quota⁸.

L'esiguità della popolazione e una realtà economica modesta spiegano le difficoltà per l'ottenimento dell'autonomia amministrativa ed ecclesiastica. Anche se già nel 1490 è documentata la formale separazione dalla parrocchia di Montagna, ancora nella citata visita pastorale del 1589 si riferisce che «non essendo possibile per la povertà degli abitanti mantenervi un sacerdote proprio, il parroco di Montagna, personalmente o per mezzo del suo cappellano, deve provvedere per l'amministrazione dei SS. Sacramenti»⁹. Nel 1629 le mutate condizioni della comunità sostennero la definitiva creazione della

5. I dati sono dedotti dal documento attestante la vicinanza convocata il 5 febbraio 1449 e dagli atti della visita pastorale del 1589 del vescovo Ninguarda, e confermati da quanto riportato nel documento riguardante la vicinanza tenuta al «Plazo Maiori» (l'attuale piazza San Carlo) il 30 marzo 1606, indetta per l'edificazione della nuova chiesa di San Carlo con la presenza di 50 capifamiglia.

6. Archivio di Stato di Sondrio, d'ora in poi ASSo, *Notarile*, n. 2564, Giovan Battista Contrio, lunedì 17 settembre 1593. I confini tracciati nel 1529 non furono rispettati e vennero rivisti nel 1582 con la ricollocazione dei termini divelti. Negli anni seguenti si accesero nuovi contrasti per l'assegnazione dei pascoli. Nel 1593 i confini furono nuovamente regolamentati e individuati stabilmente mediante l'incisione di croci su rocce attigue ad ogni termine di confine. L'atto notarile ne descrive esattamente la localizzazione. Seguì una tregua di alcuni secoli per arrivare all'ennesima rettifica dei confini risalente al 17 agosto 1786, tradotta nell'atto ASSo, *Notarile*, n. 8481, Gio Antonio Piani.

7. ASSo, *Notarile*, n. 4026, Gio Pietro Piani, 11 agosto 1648. Questo atto comprova lo sfruttamento del territorio per la produzione di calce e l'esistenza della «calchera», concedendo a imprenditori forestieri l'avvio di un'attività di cava e cottura delle rocce idonee «nel loco dove si dice alla Vagha», stabilendo patti di risarcimento alla comunità che avrebbe potuto disporre con favore del prodotto. La facile reperibilità del materiale ha determinato una diversa consistenza delle malte, dato utile alla lettura cronologica delle stesure nella chiesa di San Bernardo. I luoghi, ancora oggi conosciuti come «vaga (la)» e «zapèl de la calchéra (l)», sono citati e circostanziati territorialmente, in A.S. Paruscio (a cura di), *Inventario*, cit., pp. 82, 84.

8. Per un approfondimento in merito cfr. G. Caprari, L. De Paoli, *Segni*, cit., pp. 71-73.

9. In proposito si veda il saggio di Elisabetta Canobbio in questo volume.

parrocchia di Faedo con proprio parroco¹⁰. Nel 1607 ebbero inizio i lavori di costruzione di una nuova chiesa in località (ora frazione) San Carlo¹¹, posta a quota 550 metri, in loco detto «Plazo Maiori», quale risposta alle esigenze della popolazione che lentamente migrava verso stanziamenti di mezza costa (*Figura 2*), dove il territorio coltivato trovava ampie aree di espansione per campi, seminativi e vigneti. Nella chiesa di San Bernardo fu garantita per i residenti la celebrazione delle funzioni liturgiche, compreso il battesimo e la sepoltura dei morti.

Durante il XVII secolo si verificò una progressiva trasformazione dei due nuclei antichi, che da dimore stanziali divennero luoghi abitati solo stagionalmente; si consolidarono gli insediamenti realizzati nelle zone basse del paese, corrispondenti alle attuali frazioni abitate di Faedo Valtellino (San Carlo, Martini, Scenini, Balzarini, Ronchi, Feruda, Piano). San Bernardo e Gaggi, dapprima trasformati in maggenghi di transumanza, rivestono ora il ruolo di zone di villeggiatura e di residenza saltuaria, in condivisione con l'attività agricola ancora parzialmente esercitata (*Figura 3*).

Gaggi denuncia nella forma insediativa un'origine legata ad aspetti di carattere militare, di controllo e difesa, per l'evidenza negli edifici di fronti chiusi, con limitate aperture, allineati in una cortina compatta, e in particolare per la presenza di una torre la cui origine medievale è riconducibile anche alla peculiarità della tessitura muraria a *opus spicatum*.

L'attitudine pastorale di San Bernardo è relazionata in primis alla ondulata morfologia del territorio che è articolato in una serie di dossi e avvallamenti intercalati da pianori, e destinato prevalentemente a prato da foraggio. L'impianto edificatorio è informato da queste stesse peculiarità, oltre che dall'origine agricola e di luogo di transito sulle vie di collegamento alle zone estrattivo-minerarie della Val Venina e ad Ambria (*Figura 4*). La lettura di queste specificità consente di individuare le regole ordinatrici risultanti dal rapporto fra elementi naturali e intervento antropico. L'insediamento conserva i cinque centri autonomi originali, dislocati lungo l'itinerario dell'antica mulattiera, con i rispettivi ambiti coltivabili. Nella parte a monte sono situati *i caurér*

10. Già in un documento del 22 giugno 1629 era stata confermata la ferma volontà della popolazione di Faedo di ambire allo *ius patronatus*: una delegazione in udienza nella casa arcipretale di Montagna aveva esposto le difficoltà e gli impedimenti al soddisfacimento dei bisogni spirituali derivanti dalla distanza dalla chiesa matrice di San Giorgio a Montagna. Il vescovo Lazzaro Carafino accolse l'istanza della comunità di Faedo e sancì l'istituzione della parrocchia autonoma con sede a San Carlo con il decreto di separazione da Montagna del 28 giugno 1629: per queste problematiche si rimanda al contributo di Elisabetta Canobbio in questo stesso volume.

11. Il giorno mercoledì 15 aprile 1607 venne posta la prima pietra della chiesa di San Carlo sul «Dosso del Piazza maggiore» (ASSo, *Notarile*, n. 2604, Giovan Battista Piani), il luogo preposto alla formazione della piazza, alla realizzazione della casa parrocchiale e nei secoli successivi alla costruzione del palazzo municipale.

(Caprari, 1.120 m slm), mentre a scendere gli altri nuclei trovano naturale adattamento alla favorevole morfologia territoriale che disegna ampie gradonate: *i màis* (Maisi), *i balsari* (Balzarini, originariamente Paruscio), *i stéfegn* (Stefen); a 1.050 metri sul livello del mare, *la gèsa* (Chiesa, o San Bernardo nei documenti del catasto Lombardo-Veneto), sede dell'antico luogo di culto (*Figura 5*). L'esame delle mappe catastali¹² consente di riconoscere lo sviluppo dell'impianto abitativo almeno a partire dal Catasto Lombardo-Veneto (1853), con limitate integrazioni successive: i bisogni della popolazione hanno spinto alla colonizzazione delle aree più prossime al fondovalle, mantenendo invariata la struttura insediativa dei nuclei primigeni di San Bernardo e Gaggi. Dalla seconda metà del Novecento le costruzioni rurali hanno così assunto caratteri prettamente residenziali, e sono state destinate ad alloggi per le vacanze e per il tempo libero dei residenti delle frazioni poste a quote più basse. La tipologia rurale più diffusa, raramente conservata nello stato originario, presentava promiscuità fra gli spazi dell'abitare e quelli destinati alla produzione. Tutto era concentrato in un unico fabbricato che spesso si aggregava a una costruzione già esistente (in appoggio o in aderenza), creando una complessa rete topografica che rispecchiava gli stretti rapporti sociali e familiari sui quali era impostata la vita collettiva¹³. Questa architettura spontanea ha prodotto forme svincolate dal rigore presupposto da un progetto che si traducono in soluzioni dettate dalle consuetudini e dalla disponibilità dei materiali edili offerti dal territorio: pietra locale e malta di calce per le murature, legno e piode per le coperture. Il disegno planimetrico e volumetrico presenta perciò geometrie irregolari e non prestabilite. Un rilievo effettuato nel 1996 a San Bernardo, nel nucleo antistante alla chiesa, ha consentito di appurare la presenza, ora compromessa da pesanti e irreversibili interventi strutturali, di un edificio turrito (*Figure 6-7*) con gli stessi caratteri costruttivi e dimensionali di quello tuttora riconoscibile a Gaggi, e con esso in comunicazione visiva¹⁴. Entrambe le costruzioni si affacciavano sul versante retico della valle dell'Adda,

12. L'indagine è stata condotta in sede di stesura del Piano di Governo del Territorio (PGT) del Comune di Faedo Valtellino e illustrata nell'elaborato *Evoluzione storica del tessuto edificato* del Documento di Piano, redatto nel 2010. Lo studio evidenzia un assetto stabile dell'edificazione con uno sviluppo omogeneo e sostanzialmente irrilevante che emerge dal confronto fra le mappe del Catasto Lombardo-Veneto del 1853, le mappe risultanti nel 1940 dell'impianto del Nuovo Catasto e gli aggiornamenti del 1970 e del 2008. Sono prevalsi interventi di recupero dell'esistente con limitati fenomeni di demolizione e dissesto.

13. Il nome dei nuclei edificati che compongono il tracciato insediativo di San Bernardo corrisponde a quello delle famiglie che li hanno presidiati: in particolare Caprari, Paruscio, Balzarini, Gaggi sono ancora oggi fra i cognomi più diffusi a Faedo. Sulle tipologie abitative rurali valtellinesi sono fondamentali A. Benetti, D. Benetti, *Valtellina e Valchiavenna, dimore rurali*, Jaca Book, Milano 1984; D. Benetti, *Abitare la montagna. Tipologie abitative ed esempi di industria rurale*, in O. Luzzati, R. Meazza, A. Stella (a cura di), *Sondrio e il suo territorio*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1995, pp. 41-92.

14. L'edificio, in origine a base quadrata, presentava, sulla muratura in pietra della facciata ovest, una feritoia e un doppio corso di conci lapidei posati ad *opus spicatum*.

come se fossero inserite nel sistema castellano medievale della regione. Questo riscontro, coniugato alla prossimità del percorso di collegamento di mezza costa con la Val Venina e con l'abitato di Ambria e il suo castello (*Figure 8-9*), induce ad attribuire a San Bernardo e alla sua chiesa un'origine più antica di quanto facciano desumere le testimonianze archivistiche¹⁵.

2. Genesi ed evoluzione dell'organismo architettonico della chiesa di San Bernardo

L'edificio sacro sorge in zona sommitale, in prossimità del nucleo denominato *la gèsa*, al centro del crocevia dei percorsi di collegamento fra i nuclei edificati e il tragitto di risalita della dorsale sommitale che consente di immettersi nella valle del torrente Venina. La chiesa è impostata su un promontorio roccioso ed emerge dal terreno erboso delimitato a sud e a est da scarpate ricoperte di vegetazione boschiva. Il sagrato, orientato a ovest, è contenuto da una bassa muratura in materiale lapideo che lo delimita dall'antistante percorso sterrato, oltre il quale, in area prativa, la chiesa si interfaccia con l'emergenza rocciosa del *Cràp del Diaul* (*Figura 10*), un masso erratico oggetto di una leggenda tramandata dalla tradizione popolare¹⁶. L'area pertinenziale della chiesa trova più ampia superficie verso nord; questo fu luogo di riunione e di sepoltura, documentato già nel 1449¹⁷. Nello stesso anno si era stabilito quali fossero le necessità spirituali a cui il sacerdote doveva attendere. Fra queste è significativo evidenziare la celebrazione di una messa «nella festa della consacrazione di detta chiesa, cioè il giorno di San Bernardo, cioè il 15 giugno [...], una nella festa di San Bernardo, cioè il 20 agosto». Questa richiesta fa intendere che la medesima devozione era attribuita a San Bernardo di Mentone e a San Bernardo di Chiaravalle, e lascia aperta su due omonime titolarità la dedicazione della chiesa.

Ad oggi, il piccolo organismo architettonico comprende i volumi dell'unica navata, dell'abside, della sacrestia, del campanile e di un vano ripostiglio attrezzato anche come dimora abitativa provvisoria, in origine edificato come baita rurale adibita a fienile (*Figura 11*). L'involucro ha mantenuto un ordine compositivo ben proporzionato, valo-

15. In proposito si veda il saggio di Elisabetta Canobbio in questo volume.

16. Il racconto leggendario è descritto in A.S. Paruscio (a cura di), *Inventario*, cit., p. 57.

17. Il riferimento è alla vicinanza del 5 febbraio 1449 che formalizza l'elezione del parroco Andrea de Rabiis e da cui si evince la prima attestazione della presenza della chiesa di San Bernardo in cui si svolge il rito della sepoltura. Su questi aspetti si veda il saggio di Elisabetta Canobbio in questo volume.

rizzato dalla finitura a intonaco rustico delle murature perimetrali in pietra locale, posata con malta di calce, e dalla copertura a lastre lapidee del tetto a due falde, sostenute da struttura lignea.

Grazie al rilievo architettonico diretto e all'analisi delle fonti documentali si riconosce l'impianto originario della fabbrica nella navata absidata, a cui successivamente, in tempi diversi, si sono aggiunti gli altri ambienti, richiesti da necessità liturgiche e da esigenze funzionali (*Figura 12*).

Il corpo architettonico originale si può quindi confrontare con altri edifici di culto ancora presenti nell'area valtellinese. Cito almeno San Giacomo alla Selvetta di Colorina, documentata già nel 1383 e comparabile a San Bernardo per forme, proporzioni, aperture, e la chiesa dei Santi Rocco, Cristoforo e Sebastiano a Ponte in Valtellina, per cui è stata ipotizzata una datazione al XIV secolo¹⁸.

Ai fini della ricerca dell'espressione più antica della chiesa di San Bernardo incuriosisce e suggestiona la sua localizzazione, lungo una via di transito, che si concretizza in un'architettura assimilabile al tipo dello xenodochio medievale presente in Valtellina, in analogia a costruzioni sorte in prossimità degli itinerari diretti ai valichi alpini quali Santa Perpetua in Comune di Tirano, San Romerio (o San Remigio) in Val Poschiavo e San Quirico di Buglio in Monte.

L'aula presenta una forma quadrilatera irregolare che rimanda alle costruzioni rurali prive di tracciamento geometrico. Che originariamente le pareti presentassero superfici dipinte è un sapere tramandato nei secoli, al quale le campionature hanno dato ragione (*Figure 13-14*). Gli affreschi, occultati da calce e tinture successive, rinvenuti a seguito delle indagini stratigrafiche propedeutiche agli interventi di restauro del 2010¹⁹, confermano l'antichità dell'edificio, fornendo spunti di riflessione utili alla ricostruzione della sua storia artistica.

*L'Ultima cena*²⁰ che interessa una porzione importante della parete nord è riconducibile a una stesura a fresco databile alla metà del XV secolo (*Figure 15-16*).

18. Su queste chiese F. Bormetti, in F. Bormetti, M. Sassella (a cura di), *Chiese Torri Castelli Palazzi. I 62 monumenti della Legge Valtellina*, Provincia di Sondrio, Montagna in Valtellina 2000, pp. 36-37, 98-99, nn. 11, 32, con bibliografia precedente.

19. La campagna stratigrafica condotta dalla restauratrice Anna Triberti a partire dal mese di giugno 2008 è conseguente ai sopralluoghi del 13 novembre 2007 con i rappresentanti della Diocesi di Como responsabili della Commissione diocesana per l'Arte Sacra, don Guido Calvi e don Maurizio Salvioni, e del mese di luglio 2008 con il funzionario di zona dell'allora Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio per le provincie di Milano, Bergamo, Como, Pavia, Sondrio, Varese, Lecco e Lodi, Fulvio Besana. L'indagine, eseguita con una serie di 64 saggi materici, ha evidenziato la finitura a intonaco originaria. Il successivo progetto di restauro degli affreschi è stato coordinato dallo scrivente.

20. In proposito si veda il saggio di Alessandro Rovetta in questo volume.

L'aula presenta una struttura di copertura a vista costituita da capriate lignee realizzata nel 1998 in sostituzione di un precedente intervento del 1962²¹. L'ultimo progetto ha conferito uniformità al tetto risolvendolo in due uniche falde contrapposte che raccordano i volumi dei corpi aggregati alla navata della chiesa. La soluzione, tecnicamente logica, ribadisce verosimilmente quella originaria (*Figura 17*).

La pavimentazione in battuto di calce è stata realizzata nel 1909²² come prima forma di finitura del piano di calpestio: i sondaggi effettuati contestualmente alle campionature parietali per l'individuazione dei dipinti hanno escluso la presenza di strati lapidei sottostanti.

Ogni scelta alla base del progetto di recupero e conservazione degli affreschi si è orientata a garantirne la valorizzazione privilegiando sempre la loro leggibilità. A seguito del restauro dell'intero ciclo pittorico la coloritura delle pareti è stata uniformata con la stesura di una tinta bianca in sostituzione di un giallo ocre disomogeneo e degradato; nel contempo si è ritenuto coerente anche ricoprire una fascia in tinta marrone che costituiva una sorta di zoccolatura (*Figure 18-19*).

Sulla parete destra dell'arco trionfale veniva inoltre rimossa una lesena in mattoni pieni costruita probabilmente per sostenere un baldacchino a protezione della statua della Madonna²³ che occultava, oltre lo scialbo, l'affresco raffigurante la *Madonna col Bambino* (*Figure 20-21*).

L'azione di riordino è continuata nell'abside. La precedente pavimentazione del 1909 articolata su due livelli è stata posta in continuità materica e altimetrica con quella della navata. Lungo lo sviluppo meridionale dell'emiciclo sono presenti una nicchia e un'apertura. Sul lato settentrionale è stata recuperata traccia di una seconda finestra,

21. I lavori della primavera-estate del 1962 riguardarono la completa ricostruzione del tetto: per la travatura furono impiegate dieci piante di larice di cui è documentata l'assegnazione gratuita da parte del Comune. Nel 1997 si rilevò uno stato di degrado della struttura lignea dovuto a un'infestazione di tarli tale da comprometterne irrimediabilmente la prestazione meccanica. Fu così urgentemente presentato il progetto di rifacimento del tetto a firma dell'architetto Leopoldo De Rocco che prevedeva la radicale sostituzione delle parti lignee e il ripristino dell'esistente manto di copertura in "piode" della Valmalenco.

22. In un documento tratto dal *Liber Chronicus* della Parrocchia di Faedo dell'anno 1909, conservato in Archivio Parrocchiale, si descrive la ripartizione delle risorse derivanti da una festa di beneficenza: «Del ricavato una buona parte, circa £ 200 fu impiegato nel fare il pavimento della chiesa sita a San Bernardo, che si trova tutto in disordine. Fu messo a nuovo il coro, fatto in piastrelle e parte in bitume. Così pure fu ordinato l'altare, togliendo un assito che lo circondava e che gli dava cattivo aspetto, e fu sostituito con un buon strato di calce e cemento. Il trasporto del materiale si effettuò tutto gratis da parte della popolazione. Il lavoro fu compiuto nel settembre da tre operai del paese, sotto la sorveglianza del parroco locale, il quale in quel mese si era portato colà assieme a un suo zio, prevosto di Vervio, per alcune escursioni di caccia».

23. Il 20 agosto del 1937, in occasione della festa patronale, sul *Liber Chronicus* della Parrocchia di Faedo è riportato: «Verso le ore 8 dello stesso giorno la cara Madonna veniva portata dalle nostre giovani su un apposito trionfo fino alla Chiesa di S. Bernardo. Tutto il popolo accompagnò questo trasporto intercalando nel lungo tragitto preci e canti devoti. La Vergine Santa fu così stabilmente collocata lassù».

analoga e simmetrica alla precedente (*Figura 22*). Al momento del ritrovamento delle decorazioni parietali il vuoto murario era celato da un intasamento in pietrame e malta (rimosso in fase di restauro) integrato nella parete ricoperta da stratificazioni di intonaco (*Figura 23*). Attraverso un recente sondaggio sulla muratura absidale, in corrispondenza del tratto inglobato all'interno della sacrestia, è stata accertata la presenza dell'originaria apertura (*Figura 24*), nascosta da un solido tamponamento lapideo posato a chiusura del foro preesistente che aveva risparmiato la piccola nicchia rivolta verso il coro, probabilmente utilizzata come contenitore funzionale all'altare.

Gli affreschi dell'abside rivestono l'intera superficie e si conformano nel disegno agli elementi di interruzione denunciando la loro preesistenza (*Figura 25*). Questo dato è utile alla ricerca di una collocazione temporale della sacrestia non accertabile da fonti documentali²⁴. È indubitabile quindi che la porta esisteva già prima che Vincenzo De Barberis intorno alla metà degli anni trenta del Cinquecento²⁵ dipingesse il ciclo pittorico absidale. Se si esamina la morfologia del varco da un punto di vista prettamente tecnico²⁶, è però difficile pensare che esso sia stato concepito per mettere in collegamento l'abside con l'esterno. L'imbotte di questo passaggio si apre sulla sacrestia, in senso speculare a quello delle porte di accesso alla navata della chiesa che presentano dei pronunciati sguinci verso lo spazio interno. Il vano porta ricavato nella muratura nord dell'abside non è quindi assimilabile, quanto a caratteri costruttivi, alla tipologia delle aperture preposte a ingresso diretto dall'esterno. La realizzazione della porta nella zona absidale, insieme al tamponamento della finestra originaria rivolta a nord, potrebbe essere stata funzionale alla costruzione di uno spazio coperto a uso del beneficiale, forse antesignano dell'attuale vano che, per forme e tipologia di copertura, potrebbe risalire agli anni successivi la creazione della parrocchia e l'elezione dei primi parroci, con il conseguente riammodernamento anche della chiesa di

24. Don Angelo Punta, divenuto reggente della parrocchia nel 1931, descrive con disappunto lo stato in cui versano gli ambienti parrocchiali a quella data. In particolare la descrizione dell'archivio dà motivazione della lacunosità di materiale documentale: «Questo era un caos. Parte dei registri e molte pergamene sciolte erano nella stanza al piano terreno di fronte alla cantina. L'umidità del sito e il lavorio dei topi ridussero in frantumi tutti i documenti ivi esistenti (ben poco potei salvare dal naufragio). Altri registri e carteggi erano in saletta, altri sparsi qua e là per la casa, sulle soffitte, nella latrina, etc. etc.. Tutto ciò che potei sottrarre alla distruzione l'ho riordinato e messo in un armadio immurato, situato nel salotto attiguo alla cucina, armadio ch'io ho poi denominato: "Archivio Parrocchiale". Ma anche questo difettava, e i registri ammuflivano. Una mano di calce, data internamente ed esternamente coronarono l'impresa di successo. Ora è sano».

25. In proposito si veda il saggio di Massimo Romeri in questo volume.

26. Vengono prese in considerazione le caratteristiche fisiche del contorno murario del varco di apertura quali l'orientamento degli sguinci, la conformazione della mazzetta preposta a battuta del battente in legno della porta e l'impostazione dei cardini. Si può constatare che il profilo dell'apertura non possiede le sembianze di un collegamento che connette l'abside con uno spazio esterno; pertanto si può ragionevolmente supporre che un vano, adibito a sacrestia o ad altro uso, esistesse già al momento dell'esecuzione del ciclo absidale di affreschi da parte del De Barberis.

San Bernardo, in cui si continua a celebrare costantemente per tutto il XVII e XVIII secolo²⁷.

La piccola sacrestia è a pianta quadrangolare, coperta da una volta a crociera impostata su peducci modellati in forme geometriche (*Figure 26-27*). Il pavimento in battuto di calce è posto a una quota inferiore rispetto a quello dell'abside. Le pareti intonacate e tinteggiate presentano profonde lesioni, estese anche alla volta, che saranno oggetto di una prossima programmazione di interventi finalizzati al consolidamento strutturale.

L'involucro esterno della sacrestia si innesta, verso est, al corpo semicircolare dell'abside raccordandosi con un tratto di muratura curvilinea speculare all'andamento del preesistente paramento del coro (*Figura 28*). Il vano sacrestia, nella sua conformazione architettonica e consistenza dimensionale, aggregandosi all'impianto originario della chiesa di San Bernardo, ha comportato anche l'adeguamento del sistema di copertura dell'abside, generando un singolare tetto a due falde contrapposte.

Il campanile, affiancato alla sacrestia lungo il lato nord della navata (*Figura 29*), non è riconoscibile sulla mappa del Catasto Lombardo-Veneto, entrato in vigore nel 1853 ma impostato su basi cartografiche risalenti ad alcuni decenni prima (*Figura 30*). La torre è a pianta quadrata con cuspidi piramidale. La cella campanaria presenta quattro aperture centinate, è incorniciata inferiormente e superiormente da mensole in pietra perimetrali ed è coronata da un semplice oggetto su cui si imposta la copertura a quattro falde, oggetto di pesanti e inopportuni interventi di rifacimento. Il manto in lastre di pietra è forzosamente applicato a una pendenza di falda troppo accentuata, mentre l'opera di lattoneria appare invadente. La forma originaria consisteva in una falsa cupola realizzata con lastre in pietra che si risolveva senza necessitare di alcuno strato di protezione. Nel 1976 la cuspidi è stata completamente ricoperta con intonaco liscio (*Figura 31*) e ricondotta allo stato attuale con l'intervento del 1998, esteso a tutto il sistema di copertura dell'edificio²⁸.

La formazione della porta di accesso al campanile dall'interno della navata ha compromesso l'affresco con i *Santi Rocco e Sebastiano* sulla parete nord, in prossimità dell'arco presbiteriale. Sulla stessa parete il vano dell'ingresso laterale alla navata interferisce con l'*Ultima cena* determinando la perdita di una parte del dipinto. L'intervento nella breccia muraria per la realizzazione di una nuova apertura o, presumibil-

27. Cfr. i documenti raccolti in G. Caprari, L. De Paoli, *Segni*, cit., pp. 341-342, 345-346, nn. 41, 44, 46.

28. L'autorizzazione all'esecuzione dei lavori di rifacimento del tetto, richiesta nel 1997, fu rilasciata dal Comune di Faedo Valtellino con la prescrizione di «rivestire di piode anche il tetto del campanile».

mente, per l'ampliamento di un varco già esistente²⁹, fu eseguito quando l'affresco non era ancora sotto scialbo, come dimostrato dai lacerti rinvenuti nelle opere di rabbocco dei fronti sud ed est³⁰.

Sempre sul fronte nord è addossato un vano, ora adibito a ripostiglio, nato come baita destinata a fienile e poi divenuto utile ricovero temporaneo del parroco³¹. Come nel caso del campanile, il sedime del corpo annesso non è riportato sulla mappa del Catasto Lombardo-Veneto, ma è certo che esso già fosse presente nel 1864, anno in cui fu costruito, in aderenza al fronte ovest, il Capitello dei Morti (*Figura 32*), una cappelletta dedicata alla memoria delle sepolture adiacenti al fronte nord della chiesa³². Nella mappa del Nuovo Catasto terreni dell'anno 1940 (*Figura 33*) sono rilevabili le sagome del campanile (utilizzato come punto trigonometrico per il rilevamento), dell'edicola votiva e della baita. Tra il 1962 e il 1963 furono attuati lavori per rendere quest'ultima abitabile con opere di sistemazione interna ed esterna³³. In particolare, l'integrazione del vano esistente con un nuovo corpo di fabbrica comportò la demolizione del Capitello dei Morti, sostituito dalla semplice nicchia muraria ora presente in facciata (*Figura 34*); si resero inoltre necessari lavori di scavo in corrispondenza dell'antica area cimiteriale, dai quali non emersero resti di sepolture, già raccolti prima del 1959³⁴. Tra il 1973 e il 1976 la nuova aggiunta fu ulteriormente ampliata allineandosi a nord e in falda con l'attiguo vano ripostiglio. Questo intervento tende a sfuggire al rilievo materico per la precisa operazione di cucitura e ammorsamento tra gli elementi lapidei componenti la muratura del fronte ovest, parallela al prospetto principale della chiesa ma mantenuta su un piano arretrato.

All'impianto originario a unica navata corrisponde la semplice facciata a capanna, rivolta a ovest (*Figura 35*) e caratterizzata da un portale lapideo con il soprastante oculo fortemente svasato, privo di serramento, evidenziato da un ampio sguincio esterno intonacato e pitturato di bianco (*Figura 36*). Il portale, architravato, è sormontato da una

29. In un documento del 20 agosto 1535 citato nel saggio di Elisabetta Canobbio in questo stesso volume (ASSo, AN, b. 772) si fa riferimento a una «porta magna» lasciando intendere che ne esistesse un'altra meno importante. Attraverso la restituzione grafica del rilievo strumentale e con la successiva verifica dimensionale non si esclude la possibilità dell'esistenza di una piccola apertura tra i due affreschi.

30. Cfr. in proposito, *infra*, i saggi di Massimo Romeri e di Anna Triberti.

31. A. Tarabini, *I lavori da svolgere quest'anno*, in «Feste di Faedo», numero unico per l'estate 1971, p. 11: «La baita fino a un po' di anni fa, serviva soltanto a raccogliere un po' di fieno che la gente, allora tanto interessata alle faccende della campagna, offriva al prete».

32. L'edificazione del Capitello dei Morti è documentata da uno scritto conservato nell'Archivio Parrocchiale di Faedo (ora custodito a Busteggia), in cui sono elencati i nomi dei benefattori che hanno contribuito alla realizzazione.

33. Venne ricavata una finestra rivolta a nord e realizzata una scala di accesso allo spazio sottostante alla baita.

34. La costruzione di un gabinetto implicò, in ottemperanza alle norme igieniche, l'interramento di due vasche di scarico. Dallo scritto di don Aldo Tarabini (*I lavori*, cit.) si evince che l'area adiacente alla baita era già stata dissodata e setacciata prima del 1959 e i resti delle sepolture raccolti in una cassetta ora custodita nella nicchia di facciata.

lunetta definita alla base da una mensola. I piedritti sono appoggiati su massicce basi modanate e si raccordano all'architrave tramite due elementi angolari a doppia voluta. Gli elementi lapidei che compongono il portale sono scolpiti in bassorilievo con motivi decorativi geometrici e vegetali stilizzati e riportano la data 1545 scolpita sull'architrave (*Figura 37*). Gli stipiti del portale sono strombati verso l'interno. L'insieme fa pensare a un riadattamento o ricollocazione di elementi di recupero: le basi dei piedritti sono di altezza diversa; la luce del varco è aumentata fino al limite statico imposto dalla lunghezza dell'architrave; l'archivolto è composto da tre parti di cui una realizzata con una pietra diversa. La facciata, coronata dal breve aggetto delle lastre di pietra della copertura, è rifinita a intonaco rustico che lascia trasparire puntualmente le pietre della costruzione muraria. Nel 1976, contestualmente all'intonacatura della cuspide campanaria, la facciata fu interessata dalla rimozione di un intonaco di calce che si riteneva ammalorato (*Figura 38*) e, come il fronte nord, da un'opera di rinzafo a base di malta cementizia.

Nel 2015 si era perciò previsto un diffuso intervento manutentivo³⁵ che disponeva la rimozione di questi strati di finitura applicati incongruamente, permettendo di ripristinare la traspirabilità delle murature e quindi l'allontanamento dell'umidità di risalita, cioè una delle cause di deterioramento degli intonaci e degli affreschi interni. Con le risorse finanziarie disponibili, nel 2016 sono state effettuate operazioni sulle murature rivolte a sud della navata e dell'abside che hanno implicato interventi di pulitura, stuccatura, sigillatura e rimozione di malte degradate.

Essendo il paramento murario della facciata sud strapiombante verso il piede d'imposta, e quindi particolarmente esposto a infiltrazioni da pioggia battente, è stata allestita alla sommità della parete una veletta di protezione aggettante³⁶ (*Figura 39*).

35. Nuove disponibilità finanziarie hanno sostenuto la presentazione del progetto *Restauro chiesa di San Bernardo, interventi manutentivi dell'involucro architettonico*, in cui ho indicato le modalità operative atte a contrastare le problematiche di degrado.

36. La realizzazione in acciaio cor-ten appare linguisticamente moderna e nel contempo integrata al cromatismo ferruginoso della tessitura muraria.



Figura 1. Il versante orobico ripreso dalla sponda retica, con il solco della Val Venina e il territorio del Comune di Faedo Valtellino: in primo piano il campanile della chiesa di San Giorgio di Montagna in Valtellina (foto Luca De Paoli, 2008).



Figura 2. La parte bassa del comune di Faedo Valtellino con i nuclei residenziali che dall'abitato di fondovalle del Piano, quota 290 metri, si dispongono in modo sparso sul territorio di mezza costa fino alla frazione San Carlo, posta all'altitudine di 550 metri (foto Luca De Paoli, 2008).

La chiesa di San Bernardo a Faedo: identità e radicamento

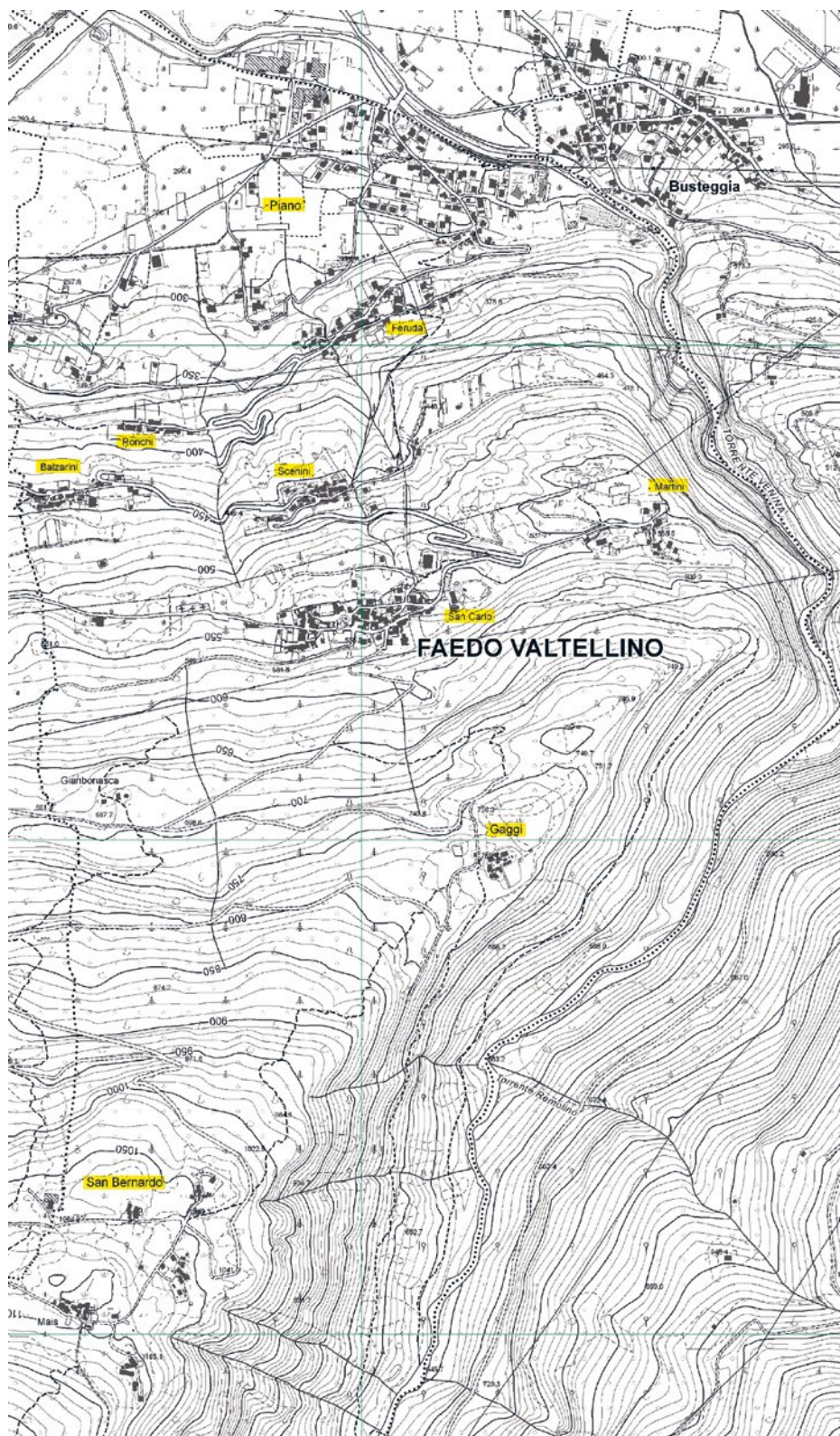


Figura 3. Estratto dalla Carta Tecnica Regionale dedotta dal Geoportale della Provincia di Sondrio: individuazione dei nuclei antichi di San Bernardo e Gaggi e degli attuali insediamenti abitativi del comune di Faedo.



Figura 4. L'amana conformazione territoriale dell'agglomerato di San Bernardo, posto sul crinale ovest del solco della Val Venina; sullo sfondo il versante retico e l'imbocco della Val Malenco (foto Luca De Paoli, 2008).



Figura 5. Ortofoto tratta dal Geoportale della Provincia di Sondrio (2018 AGEA): indicazione dei nuclei di San Bernardo con i corrispondenti toponimi.



Figura 6. L'edificio che si trovava a nord della chiesa di San Bernardo nel 2004, prima degli interventi di demolizione e ricostruzione. Nella facciata ovest si nota la tessitura muraria in pietra con i corsi posati a *opus spicatum* (foto Luca De Paoli).



Figura 7. La feritoia ricavata nella facciata ovest dell'edificio (demolito e ricostruito) che presentava caratteri tipologici e costruttivi riconducibili alla costruzione a torre situata a Gaggi e ancora oggi riconoscibile nel suo impianto architettonico (foto Luca De Paoli, 2004).

La chiesa di San Bernardo a Faedo: identità e radicamento



Figura 8. Ripresa aerea della chiesa di San Bernardo: in direzione sud la località si collega con la Val Venina e Ambria attraverso antichi percorsi (foto Luca De Paoli).



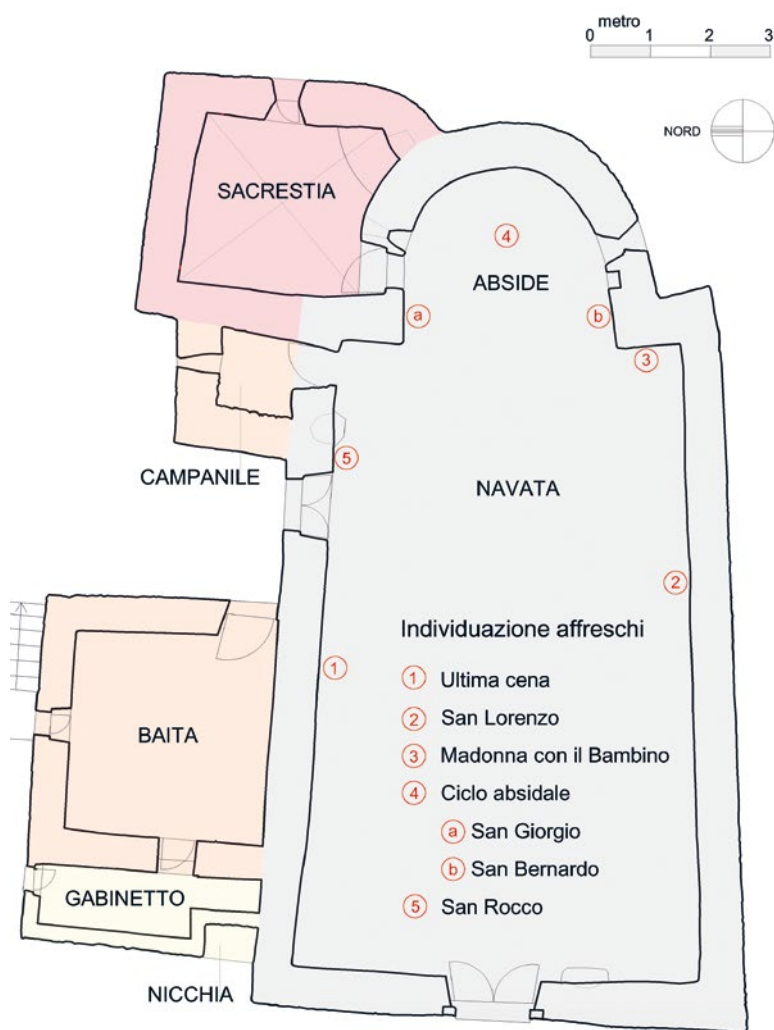
Figura 9. Ripresa aerea della chiesa di San Bernardo: l'affaccio verso nord sulla valle dell'Adda e sul versante retico valtellinese (foto Luca De Paoli).



Figura 10. Il masso monolite, noto come *Cràp del Diaul*, fronteggia l'ingresso principale della chiesa di San Bernardo, posto nella facciata ovest (foto Luca De Paoli).



Figura 11. Chiesa di San Bernardo: vista d'insieme dell'organismo architettonico (foto Federico Pollini).



EVOLUZIONE STORICA DELL'ASSETTO ARCHITETTONICO

- Impianto originario (XIV - XV secolo)
- Annessione anteriore al XVIII secolo
- Annessioni risalenti al XIX secolo (tra 1830 e 1864)
- Integrazione del 1963 revisionata negli anni 1973 - 1976

Figura 12. Chiesa di San Bernardo, distribuzione planimetrica con individuazione della stratificazione storica.



Figura 13. Navata e abside: situazione antecedente alla campagna di restauro con i tasselli dei saggi eseguiti nel 2008 (foto Federico Pollini).



Figura 14. Navata e controfacciata ovest con ingresso principale prima dei lavori di restauro (foto Federico Pollini).



*Figura 15. Parete nord della navata prima dei lavori di restauro
(foto Federico Pollini).*



*Figura 16. Affresco dell'Ultima cena rinvenuto sulla parete nord, a ultimazione degli interventi di restauro
(foto Federico Pollini).*

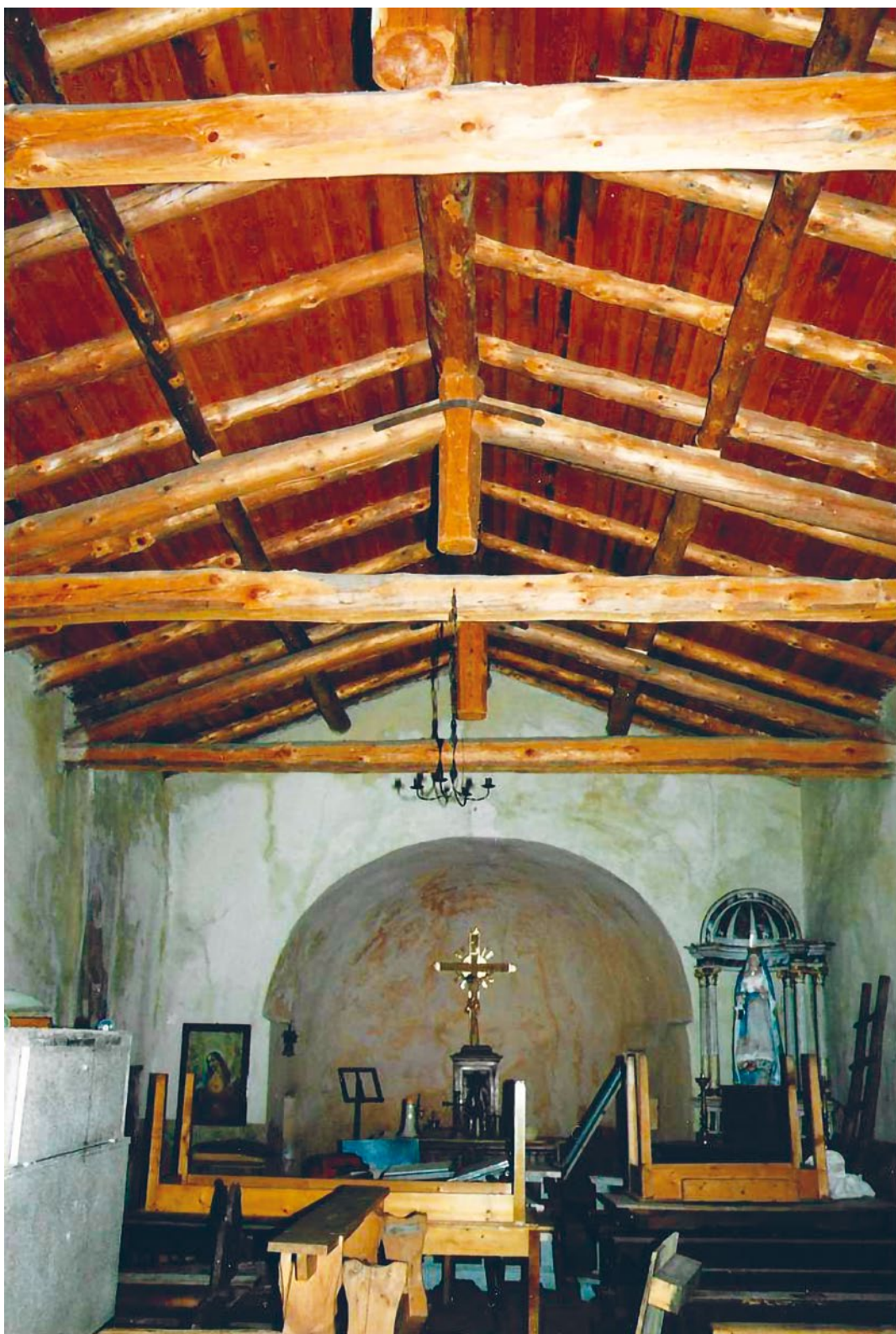


Figura 17. Il sistema di copertura della navata con struttura a capriate: intervento realizzato nel 1962 e completamente rinnovato nel 1998 (foto Luca De Paoli, 1996).



Figura 18. Navata e abside: situazione attuale a conclusione dei lavori di restauro degli affreschi (foto Federico Pollini).



Figura 19. Navata e controfacciata dopo il restauro (foto Federico Pollini).



Figura 20. La situazione dell'arco trionfale e dell'abside prima dell'esecuzione degli interventi (foto Federico Pollini).



Figura 21. Lo stato attuale dopo la campagna dei lavori di restauro (foto Federico Pollini).



Figura 22. Nicchia rinvenuta sul lato settentrionale dell'abside, con parete di fondo murata (foto Luca De Paoli).



Figura 23. Il vuoto murario tamponato, ripreso dall'interno del coro nel corso degli interventi di restauro, traccia di una seconda apertura presente nella muratura di delimitazione dell'abside (foto Luca De Paoli).



Figura 24. Interno sacrestia: il sondaggio eseguito sulla muratura dell'abside ha confermato la presenza originaria di una bucatura passante (poi successivamente tamponata), con caratteristiche corrispondenti all'apertura esistente sul lato sud (foto Luca De Paoli).



Figura 25. Porta d'accesso alla sacrestia con affiancato il piccolo vano rinvenuto in fase di restauro (foto Luca De Paoli).



Figura 26. Interno della sacrestia con la parete curva nord dell'abside e la porta di collegamento (foto Luca De Paoli).



Figura 27. La volta a crociera di copertura del vano sacrestia (foto Luca De Paoli).



Figura 28. Vista del fronte est della chiesa con il raccordo fra i corpi dell'abside e della sacrestia (foto Federico Pollini).



Figura 29. Fronte nord della chiesa con il volume emergente del campanile (foto Federico Pollini).

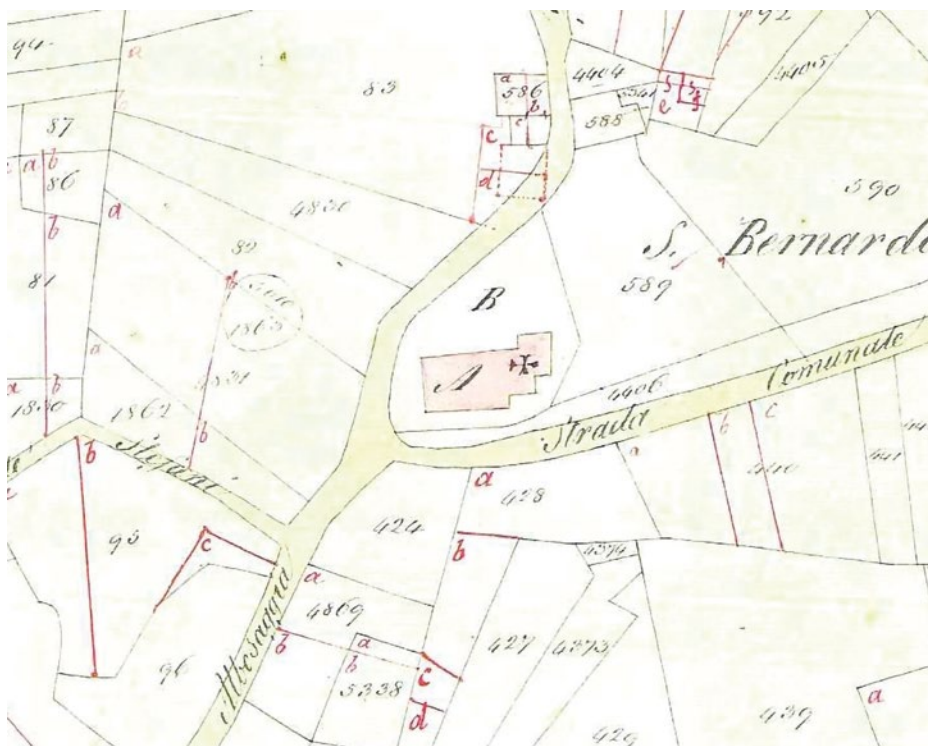


Figura 30. Estratto mappa Catasto Lombardo-Veneto (vigente dal 1853).

La chiesa di San Bernardo a Faedo: identità e radicamento



Figura 31. Il campanile con la cuspide rivestita da intonaco in seguito all'intervento realizzato nel 1976 (foto Luca De Paoli, 1996).



Figura 32. Immagine storica della festa di San Bernardo (18 agosto 1963): è ancora presente il *Capitello dei Morti* addossato alla “baita”, demolito nei mesi a seguire dello stesso anno; si nota la parte sommitale del campanile a falsa cupola (foto Luca De Paoli).

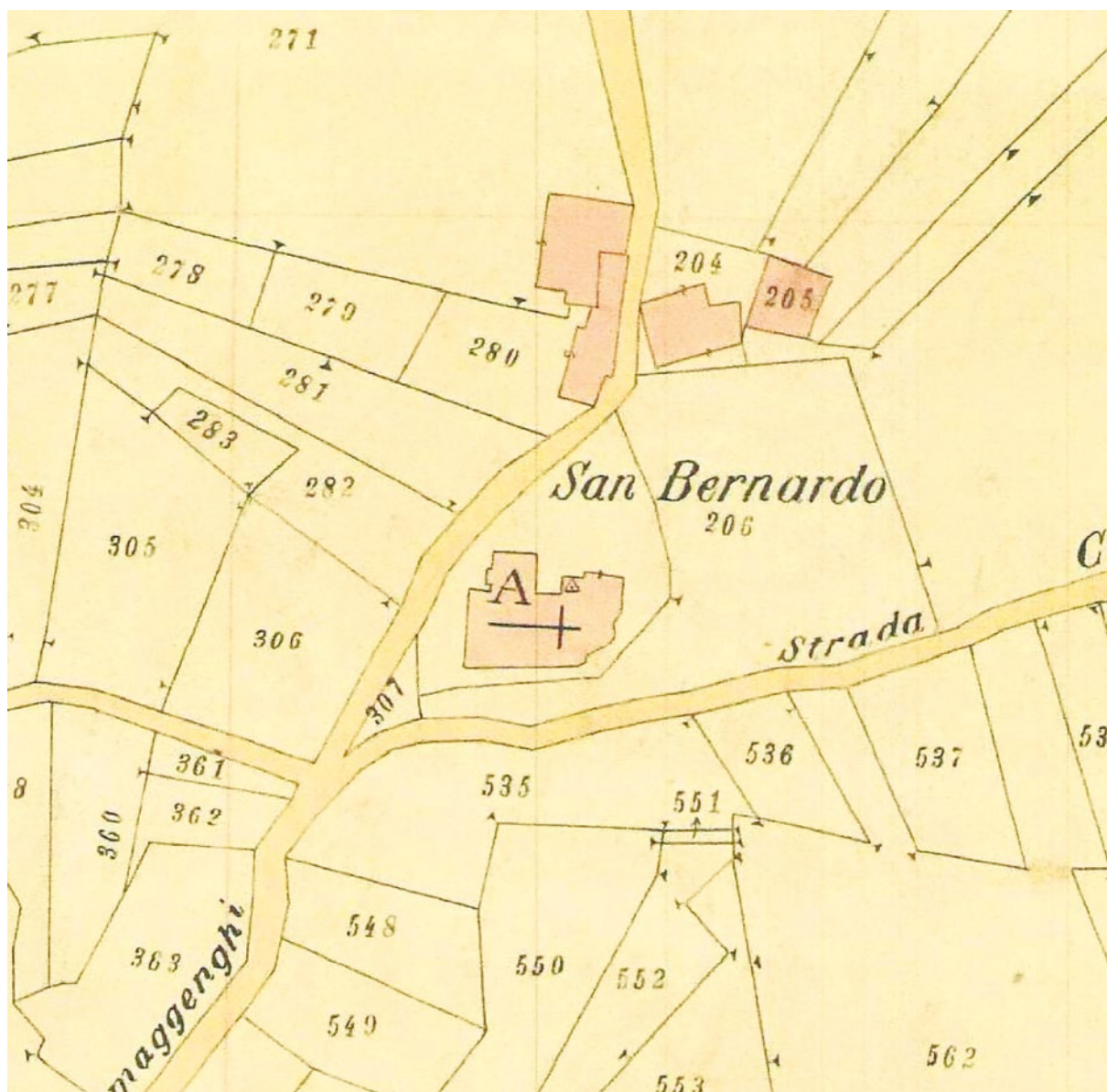


Figura 33. Estratto mappa Nuovo Catasto Terreni (impianto - 1940).



Figura 34. L'edicola votiva con nicchia muraria ricavata nella muratura ovest del corpo di fabbrica aggregato al volume della “baita” nell’anno 1963 e successivamente rimaneggiato per adeguamenti dimensionali (foto Luca De Paoli, 2008).



Figura 35. Vista da ovest con la facciata dell'ingresso principale corrispondente alla navata (foto Federico Pollini).



*Figura 36. Il portale d'ingresso in pietra con il superiore foro murario
(foto Federico Pollini).*



Figura 37. L'architrave lapideo con incisi i numeri 15, verso nord, e 45, verso sud (foto Luca De Paoli).



*Figura 38. Immagine storica della festa di San Bernardo (18 agosto 1963): la facciata principale con l'intonaco di calce che verrà rimosso e sostituito nel 1976 con una rasatura in malta cementizia; è ancora visibile il *Capitello dei Morti* che verrà demolito nei mesi seguenti del medesimo anno (foto Luca De Paoli).*



Figura 39. Vista della facciata sud protetta dallo sporto della veletta in acciaio cor-ten (foto Federico Pollini).

L'ULTIMA CENA IN SAN BERNARDO A FAEDO

Alessandro Rovetta

1. Frammenti di pittura tardogotica in Valtellina

L'affresco con l'*Ultima cena* costituisce la testimonianza figurativa più antica della chiesa di San Bernardo a Faedo Valtellino. Si distende lungo la parete settentrionale della chiesa occupandone un'ampia porzione (*Figure 1-2*). La successiva apertura (o ampliamento) della porta laterale ha causato la perdita degli ultimi tre apostoli sulla destra; solo di uno sopravvivono il volto e la mano. Data la posizione dei *Santi Rocco e Sebastiano*, dipinti nel 1568 sulla stessa parete, a ridosso dell'arco presbiteriale, è probabile che la porta sia stata realizzata prima di questa data, non sappiamo se con la *Cena* ancora in vista o già sotto scialbo¹. Il nostro affresco ha subito altre grosse perdite, in particolare nella zona inferiore di sinistra e a salire trasversalmente in corrispondenza del quarto apostolo. Oggi, dopo i restauri eseguiti da Anna Triberti nel 2010, si presenta nella forma di due grandi lacerti.

Il posizionamento dell'*Ultima cena* lungo le pareti laterali sembra essere una consuetudine per queste piccole chiese a vocazione territoriale: restando tra Valtellina e

1. In G. Caprari, L. De Paoli, *Segni di storia, cultura, religione, architettura nella gente di Faedo Valtellino e nel suo territorio*, Faedo Valtellino 2006 (edizione anastatica della tesi di laurea degli stessi autori, discussa presso il Politecnico di Milano, aa. 1995-1996), pp. 128-132, la chiesa è documentata con ancora l'*Ultima cena* sotto scialbo e in vista, già sbrecciato ai lati, l'affresco con *San Rocco*, privo del lacerto col *San Sebastiano*. Per la porta laterale si veda il saggio di Luca De Paoli in questo volume. Sulla parete esterna della chiesa sono stati ritrovati frammenti di affresco, usati come riempimento, compatibili con l'*Ultima cena*, privi di scialbo o martellinatura (si veda il saggio di Massimo Romeri in questo volume), il che deporrebbe a favore di un intervento per la porta laterale con il dipinto ancora in vista. Altrettanto incerta è la cronologia della realizzazione della stessa porta nelle dimensioni in cui la vediamo oggi. Un documento del 1531, segnalatomi da Elisabetta Canobbio, cita un incontro degli abitanti di Faedo presso la "porta magna" della chiesa, suggerendo la presenza di una porta minore, che potremmo pensare in corrispondenza dell'attuale sul lato settentrionale, che in principio non interferisse con l'*Ultima cena* e che poi venne ampliata danneggiando il dipinto (ASSo, AN, b. 772, f. 1535 agosto 20). Da ultimo, Luca De Paoli mi documenta che la testa del Cristo dell'affresco si trova esattamente al centro dello sviluppo della stessa parete, dato che deporrebbe a favore di un'apertura successiva della porta.

Valchiavenna, lo troviamo già nei Santi Pietro e Gregorio di Villapinta (ultimi decenni XIV secolo), in San Barnaba a Villa di Chiavenna (tra XIV e XV secolo) e ancora Villapinta in San Sisto (databile attorno al 1420)², tre casi su cui dovremo tornare per i riferimenti iconografici. Anche la bottega di Cristoforo e Nicolao da Seregno, attiva in Canton Ticino nel corso della seconda metà del XV secolo, ha dipinto la *Cena* prima sulla parete destra nei Santi Anna e Cristoforo a Curogna di Cugnasco e poi sulla parete sinistra in San Paolo ad Arbedo³. Il piano di calpestio della nostra chiesa risulta sostanzialmente invariato dall'origine⁴, per cui il punto di vista del dipinto risulta di poco più elevato rispetto all'altezza d'uomo.

L'inquadratura della rappresentazione è affidata a una fascia bicolore, rossa e bianca, bordata da una cornice color ocra ad archetti traforati, che corre in alto e ai lati risparmiando il profilo inferiore. Tutta la scena tende comunque a esorbitare e ad affacciarsi in primissimo piano (*Figure 3-8*). Le figure di Cristo e degli Apostoli tengono l'intera altezza del dipinto sovrapponendosi con i volti aureolati ai limiti dell'inquadratura; Giuda, inginocchiato al di qua del tavolo, è completamente fuori cornice, o almeno così sembra al saldo di una situazione conservativa molto compromessa. Le altre figure si stagliano sulla mensa all'altezza della cintola, con piglio deciso e corpo pieno, assecondate dal largo fluire di tuniche e mantelli, che si accostano in calibrate alternanze di colori e nobilitano una gestualità piuttosto contratta. Lo scorcio forzato del tavolo, voluto per esibire il dettaglio di stoviglie e vivande, nasconde un innaturale allungamento della parte inferiore dei corpi, il cui ultimo tratto riappare sotto la mensa, coperto dalla fitta sequenza delle vesti. Dalle eleganti ricadute spuntano piedi ingrossati e consumati dal diuturno cammino lungo le strade della Terrasanta e i sentieri delle Orobie.

Il riferimento più puntuale e unico per l'affresco di Faedo resta quello proposto da Silvia Papetti e Massimo Romeri che hanno riconosciuto precise corrispondenze con alcuni frammenti di pittura murale riemersi dagli scavi compiuti in Santa Maria della Sassella nel 2000 e oggi conservati presso il Museo Valtellinese di Storia e Arte di Sondrio⁵.

2. Per questi dipinti cfr. C. Travi, *Il Trecento*, in M. Gregori (a cura di), *Pittura in Alto Lario e in Valtellina dall'Alto Medioevo al Settecento*, Cariplo, Milano, 1995, pp. 11-12; 221-223 (schede, con bibliografia precedente); R. Cassanelli, *La cultura figurativa del Medioevo in Valtellina e Valchiavenna*, in S. Coppa (a cura di), *Civiltà artistica in Valtellina e Valchiavenna. Il medioevo e il primo Cinquecento*, Kriterion, Milano 2000, pp. 72-75.

3. Rimando a A. Di Lorenzo, scheda in M. Gregori (a cura di), *Pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento*, Cariplo, Milano 1994, p. 272.

4. Si veda il saggio di De Paoli in questo volume.

5. Più estesamente in S. Papetti, *Il Quattrocento. Frammenti di pittura devozionale*, in A. Dell'Oca, A. Rovetta (a cura di), *Santa Maria della Sassella*, Creval, Sondrio 2018, pp. 93-107; il riferimento è già in M. Romeri, *San Bernardo a Faedo*, in «Annuario CAI», 2011, pp. 130-131.

Il dialogo più puntuale è con i lacerti di un *Trono di Grazia*, di un *San Gregorio* e di un *Santo guerriero*, ai quali si aggiungono altri pezzi di ardua identificazione, ma comunque utili al confronto (*Figure 9-10, 12-13*)⁶. Le tangenze riguardano la concezione allungata delle figure, profilate nelle fisionomie e nelle vesti da un tratto fluido, steso a punta di pennello; il disegno grossolano dei piedi e quello affusolato delle mani; la scriminatura della capigliatura; i dettagli delle aureole e delle incorniciature. Vanno aggiunte alcune considerazioni. Sempre all'interno del cantiere della Sassella, altri frammenti, in particolare quelli ricomponibili per una *Madonna del latte* e un *San Bartolomeo*⁷, evidenziano mani diverse, meno abili rispetto ai casi precedentemente osservati, ma interpreti dello stesso *sermo communis* che determinava scelte trasversali, come il disegno delle aureole e delle riquadrature o il *ductus* netto e calligrafico dei tratti fisionomici. Possiamo inoltre riprendere il legame che Carla Travi ha istituito tra i frammenti della Sassella e un *Sant'Antonio* affrescato in San Bartolomeo a Sondrio, per il quale conosciamo la data di fondazione della chiesa, 1413, su un terreno donato dalla famiglia Lavizzari, e la sovrapposizione del dipinto all'offerente di una *Madonna col Bambino in trono*, realizzata qualche tempo prima⁸. L'unico aggancio cronologico certo per i frammenti della Sassella è invece la data 1462, incisa su un frammento proveniente dal *Trono di Grazia*, che stabilisce un termine *ante quem* per l'esecuzione dell'affresco. Anche in San Bernardo, vicino alla figura di Giuda, è un'incisione a ricordare la vigilia di Natale del 1469 o 1470 (*Figura 15*)⁹; un'altra data utile è il 1449, quando viene incaricato il primo beneficiario della chiesa e quindi ufficialmente inaugurata una autonoma vita liturgica, compresa la celebrazione eucaristica¹⁰. Viene quindi a documentarsi, attorno alla metà del Quattrocento, nel cuore del Terziere di mezzo, la presenza di un linguaggio figurativo caratterizzato da tratti comuni e interpretato da maestranze di diverso livello qualitativo. Il differente stato di conservazione non aiuta a certificare connessioni dirette. Quelli della Sassella sono solo frammenti, ma hanno mantenuto una sorprendente limpidezza di colore e di dettaglio, dovuta al rapido smantellamento della decorazione pittorica quattrocentesca per far spazio al nuovo cantiere, probabilmente già alla fine

6. Si segnalano in particolare i frammenti di una probabile *Madonna col Bambino*, la mano di una *Santa*, parti di un'armatura (S. Papetti, *Il Quattrocento*, cit., pp. 97-98).

7. Ivi, pp. 102-104.

8. C. Travi, *Appunti per la storia della pittura in Valtellina nella prima metà del XV secolo*, in «Arte Cristiana», XCIX, n. 862, 2011, p. 38, nota 7. La sovrapposizione indica una posteriorità del *Sant'Antonio* rispetto alla *Madonna in trono*.

9. Edoardo Fumagalli in *Gli occhi di San Pietro*, in «Comunità. Rassegna religiosa della parrocchia di San Michele Arcangelo di Busto Arsizio», 2010, nn. 9-10, pp. 22-23, leggeva la data 1461, ma anche dalle foto a luce radente sembra più plausibile la data 1469 o 1470.

10. Per i dettagli delle funzioni liturgiche e sacramentali legate all'istituzione del beneficiario si veda il saggio di Elisabetta Canobbio in questo volume.

del secolo¹¹. Al contrario, in San Bernardo, sono sopravvissute ampie porzioni dipinte, ma molto consumate dallo scialbo che le ha coperte per secoli, cosicché pregi e difetti dell'esecuzione restano diffusamente annebbiati. Ad esempio, il modo di dettagliare le sopracciglia nell'Eterno della Sassella, dove è tratteggiata anche la peluria sopra il contorno, non ha la stessa evidenza negli Apostoli di Faedo. Ma il legame tra il gruppo "alto" di frammenti della Sassella e la *Cena* di Faedo risalta con evidenza. La maggior completezza delle figure e della composizione sopravvissute in San Bernardo contribuiscono ad accentuare l'impressione di una maggior scioltezza e imponenza, come di una prova più matura. Restano anche deboli tracce di una certa accuratezza nella resa delle capigliature ben modellate, delle barbe sfrangiate, degli incarnati morbidi.

Come dimostra l'esempio della Sassella, già le estese e rapide ristrutturazioni che hanno interessato diverse chiese valtelinesi e altolariane a partire dagli ultimi decenni del Quattrocento, in una congiuntura di particolare fervore edilizio e artistico, avviarono la perdita per distruzione o occultamento anche delle più recenti campagne decorative. Il resto lo hanno fatto i cantieri intrapresi nel secondo Cinquecento per l'adeguamento alle istanze post-tridentine, che si sono per altro mostrati in diversi casi rispettosi nei confronti della più vicina stagione rinascimentale.

Sta di fatto che le testimonianze della pittura di Tre e di ampia parte del Quattrocento si sono ridotte a pochi lacerti, sui quali è difficile orientare un percorso storico-critico incontrovertibile¹². Il recupero della *Cena* di Faedo ci riconsegna una tessera significativa per almeno immaginarsi una parte del mosaico¹³. Trasposta in una parlata decisamente vernacolare, vi si riconosce una congiuntura tardogotica che sembra risalire all'eredità di Anovelo da Imbonate (si veda la *Crocifissione* nel Museo Diocesano di Milano), per affiancarsi alle ultime battute della carriera di Michelino da Besozzo e all'estrema fioritura della sua bottega, quella, per intenderci, attiva nell'articolata decorazione di palazzo Borromeo a Milano, collocabile negli anni Quaranta e coinvolgente diversi protagonisti¹⁴.

11. A. Rovetta, *La stagione rinascimentale*, in A. Dell'Oca, A. Rovetta (a cura di), *Santa Maria della Sassella*, cit., pp. 109-126.

12. Per un inquadramento cfr. S. Bandera, *La pittura tra Como e la Valtellina nel periodo tardogotico*, in M. Gregori (a cura di), *Pittura in Alto Lario*, cit., pp. 12-19; S. Coppa, *La pittura nel Quattrocento e nel primo Cinquecento*, in S. Coppa (a cura di) *Civiltà artistica in Valtellina*, cit., pp. 142-145.

13. Gli unici tentativi di collocazione stilistica dell'*Ultima cena* di Faedo si devono a M. Romeri, *San Bernardo a Faedo*, cit., pp. 130-131; S. Papetti, *Il Quattrocento*, cit., p. 101.

14. La ricostruzione più recente e attendibile del cantiere di palazzo Borromeo, comprese le annesse committenze in città e sul territorio, si deve a S. Buganza, *Palazzo Borromeo. La decorazione di una dimora signorile milanese al tramonto del gotico*, Scalpendi, Milano 2008. Per Michelino da Besozzo, protagonista della pittura nell'ultima stagione viscontea, attivo dal 1488 fino al 1450 circa cfr. anche M. Boskovits, *Arte lombarda del primo Quattrocento: un riesame*, in *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 1988), Fabbri Editori, Milano 1988, pp. 8-49; E. Daffra, F. Tasso, *Filippo Maria Visconti e il corso ininterrotto del gotico in Lombardia*, in M. Natale, S. Romano (a cura di), *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 12 marzo - 28 giugno 2015), Skira, Milano 2015, pp. 173-181.

Volendo tentare un'ulteriore approssimazione, viene in mente quanto si è radunato attorno al nome del cremonese Cristoforo Moretti, dalla sua presenza nella cappella di San Martino in Sant'Eustorgio a Milano, databile attorno al 1438¹⁵, fino al polittico di San Genesio per Sant'Aquilino, sopravvissuto in alcune tavole sparse tra diversi musei e ultimamente datato 1455-1460 (*Figura 18*)¹⁶. Difficile comprendere come questo contesto, per altro esteso tra diverse botteghe – va almeno considerata anche quella degli Zavattari – e diversi centri – Milano, Pavia, Monza *in primis* – e cantieri, tutti piuttosto sovraffollati e interagenti, sia risalito lungo tutto il bacino dell'Adda andando a segnare le maestranze locali. Non mancano però testimonianze di questa ricezione, a partire dalla decorazione absidale dell'oratorio di Santa Margherita a Casatenovo Brianza, databile al 1463 e già avvicinata a Cristoforo Moretti (*Figura 17*)¹⁷, per giungere alla *Madonna col Bambino* in Sant'Antonio a Vendrogno, decisamente vicina agli Zavattari e ultimamente datata entro la prima metà degli anni Settanta¹⁸. Sull'altra sponda del lago si posizionano il *Profeta* in Santa Maria in Martinico a Dongo, modellato sui compagni appostati all'ingresso della cappella di Teodolinda nel Duomo di Monza¹⁹, e i lacerti del ciclo con *Storie di san Giovanni Battista*, in Santa Maria del Tiglio di Gravedona, noti già agli studi pionieristici di Francesco Malaguzzi Valeri (1904) e Pietro Toesca (1912), dove si riscontrano aggiornamenti bembeschi e masoliniani (*Figura 19*)²⁰. Questi ultimi due episodi potrebbero andare in sequenza lungo gli anni Sessanta.

Considerando la particolare posizione di Faedo all'imbocco della Val Venina e quindi in comunicazione con i territori bergamaschi, dobbiamo anche sondare percorsi orobi-

15. M.M.G. Pozzi, *Un nuovo capitolo per la committenza di Filippo Maria Visconti: la cappella di San Martino in Sant'Eustorgio a Milano*, in «Arte Lombarda», n. 178, 2016, pp. 23-38.

16. Da ultima, L. Galli, scheda in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, cit., p. 235; per una datazione più avanzata M. Natale, scheda, in *Arte in Lombardia*, cit., pp. 160-164. Le tavole superstiti sono conservate presso il museo Poldi Pezzoli di Milano, le Collezioni Comunali d'Arte di Bologna e la Fondazione Longhi a Firenze.

17. M.L. Gatti Perer, *Il maestro di Casatenovo, Cristoforo Moretti e l'Umanesimo lombardo*, in «Arte Lombarda», nn. 80/81/82, 1987, pp. 207-244; M. Natale, scheda in *Arte in Lombardia*, cit., 1988, pp. 160-163; S. Buganza, *Palazzo Borromeo*, cit., p. 192, con un prudente allontanamento dall'identificazione del frescante col Moretti, anche perché i documenti lo danno in Piemonte alla data del ciclo brianteo.

18. A. Rovetta, *Origine e affermazione del Rinascimento in Alto Lario*, in M. Rossi, A. Rovetta, *Pittura in Alto Lario tra Quattro e Cinquecento, Milano*, Il Vaglio Cultura Arte, 1988, pp. 4-6, con datazione agli anni Settanta del Quattrocento; S. Bandera, scheda in M. Gregori (a cura di), *Pittura in Alto Lario e Valtellina*, cit., p. 224, con datazione al quinto/sesto decennio del secolo e proposta del nome di Gregorio Zavattari; R. Delmoro, *La bottega degli Zavattari. Una famiglia di pittori milanesi tra età viscontea ed età sforzesca*, Aracne editrice, Roma 2019, pp. 148-149, con datazione entro la metà degli anni Settanta ed esclusione di uno specifico componente della famiglia Zavattari. L'influsso delle campagne decorative di Masolino a Castiglione Olona si risentono anche nella malandata *Adorazione dei Magi* del Palazzo Vescovile di Como (S. Bandera, scheda in M. Gregori (a cura di), *Pittura a Como*, cit., p. 271).

19. A. Rovetta, *Origine e affermazione*, cit., pp. 6-7; M. Rossi, scheda in M. Rossi, A. Rovetta, *Pittura in Alto Lario*, cit., pp. 142-144; S. Bandera, *La pittura tra Como e la Valtellina*, cit., pp. 14, 224-225 (scheda).

20. F. Malaguzzi Valeri, *La rinascenza artistica sul lago di Como*, in «Emporium», XX, 1904, pp. 362-363; P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milano 1912, ed. Einaudi, Torino 1966, p. 229, fig. 498, con la scena della *Predica di Cristo*, andata perduta; A. Rovetta, *Origine e affermazione*, cit., pp. 7-8; 192-193 (scheda); S. Bandera, *La pittura tra Como e la Valtellina*, cit., p. 16, 225-226 (scheda).

ci che vanno a considerare la presenza di Andrea Bembo in Sant'Agostino a Bergamo, i perduti affreschi della cappella maggiore e quelli staccati dalla cappella dedicata a Santa Monica, già inseriti nell'orbita camuna del maestro Paroto e ora avvicinati allo stesso Andrea Bembo, noto soprattutto per la sua attività bresciana²¹. In questo contesto si inserisce l'*Ultima cena* in Santa Maria Assunta a Valgoglio, sul versante bergamasco delle Orobie, segnalata da Massimo Romeri: torneremo su alcune affinità iconografiche, ora preme osservare l'analogo innesto di addolcimenti tardogotici, qui più bembeschi, su fondamenta arcaiche e vernacolari²².

Come detto, rade ed extravaganti risultano ad oggi le tracce di questa cultura tardogotica in Valtellina. Oltre alla nostra *Cena* e ai frammenti della Sassella, possiamo considerare con qualche grado di certezza la *Madonna* miracolosa del Santuario dell'Assunta di Morbegno, datata 1440 (*Figura 20*)²³. Altre cose, come la *Madonna del latte* sulla facciata della residenza grosina dei Visconti Venosta o la *Madonna in trono col Bambino*, ora inglobata nella sacrestia di Sant'Alessandro a Lovero, appartengono ormai agli anni Ottanta, quando le ricadute del *Trittico* di Gottardo Scotti per Santa Maria di Mazzo, oggi al Poldi Pezzoli, cominciano a diffondersi con maggior insistenza lungo tutta la valle²⁴. Mancano, quindi, solidi punti d'appoggio, ma non possiamo pensare a un periodo di poche relazioni e quindi di poca circolazione di modelli colti. Basta guardare alla fioritura di *camerae pictae* che interessa la valle almeno a partire da quella ben nota a Sacco di Cosio Valtellino, firmata il 18 maggio 1464 dai maestri Battistino e Simone, forse del giro dei Baschenis di Averara, ai quali sono stati accostati da Veronica Dell'Agostino i *Santi* superstiti di una *camera picta* di Castione Andevenno, oggi in collezione privata²⁵.

21. Si vedano da ultime le considerazioni di S. Buganza, *Uno "strano" caso di Gotico Internazionale lombardo: il politico di Maestro Paroto (Pasoto da Cemmo?)*, in *Federico Zeri: lavori in corso*, a cura di A. Bacchi, D. Benati, A. De Marchi, A. Galli, M. Natale, Fondazione Federico Zeri-Università di Bologna 2019, pp. 210-212; precedentemente: M. Tanzi, *Dalla Val Camonica a Bergamo: appunti sul tardogotico di Lombardia*, in «Bollettino d'Arte», n. 92, 1985, pp. 57-70; L.P. Gnaccolini, *Sulle tracce dei Bembo a Brescia*, in *La pittura e la miniatura del Quattrocento a Brescia*, atti della giornata di studi a cura di M. Rossi (Brescia, 16 novembre 1999), Vita e Pensiero, Milano 2001, pp. 35-59, e i consuntivi nuovamente di M. Tanzi, *Arcigotissimo Bembo*, Officina Libraria, Milano 2011, pp. 43-46.

22. M. Romeri, *San Bernardo*, cit., p.131. L'affresco è stato recuperato sulla parete di fondo di quello che oggi è il presbiterio della chiesa che allo stato attuale sembra esito di successivi ampliamenti. G. Medolago, *La parrocchia di Santa Maria Assunta e dei Santi Apostoli Pietro e Paolo in Valgoglio*, Valgoglio 2012.

23. S. Bandera, scheda in M. Gregori (a cura di), *Pittura in Alto Lario e Valtellina*, cit., p. 224, dove si ravvisano riferimenti, non solo a Michelino e agli Zavattari, ma anche a Stefano da Verona e Giovanni Badile.

24. F. Bormetti, scheda n. 45 in F. Bormetti, M. Sassella (a cura di), *Chiese torri castelli palazzi. I 62 monumenti della Legge Valtellina*, Provincia di Sondrio, Sondrio 2000, pp. 128-131; a Francesca Bormetti devo la segnalazione della *Madonna del latte* sulla facciata della villa Visconti Venosta di Grosio. La datazione ultima per il Trittico di Gottardo Scotti è 1470-75 (F. Cavalieri, scheda in M. Natale, S. Romano (a cura di), *Arte Lombarda*, cit., pp. 293-294).

25. S. Coppa, *La pittura nel Quattrocento*, cit., p. 145; V. Dell'Agostino, *Testimonianze pittoriche dal territorio di Castione*, in V. Dell'Agostino (a cura di), *Arte e fede in Valtellina. Sette secoli di storia nella chiesa di San Martino a Castione Andevenno*, Comune di Castione Andevenno, Castione Andevenno (SO) 2019, pp. 261-267, con un'ultima ricognizione e riconsiderazione del fenomeno.

Qui interessa fermare la nostra attenzione su quanto resta di una *camera picta* ancora inedita, segnalatami da Francesca Bormetti a Montagna, in contrada Prata (*Figura 21*). Registrata a suo tempo dal Gianoli²⁶, con scene di caccia e di giochi, versa oggi in condizioni evanescenti, ma resta sorprendente il dialogo stretto con i modelli portati in auge dai *Giochi* di palazzo Borromeo, a Milano, a ridosso della metà del secolo. Datare quanto resta nella camera di Montagna è arduo, ma vale come testimonianza di un gusto e di un contesto di riferimento analogo a quello a cui guarda, con più fatica e accento dialettale, sull'altro versante della valle, il maestro della *Cena* di Faedo, penso attorno al 1460, anno in cui è segnalato come beneficiario Francesco da Pesaro, inserito in una significativa trama di relazioni con importanti istituzioni e famiglie del territorio, giusto per immaginarci San Bernardo meno isolata di quanto ci possa apparire oggi. Un altro significativo episodio è la scena cortese da poco resa nota in casa Cilichini, già Quadrio, a Chiuro, ma forse posteriore di qualche tempo²⁷.

2. Spunti iconografici

Se valgono, come riferimenti cronologici, il 1449 del primo incarico di un proprio beneficiario e il 1469 o 1470, inciso sul dipinto da un fedele un po' troppo zelante durante la veglia di Natale, l'*Ultima cena* affrescata in San Bernardo cade in un periodo di grande diffusione e complessità per l'immagine più narrativa e coinvolgente tra quelle destinate a illustrare il mistero eucaristico. La *Devotio Moderna*, con il suo testo principe, l'*Imitatio Christi*, sollecitava da tempo la più sentita immedesimazione nella memoria della Passione; ma anche l'assetto istituzionale della Chiesa aveva da poco concluso una vivace stagione conciliare, dove il dibattito teologico sull'Eucarestia aveva più volte intercettato l'aspirazione all'unità e all'ortodossia, contro i diversi

26. G.B. Gianoli, dattiloscritto in Biblioteca Civica Pio Rajna, s.d. (1951): «Non si deve inoltre dimenticare che una contrada di Montagna l'ultima a mattina sulla strada per Poggiridenti, anche oggi deriva il nome dai Venosta i quali possedevano fabbricati signorili e squisitamente artistici. Di questi stabili ora purtroppo in completa rovina, esistevano anni sono cospicui avanzi decorativi specialmente gli affreschi di una sala con scene di caccia e di giuochi sul gusto di quelli quattrocenteschi di casa Borromeo a Milano». Gli affreschi vennero staccati e poi portati in collezione privata; sopravvive un sottostrato. Un'altra *camera picta* sulla strada di Pendolasco (Poggiridenti) è attestata nel 1926-27 da Ercole Bassi nella sua *Guida* (p. 126). Un ringraziamento particolare oltre all'attuale proprietaria dello stabile, Venezia Sceresini, a Francesca Bormetti che mi ha segnalato la "camera picta" e a Gianna Baldini, che ha reso possibile l'accesso.

27. Tornerò in altra sede su questo episodio, segnalato in D. Benetti, *Musici e dame in un palazzo di Chiuro*, in «Quaderni Valtellinesi», 27, 1988, pp. 35-39 e G. Angelini, *I palazzi*, in *Beni culturali della Comunità Montana Valtellina di Sondrio*, Sondrio 2004, p. 91. Attualmente è oggetto di studio per la storia della danza da parte di Letizia Dradi, sempre nell'ambito del progetto "Le radici di un'identità".

tentativi scismatici e contro l'avvicinarsi minaccioso del dominio ottomano, entrato in Bisanzio nel 1453²⁸. Il risvolto figurativo di questa vivace congiuntura aveva già trovato significative attestazioni, come il *Polittico* per l'Arte della Lana di Siena, commissionato a Stefano Sassetta nel 1423, oggi ridotto a pochi pezzi distribuiti tra la Pinacoteca senese e altri musei, o la *Fonte della Grazia*, attribuito alla bottega dei Van Eyck, tra il 1440 e il 1450, proveniente da Santa Maria del Parral, presso Segovia, e oggi al Prado di Madrid.

Le ricadute di un fenomeno così ampio, nell'orizzonte geografico e nelle soluzioni figurative, trovarono campo anche in ambito lombardo, con una particolare accelerazione nel corso della seconda metà del secolo, traguardando prima le invenzioni foppesche per tramezzi francescani e vetrate destinate alla cattedrale milanese²⁹ e poi il vertice del *Cenacolo* vinciano (1494-1498). Non solo i centri, ma anche le "periferie" beneficiarono di questa fioritura, per altro favorita da una tradizione iconografica secolare³⁰.

Nel caso specifico di Faedo, l'assicurazione di una vita liturgica autonoma, soprattutto nella forma della celebrazione eucaristica, non più dipendente dalla parrocchiale di Montagna, dovette trovare la comunità e i beneficiari via via cooptati, ben disposti a intercettare la diffusione che l'immagine dell'*Ultima cena* stava conoscendo anche sul territorio.

Allo stato attuale delle sopravvivenze tra Valtellina, Valchiavenna e Alto Lario, la

28. A. Rovetta, *Teologia e iconografia eucaristica nell'Umanesimo*, in M. Rossi, A. Rovetta, *Il Cenacolo di Leonardo. Cultura domenicana, iconografia eucaristica e tradizione lombarda*, Olivetti, Milano 1988, pp. 49-57; F. Bisogni, *Iconografia dell'Ultima cena*, in P. Marani (a cura di), *Il Genio e le Passioni. Leonardo e il Cenacolo. Precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 21 marzo - 17 giugno 2001), Skira, Milano 2001, pp. 63-67; T. Verdon, *L'Ultima cena della Sistina. Appunti di iconologia*, in C. Acidini Luchinat, N. Rosselli Del Turco (a cura di), *Cosimo Rosselli. Tre restauri*, Edizioni Polistampa, Firenze 2018, pp. 129-138.

29. Il primo riferimento è ai perduti cicli con Storie del Nuovo Testamento per i tramezzi delle chiese francescane di San Giacomo a Pavia e Sant'Angelo a Milano, che videro coinvolti Vincenzo Foppa e altri artisti tra ottavo e nono decennio del Quattrocento (si rimanda ancora al pionieristico studio di A. Nova, *I tramezzi in Lombardia fra XV e XVI secolo: scene della Passione e devozione francescana*, in A. Dallaj (a cura di), *Il Francescanesimo in Lombardia. Storia e Arte*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1983, pp. 197-215; per i successivi sviluppi, in particolare, tra Piemonte, Lombardia e Canton Ticino si rimanda agli aggiornamenti in G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi (a cura di), *Il Rinascimento delle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra (Rancate, Mendrisio, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 10 ottobre 2010 - 9 gennaio 2011), Officina Libraria, Milano 2010; G. Agosti, J. Stoppa (a cura di), *Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari*, catalogo della mostra (Varallo, Vercelli, Novara, 24 marzo - 1° luglio 2018), Officina Libraria, Milano 2018; L. Calderari, *Il Rinascimento a Lugano. Arte e architettura*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2020). Il secondo riferimento è alla vetrata del Nuovo Testamento a Milano, i cui disegni vennero richiesti al Foppa nel 1482 (M.P. Zanoboni, *Un Foppa ritrovato. L'autore delle vetrate di "S. Eligio" e del "Nuovo Testamento" nel Duomo di Milano*, in «Istituto Lombardo di Scienze e Lettere. Rendiconti. Classe di Lettere e Scienze Morali e Storiche», n. 132, 1998, pp. 23-38; S. Buganza, *Le vetrate*, in G. Benati (a cura di), *Milano. Museo e Tesoro del Duomo. Catalogo generale*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2017, pp. 400-407).

30. A. Rovetta, *La tradizione iconografica dell'Ultima cena in Lombardia*, in M. Rossi, A. Rovetta, *Il Cenacolo*, cit., pp. 28-48. A livello di fervore eucaristico a livello locale, Elisabetta Canobbio mi segnala il rilievo accordato alla presenza del tabernacolo dai visitatori del vescovo Landriani nel 1444.

Cena di San Bernardo rappresenta un'emergenza piuttosto isolata e significativa. La più antica raffigurazione dell'*Ultima cena* sul territorio risulta quella imponente conservata nella chiesa dei Santi Pietro e Gregorio di Villapinta, presso Buglio in Monte, dipinta sulla parete settentrionale dell'edificio negli ultimi decenni del Trecento, da un artista segnato dalla lezione di Giusto de' Menabuoi e degli altri maestri attivi nella chiesa abaziale di Viboldone (*Figure 22-23*)³¹. La versione seguita è quella del Vangelo di Giovanni, caratterizzata dal riconoscimento del traditore tramite l'offerta del boccone, che, secondo un tratto distintivo della tradizione lombarda, prende la forma del gesto sacramentale dell'ostia portata alle labbra del fedele, al punto da essere definita "comunione di Giuda", con tutte le evidenti criticità dottrinali che portarono alla sparizione di questo spunto iconografico, almeno dopo il Concilio di Trento. Lo stesso Leonardo, in un celebre disegno preparatorio conservato nella Royal Collection di Windsor (RCIN 912542), dimostra di aver preso in seria considerazione questa soluzione narrativa (*Figura 27*). Seguendo una consuetudine secolare, a Villapinta il traditore si trova isolato dalla compagine apostolica, malamente seduto sul lato opposto del tavolo. Anche l'autore dell'*Ultima cena* in San Barnaba di Villa di Chiavenna, riconosciuto nel cosiddetto Maestro di Bellano, attivo tra fine Tre e primo Quattrocento³², opta per l'offerta del boccone a Giuda, allineando però il traditore con gli altri apostoli, al di là del tavolo, subito dopo Pietro. Anche questa disposizione, più ordinata e verosimile, ma meno efficace in termini di incisività simbolica, risulta molto diffusa. Ancorata alla data 1420, dipinta su un lacerto coerente, è l'*Ultima cena* dipinta in San Sisto, ancora in Villapinta e ancora in dimensioni rilevanti rispetto all'invaso architettonico³³: Giuda torna accovacciato sul suo sgabello al di qua di una mensa stracolma di stoviglie e vivande (*Figure 24-25*).

Tanto nel primo caso di Villapinta quanto a Chiavenna, la decisa frontalità di Cristo, conferisce alla figura un assetto sacerdotale, che manifesta il valore istituzionale dell'episodio narrato, mentre la mano posata sulla spalla dell'apostolo prediletto, "*recumbens in sinu Iesu*", la completa in senso affettivo. Sempre il vangelo di Giovanni descrive l'agitazione subito diffusa attorno al tavolo, che muove con misura e compostezza gli apostoli più antichi di Villapinta, mentre i compagni chiavennaschi e quelli di San Sisto reagiscono con maggior vivacità, anche qui seguendo una progressione tutta

31. C. Travi, *Il Trecento*, cit., pp. 11-12; 221.

32. Ivi, pp. 221-222.

33. Segnalata in C. Travi, *Appunti per una storia*, cit., p. 33. La data si legge sotto uno stemma insieme all'indicazione del committente.

lombarda a favore dei moti dell'animo, pronta a toccare il suo vertice paradigmatico nel *Cenacolo* vinciano.

Giunto il suo turno, probabilmente preceduto da altre occasioni a noi ignote³⁴, il pittore di Faedo deve essersi accostato al compito richiestogli dalla comunità e dal beneficiale, avendo contezza della tradizione iconografica dell'*Ultima cena* e dei suoi più recenti sviluppi sul territorio. Tenuto conto, come visto, della sua attività in zona, specificatamente alla Sassella, e della sua cifra stilistica, segnata da passaggi extravallivi di impronta tardomichelina e bembesca, possiamo immaginarlo attento sia alle testimonianze più vicine sia a qualche suggerimento più distante, ottenuto per vie difficilmente riconoscibili. Non dobbiamo dimenticare la posizione strategica di Faedo, dominante l'imbocco della Val Venina e le comunicazioni con le valli bergamasche, e nemmeno trascurare le provenienze e i profili dei beneficiari noti. In ogni caso, anche un sommario censimento delle raffigurazioni dell'*Ultima cena* nell'ambito del ducato visconteo-sforzesco nel corso del XV secolo, ne dimostrerebbe la diffusione in termini di circolazione di modelli attentamente osservati e valutati, almeno per l'evidente combinazione di memoria storica, valore dottrinale e proiezione liturgica catalizzata dall'immagine.

Anche la *Cena* di Faedo si allinea sul racconto fornito da Giovanni, isolando il traditore sul lato del tavolo opposto a quello di Cristo e degli altri apostoli, come a Villapinta. Viene però accentuata l'allusione liturgica, mettendo Giuda addirittura in ginocchio, a mani giunte, arrangiato tra la mensa e l'ingombrante sgabello, al di qua dei limiti della riquadratura, così da enfatizzare il senso di estraneità e di esclusione del personaggio. La sua maligna diversità è ribadita nella fisionomia, profilata da una strana calvizie che fa risaltare la distinzione dell'aureola nera e lascia cadere sulla nuca due lunghe ciocche attorte, forse un segno diabolico, come ricorda l'evangelista: «Satana entrò in lui». Sono elementi – l'inginocchiarsi, l'aspetto scostante, l'aureola plumbea – che si ritrovano lungo tutta la tradizione iconografica³⁵, anche in episodi con cronologie e localizzazioni prossime al dipinto di Faedo, come nel citato caso di Valgoglio in alta Val Seriana³⁶,

34. Possiamo segnalare anche l'*Ultima cena* dipinta sulla parete meridionale della chiesa di San Michele a Cima in Valsolda, sul lago di Lugano datata 1347, dove pure è riproposta la "comunione di Giuda", con il traditore inserito all'interno della compagine apostolica, a fianco di Pietro, come a Villa di Chiavenna.

35. Giuda in ginocchio si trova già nel rilievo del pulpito di Volterra datato al XII secolo, dove è pure rappresentato il diavolo che insidia Giuda alle spalle; nella Croce dipinta n. 15 del Museo San Matteo di Pisa e nel mosaico del Battistero di Firenze. In ginocchio è anche il Giuda delle *Cene* di Villatico (BG) e di Carisolo (TN), con cronologie però successive all'affresco di Faedo.

36. Nel caso di Valgoglio, localizzato specularmente sull'opposto versante orobico, sarebbe interessante capire se l'*Ultima cena* sia da collegarsi all'istituzione della parrocchia fissata al 1461, ovvero se la diffusione del soggetto in questi territori abbia trovato impulso nell'acquisizione di piena vita liturgica da parte delle singole comunità.

e in San Paolo ad Arbedo in Canton Ticino, ad opera di Nicolao e Cristoforo da Seregno (anni Settanta del XV secolo)³⁷, due casi utili anche come indicatori dei possibili ambiti di circolazione dei modelli: le vie di transito, il primo; la pertinenza ai confini diocesani, il secondo.

Con i precedenti valtellinesi, la *Cena* di Faedo condivide l'assetto iconico e sacerdotale di Cristo, accompagnato dal gesto paterno della mano sinistra appoggiata sulla spalla di Giovanni. Qui l'apostolo prediletto scivola sdraiandosi sul tavolo, quando altrove cerca una maggior compostezza e vigilanza. Un'interessante consonanza con entrambi i casi di Villapinta è nell'attitudine stupita e incredula di san Pietro, con mani e braccia che sembrano voler respingere il contenuto sconvolgente dell'annuncio e, almeno a Faedo, anche il relativo protagonista. Il gesto è così univoco, che rinuncia a brandire l'attributo simbolico delle chiavi o quello narrativo del coltello, che spesso accompagnano l'identificazione del principe degli apostoli. Anche se un coltello è pronto sul tavolo, poco discosto. Anche la fisionomia è molto simile, nei dettagli e nell'espressione, al punto da inferire la possibilità di un'osservazione diretta.

Speculare a Pietro è un altro apostolo anziano: la tradizione iconografica corrente riserva questo posto ora ad Andrea ora a Giacomo maggiore. Il lacerto di iscrizione che suggerisce l'identificazione col santo compostellano sembra spostata volutamente verso l'apostolo successivo e possiamo immaginare che il *titulus* del nostro trovasse più agio a distendersi nel vuoto lasciato dal reclinarsi di Giovanni e che sia andato perduto. Anche i tratti fisionomici sono più convincenti per Andrea. La posizione, a netto riscontro con quella di Pietro, assume, qui come altrove³⁸, un significato simbolico e istituzionale trattandosi dei due patroni delle chiese d'occidente e d'oriente, che in questa immagine assumono il ruolo di paladini di Cristo nella memoria del sacrificio eucaristico, accompagnato da una gestualità che potrebbe intendersi anche in termini liturgici. Giusto un *flash back* sulle citate connessioni tra dottrina eucaristica e tentativi di riunificazione della Chiesa nel corso della prima metà del secolo.

Le attitudini di Pietro e Andrea, convergenti sul nucleo centrale, composto da Cristo, Giovanni e Giuda, staccano l'intero gruppo dalle due compagini laterali che si organiz-

37. Arbedo apparteneva alla diocesi di Como; la *Cena* è considerata opera che segna il passaggio da Cristoforo al nipote Nicolao nella conduzione della bottega seregnesa, con una datazione successiva agli anni Sessanta (A. Di Lorenzo, scheda in M. Gregori (a cura di), *Pittura a Como*, cit., p. 272). Precedenti e attribuite a Cristoforo sono le *Ultime cene* nei Santi Anna e Cristoforo a Curogna di Cugnasco e in San Bernardo a Monte Carasso, dove l'ambiguità è risolta lasciando l'identificazione del traditore dal distendersi della mano destra, forse munita di un boccone, mentre l'ostia eucaristica è esibita dalla mano sinistra di Cristo, con un'attitudine liturgica che accentua l'aspetto istituzionale.

38. Si vedano il citato caso di Curogna di Cugnasco, ma anche il caso toscano dell'ex-refettorio della canonica di Sant'Andrea a Cercina, Sesto Fiorentino, già attribuita a Stefano d'Antonio di Vanni (1405-1483).

zano a coppie. Quelle più vicine – Giacomo e un altro giovane apostolo, a sinistra; l'altro Giacomo e Bartolomeo, a destra – commentano e additano lo sconcertante annuncio del Maestro. Alle estremità sopravvive solo la coppia di sinistra: Simone, seduto sul lato corto del tavolo, e Taddeo, apparentemente più coinvolti dalla consumazione della cena, quasi non avessero sentito o capito bene le parole di Gesù. La rigida paratassi ricorrente nella tradizione figurativa, sembra quindi sciogliersi sotto i colpi delle sollecitazioni narrative, emotive e simboliche, cercando comunque di mantenere un ritmo e un'armonia d'insieme che ricade nel disegno largo e fluido delle vesti e nell'alternanza delle campiture cromatiche. Lo sviluppo compositivo ricorda la *Cena* dipinta da Bonifacio e Benedetto Bembo attorno al 1450 nella cappella della residenza Pallavicino a Monticelli d'Ongina (CR): non un riferimento diretto, ma una plausibile contestualizzazione in termini di tempi e di modelli di riferimento.

Resta da trascorrere la mensa, imbandita con cura e senza eccessi – come spesso invece accadeva, soprattutto ai Seregnesi in Canton Ticino o ai Baschenis in Trentino – evidenziando al centro l'agnello disposto su una sorta di grande pisside e lasciando tracce di oggetti tipici della zona come il secchiello in legno.

Non sappiamo cosa portò a coprire una rappresentazione così significativa e importante per il luogo che l'aveva voluta. Forse la caratterizzazione così icastica del traditore e la problematicità del gesto che lo identificava suggerirono di occultare non solo Giuda, come capita di riscontrare in alcuni casi, ma l'intera scena. O forse un problema di dissesto statico legato all'apertura o ampliamento della porta laterale o, ultima ipotesi, una pestilenza. D'altra parte, la posizione defilata della chiesa di San Bernardo non sembra aver favorito la fama della sua *Cena* e nemmeno sollecitato la diffusione del soggetto, sempre al saldo delle attuali conoscenze. L'unico cenno è ancora un frammento, segnalatomi da Massimo Romeri, sopravvissuto nella "chiesa vegia" di Piazzalunga, non distante da Villapinta (*Figura 26*). Mi sembra collocabile già nell'ultimo quarto del XV secolo. Rimangono tre apostoli, con un acceso piglio allocutorio, davanti a una grande mensa costellata di gamberi, secondo la *mise en table* consueta a Cristoforo da Seregno e ai Baschenis e che invece il nostro pittore ha ignorato preferendo correttamente i prodotti latticini degli alpeggi di alta quota.

L'Ultima cena in San Bernardo a Faedo



Figura 1. Faedo, San Bernardo. Parete settentrionale, Ultima cena (1460 circa) e Santi Rocco e Sebastiano (1568) (foto Federico Pollini).



Figura 2. Faedo, San Bernardo. Ultima cena (foto Federico Pollini).



Figura 3. Particolare dei quattro apostoli di sinistra (foto Federico Pollini).



Figura 4. Settore centrale con Gesù che porge il boccone a Giuda. A sinistra san Pietro; a destra san Giovanni, sant'Andrea (foto Federico Pollini).



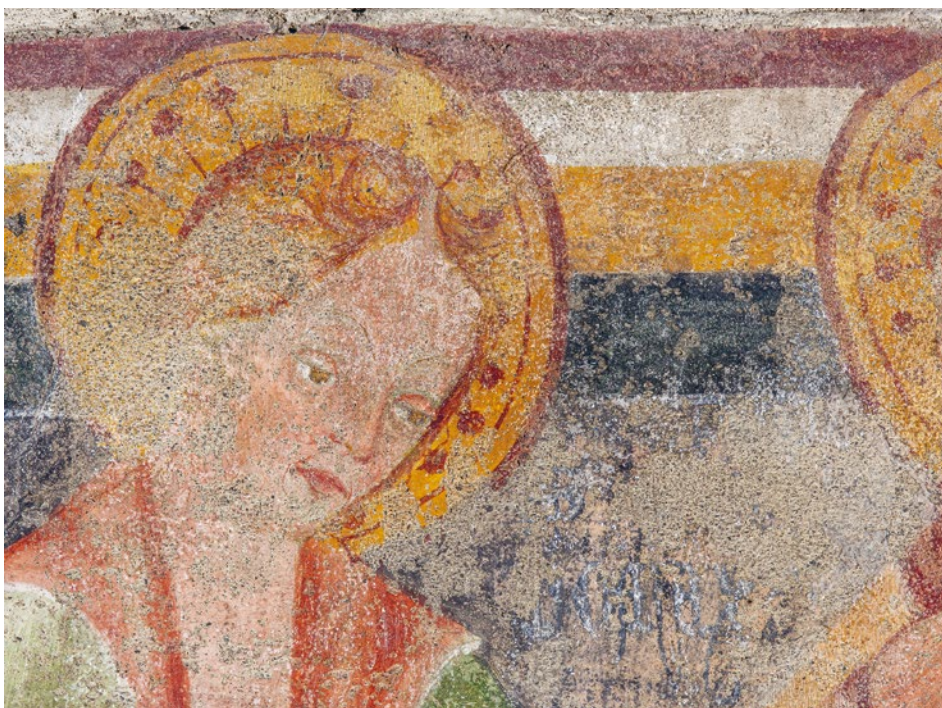
*Figura 5. I santi Andrea, Giacomo maggiore e Bartolomeo (?)
(foto Federico Pollini).*



*Figura 6. Particolare del volto di Simone
(foto Federico Pollini).*



*Figura 7. Particolare del volto di Taddeo
(foto Federico Pollini).*



*Figura 8. Particolare del volto di un giovane apostolo
(foto Federico Pollini).*



Figura 9. Frammento di affresco con una mano, da Santa Maria della Sassella, ora al Museo Valtellinese di Storia e Arte (MVSA) di Sondrio (foto Silvia Papetti, ©MVSA)



Figura 10. Frammento di affresco con volto di un santo guerriero, da Santa Maria della Sassella, ora al Museo Valtellinese di Storia e Arte (MVSA) di Sondrio (foto Silvia Papetti, ©MVSA).



Figura 11. Faedo, San Bernardo. *Ultima cena*, Giacomo maggiore e Bartolomeo (?) (foto Federico Pollini).



Figura 12. Frammento di affresco con volto di un Padre Eterno, da Santa Maria della Sassella, ora al Museo Valtellinese di Storia e Arte (MVSA) di Sondrio (foto Silvia Papetti, ©MVSA).



Figura 13. Frammento di affresco con volto di un san Gregorio (?), da Santa Maria della Sassella, ora al Museo Valtellinese di Storia e Arte (MVSA) di Sondrio (foto Silvia Papetti, ©MVSA).



Figura 14. Faedo, San Bernardo. *Ultima cena*, particolare del volto di Pietro (foto Federico Pollini).



Figura 15. Faedo, San Bernardo. Incisione sull'*Ultima cena*, a sinistra di Giuda, si legge:
«... MCCCCLXIX (o MCCCCLXX) vigilia Nativitatis Domini» (foto Federico Pollini).



Figura 16. Faedo, San Bernardo. *Ultima cena*, Giacomo maggiore e Bartolomeo (?).



Figura 17. Casatenovo, Santa Margherita. Particolare dei Profeti di sinistra nell'Incoronazione della Vergine affrescata nell'abside, databile al 1463 (Maestro di Santa Margherita di Casatenovo, già identificato in Cristoforo Moretti).



Figura 18. Cristoforo Moretti, San Genesio, dal Polittico già in Sant'Aquilino, presso San Lorenzo a Milano (1455-1460). Milano, Museo Poldi Pezzoli.



Figura 19. Gravedona, Santa Maria del Tiglio. Storie di san Giovanni Battista (terzo quarto XV secolo), qui il Trasporto del corpo di san Giovanni
(foto Aleph, Ufficio Sistema Museale della Diocesi di Como).



Figura 20. Morbegno, Santa Maria Assunta. Madonna col Bambino (1440; foto Federico Pollini).



Figura 21. Montagna in Valtellina, contrada Prata. *Camera picta* con scene di giochi e di caccia (terzo quarto XV secolo; foto Francesca Bormetti).

L'Ultima cena in San Bernardo a Faedo



Figura 22. Villapinta, Santi Pietro e Gregorio. Ultima cena (fine XIV secolo).



Figura 23. Particolare dell'Ultima cena nei Santi Pietro e Gregorio di Villapinta.



Figura 24. Villapinta, San Sisto. *Ultima cena* (1420).



Figura 25. Particolare dell'*Ultima cena* in San Sisto a Villapinta.

L'Ultima cena in San Bernardo a Faedo



Figura 26. Piazzalunga, comune di Ardenno, “chiesa vegia”.
Frammento con l'Ultima cena (ultimo quarto XV secolo).



Figura 27. Leonardo, Studi per l'Ultima cena
(particolare, da: P.C. Marani, P. Barcillon Brambilla, *Leonardo. L'Ultima Cena*, Electa-Olivetti, Milano 1999, p. 27).

GLI AFFRESCHI CINQUECENTESCHI DI SAN BERNARDO A FAEDO

Massimo Romeri

Negli ultimi anni ho ripensato e ricucito diverse volte pensieri e testi sulla chiesa di San Bernardo a Faedo. Almeno dal 2010, dopo che le indagini stratigrafiche sulle pareti, approntate negli anni precedenti, avevano mostrato l'esistenza di dipinti nascosti sotto diversi strati di scialbo. Come si vedrà meglio nel saggio di Anna Triberti, alcune imbiancature – di cui una, spessa e resistente, verosimilmente ottocentesca – ricoprivano quasi completamente gli affreschi. Restava visibile solamente uno scalcagnato *San Rocco* che avevo da tempo attribuito a Luigi Valloni¹.

Dopo l'*Ultima cena* della parete settentrionale (*Figura 1*), i restauri hanno fatto emergere il *San Lorenzo* (*Figura 2*) sulla parete opposta, una *Madonna con il Bambino* sull'arco trionfale (*Figura 3*), un *San Bernardo* e un *Sant'Antonio* nella conca absidale; infine l'intero ciclo dell'abside (*Figura 4*).

La volontà di continuare i lavori a fronte di tante difficoltà tecniche, economiche, logistiche, è sempre stata salda. Mossa e sollecitata da una cura costante per le cose che si amano e nelle quali ci si rispecchia, e che perciò si vuole difendere. Non è scontato in questi anni e con lo stato in cui versano gli uffici di tutela, ridotti nei numeri e nel ruolo, costantemente sul crinale del disastro. A San Bernardo c'è stato invece un circolo virtuoso di cui sono stato testimone: sono stati chiamati dei professionisti, è stata coinvolta, fin dal principio e senza paura, la Soprintendenza, e i soldi spesi non sono arrivati da piogge di finanziamenti eccezionali ma da una costante messa in campo delle forze civiche e civili degli abitanti di Faedo e Albosaggia che hanno dato di volta in volta quanto potevano.

1. M. Romeri, *Appunti su Luigi Valloni*, in «Bollettino della Società Storica Valtellinese», n. 60, 2007, p. 127, nota 29; Id., *San Bernardo a Faedo*, in «Annuario CAI», 2011, pp. 130-131; A. Rovetta, *Il complesso monumentale di San Giorgio in età rinascimentale*, in A. Corbellini, (a cura di), *Un popolo, la sua chiesa, il suo Santo protettore. La chiesa di San Giorgio di Montagna in Valtellina*, Parrocchia di San Giorgio martire, Montagna in Valtellina 2021, p. 99.

Per tutte queste ragioni le prossime pagine finiranno per essere una specie di raccolta delle postille e dei ragionamenti fatti durante gli anni dei restauri di San Bernardo, proceduti lentamente una stagione dopo l'altra mentre sullo sfondo continuavano le nostre vite e il patrimonio locale, e il paesaggio, e la storia dell'arte, seguitavano a essere oscurati dai fasti supremi di qualche opera mediaticamente più seducente, per mostrare meglio il genio italiano in qualche esposizione precaria montata nelle sale di un museo o di una fiera.

Prima della fine del XV secolo – in alcuni casi anche oltre – poche chiese erano decorate seguendo un progetto d'insieme, o un ordine, se non quello dettato dalle circostanze. Gli affreschi si sovrapponevano perciò in modo disordinato, con un risultato che poteva somigliare a una specie di *patchwork* di santini devozionali. Questi dipinti a volte riportavano le date di creazione o il nome del committente, mai quello del pittore, ed erano realizzati da artisti che spesso si specializzavano proprio nella produzione di questo tipo di immagini devozionali. Ciò che sappiamo di loro è il più delle volte limitato al raggruppamento di qualche opera, un'idea di cronologia e qualche generica indicazione di provenienza.

Le pareti delle chiese si potevano così riempire gradualmente di Madonne e Santi a cui i fedeli si appellavano per via onomastica, per un culto particolare, come *ex voto* o con uno scopo apotropaico. In questo modo immagini e relative iscrizioni finivano per essere una sorta di mappa della società che convogliava nell'edificio le proprie forze e il proprio *status*, così come era accaduto nelle chiese maggiori, e continuerà nei secoli seguenti, ma in modo ben più roboante, con gli allestimenti delle cappelle.

Per non andare troppo oltre, sul territorio valtellinese esistono numerosi esempi di questo tipo, ancora visibili in chiese che non hanno subito rifacimenti integrali. È così in San Gottardo ad Alfaedo, sopra la Sirta, nella chiesa di San Giacomo alla Selvetta, in San Rocco a Ponte in Valtellina, in San Giorgio a Grosio, in Sant'Antonio a Chiuro eccetera. Era così anche nei Santi Gervasio e Protasio di Sondrio, almeno fino agli interventi dell'arciprete Nicolò Rusca che in gran parte «abolì con far imbianchire le pareti» in cui le «immagini, come uscite da varii affetti, in varii tempi, con rozza mano, e per varie persone non tutte uguali nei beni di fortuna, confusamente s'erano sparse»². E anche il santuario della Sassella, come hanno evidenziato gli studi recenti, tra Quattro e primo Cinquecento doveva avere acquisito un aspetto altrettanto disordinato³.

2. G.A. Paravicini, *La pieve di Sondrio*, a cura di T. Salice, Società Storica Valtellinese, Sondrio 1969, p. 66; F. Bormetti, M. Sassella, *La collegiata di Sondrio*, in *Pietro Ligari o la professione dell'artista*, a cura di L. Giordano, Museo Valtellinese di storia e arte, Sondrio 1998, p. 54.

3. S. Papetti, *Il Quattrocento. Frammenti di pittura devozionale*, in A. Dell'Oca, A. Rovetta (a cura di), *Santa Maria della Sassella*, Creval, [Sondrio] 2018, pp. 93-107, in particolare p. 105.

Verosimilmente, la più piccola e rurale San Bernardo a Faedo non si discostava molto da questi esempi, ma le testimonianze ancora conservate nell'edificio sono oggi ridotte. Non sappiamo infatti con certezza se fossero presenti altre immagini, altri santi oltre al *San Lorenzo* sulla parete interna meridionale. È impossibile da dire, tanto più che dai tasselli fatti sull'intonaco in diversi punti dell'edificio non è emerso nient'altro: è però difficile credere che quel martire fosse l'unica figura in tutta l'estensione della parete sud.

Nemmeno i frammenti di intonaco dipinto visibili nei muri esterni verso sud e verso est ci possono dire di più sull'antica presenza di altri eventuali affreschi. Questi lacerti (*Figure 5-6*) sono sopravvissuti perché utilizzati come materiale inerte nel rinzafo che ricopre le pareti esterne della chiesa per buona parte del perimetro, compresa la superficie esterna della sagrestia. Il lavoro di rinforzo dei muri è perciò avvenuto dopo la costruzione del quest'ultimo corpo architettonico, appoggiato sul lato nord dell'abside⁴. Come dicevo, questi lacerti derivano da intonaci dipinti a buon fresco non scialbati; sono, almeno in parte, da legare agli smantellamenti della parete nord realizzati per aprire o ingrandire l'apertura ancora presente. La demolizione, difficile da datare con certezza, ha purtroppo menomato l'*Ultima cena*⁵. Più di recente, lungo l'Ottocento, il muro perimetrale nord è stato scavato per ottenere una seconda apertura che ha permesso il passaggio dall'aula alla torre campanaria, distruggendo quasi integralmente buona parte dell'affresco di Valloni su cui si tornerà nelle prossime pagine.

La maggior parte dei frammenti visibili mescolati alla malta esterna ha delle cromie che richiamano l'affresco più antico; nel brano più vasto (*Figura 6*) è presente anche una spessa linea rossa che corrisponde perfettamente, righello alla mano, alla cornice dell'*Ultima cena*. La questione è centrale per capire almeno una cosa che interessa qui: la prima scialbatura su tutte le superfici interne è avvenuta dopo la costruzione della sagrestia. È in quest'occasione che agli affreschi è stato sovrammesso il bianco per uniformare quasi tutto lo spazio interno dell'edificio, riducendo il disordine dato da immagini di diverse epoche e valore che non servivano, non piacevano più o erano pesantemente ammalorate, come era accaduto anche a Sondrio e alla Sassella, per esempio.

Sulla parete interna del lato sud *San Lorenzo* (*Figura 2*) ha i suoi segni canonici: palma del martirio e graticola. Non ha il linguaggio degli affreschi marcatamente popolari, ancora tardogotici nei tratti, eseguiti da botteghe itineranti come quelle stilisticamente legate ai Baschenis di Averara diffusi in numerosi punti della Bassa e Media Valtelli-

4. Per le vicende costruttive si veda il saggio di Luca De Paoli in questo volume.

5. Sull'*Ultima cena* si veda il saggio di Alessandro Rovetta in questo volume.

na, o quella detta di «Giovannino da Sondalo», attivissima in tutta la Valtellina nord-orientale fra 1490-91 e il 1515. La parlata dell'autore del *San Lorenzo* è pienamente rinascimentale.

Il santo è inserito in una nicchia dipinta molto semplice, a pianta semicircolare e senza calotta. Gli occhi arrosati e le mani dinoccolate lasciano intravedere, sul quel viso e quel corpo semplicissimi, un certo interesse dell'artista per le espressività marcate. Luci e ombre accentuano la profondità in uno sforzo illusionistico. Questa ricerca volumetrica è evidente anche nelle grandi maniche, nelle forme geometriche della testa e del collo, e nell'aureola: quest'ultima non è un cerchio di luce o un segno grafico, ma un vero e proprio piatto d'oro con il suo spessore, inclinato nel tentativo di rompere la frontalità ieratica della figura. Pur con le sue difficoltà, evidenti soprattutto nella ricaduta dei panneggi e nel tentativo prospettico maldestro della graticola, questo maestro si dimostra attento alla lingua di Bramantino a cavallo tra Quattro e Cinquecento. Un'attenzione agli scorci e alla sintesi delle forme che si diffonde nelle valli alpine attraverso emuli di Suardi ma anche di Bernardo Zenale, e che finiscono per destare l'interesse di pittori come Ludovico De Donati che, con fatica, cercano la loro strada per la «maniera moderna» tra mode vestite con superficialità e tradizioni di bottega.

Si può perciò provare a datare *San Lorenzo*, tenendo però un ampio margine, tra la metà del primo e quella del secondo decennio del XVI secolo, magari leggermente in anticipo rispetto ai lavori di Sigismondo De Magistris a Montagna (1514) debitori, per vie non del tutto chiarite, proprio di De Donati⁶. Sono gli anni in cui anche Andrea De Passeris lavora in zona. L'artista si è quasi completamente lasciato alle spalle le spigolosità ferraresi e le sperimentazioni degli anni giovanili, sollecitato dalla nuova via, più classica e meno espressionista, che stava prendendo la pittura: è a Torre Santa Maria nel 1507, a Sacco di Cosio nel 1508, alla Sassella nel 1511 e forse, tre anni dopo, al lavoro per l'abside dell'antica chiesa parrocchiale di Sondrio⁷. Se fossi costretto a scommettere sull'identità del pittore di San Bernardo con le carte che si hanno ora in mano, penserei a un suo sodale.

È difficile dire con certezza quanto tempo sia passato tra la realizzazione di quel modesto *San Lorenzo* e la vera e propria trasformazione dell'interno della chiesa di

6. Sugli inizi di De Magistris da ultimo A. Rovetta, *La stagione rinascimentale*, in A. Dell'Oca, A. Rovetta (a cura di), *Santa Maria*, cit., pp. 154-157; Id., *Il complesso*, cit., pp. 133-136.

7. Per l'ipotesi: A. Rovetta, *La stagione*, cit., p. 142. De Passeris è a Torre Santa Maria nel 1507 per acquisire una caparra su un'ancona (oggi perduta) da realizzarsi per la chiesa parrocchiale: F. Palazzi Trivelli, *Un'ancona di Andrea "de Passeris" in Valmalenco*, in «Bollettino della Società Storica Valtellinese», n. 50, 1997, pp. 117-119; per Sacco, Id., *Il pittore Andrea de Passeris a Sacco nel 1508*, in «Bollettino della Società Storica Valtellinese», n. 44, 1992, pp. 57-64.

San Bernardo in senso rinascimentale. La consacrazione dell'altare a San Bernardo e Santa Maria Maddalena, avvenuta il 30 gennaio 1521 per mano del vescovo di Laodicea Francesco Ladino⁸, deve avere in qualche modo accelerato questi aggiornamenti. L'evento dev'essere stato preparato dal punto di vista liturgico ma deve avere avuto dei riscontri anche nell'allestimento dell'edificio, magari con la commissione di un'ancona d'altare – se già non fosse presente –, di affreschi e suppellettili che si aggiungevano a quelle esistenti come la *Croce astile* della seconda metà del XV secolo ora in San Carlo a Faedo⁹.

Il passaggio nei terziari valtellinesi di Ladino¹⁰, ausiliare per conto del vescovo lariano assente, avveniva in anni di cambiamenti importanti dal punto di vista politico, mentre culturalmente la valle dell'Adda continuava a dipendere strettamente da Como.

Il grande fermento artistico dei primi tre decenni del secolo è segnato in tutta la diocesi dall'avvicendamento di grandi personalità come quelle di Bernardino Luini, di Gaudenzio Ferrari, dei Del Maino. I cantieri aperti da questi grandi artisti furono importanti per numero e impegno, lasciando strascichi importanti sul territorio. A partire dai collaboratori di cui conosciamo ancora pochi nomi, portati o trovati e in alcuni casi rimasti nei terziari valtellinesi: sono essenziali per comprendere ciò che è avvenuto dal punto di vista artistico, e quando e come questa fiammata si è andata esaurendo. Tra i testimoni di questi passaggi ci sono ovviamente Ludovico De Donati e i maestri della generazione successiva come Sigismondo De Magistris, e altri a cui non siamo ancora in grado di collegare delle opere o, viceversa, opere di cui non conosciamo gli autori, ma anche un artista eclettico e furbo come Vincenzo De Barberis¹¹.

I riferimenti alla cultura figurativa più aggiornata si innestano ovviamente su quanto imparato durante la formazione, lasciando così trasparire, quando si sa leggerli, i segni degli incontri, dei viaggi, degli studi sui lavori altrui. Il caso di De Barberis è piuttosto comodo per studiare queste modalità. Come dicevo è un artista furbo, perché abile nell'appropriarsi delle innovazioni di altri, aggiornandosi repentinamente. Sono però acquisizioni superficiali che non cambiano mai radicalmente il modo di pensare e pro-

8. Per il documento si veda il saggio di Elisabetta Canobbio in questo volume.

9. Su cui si veda il mio saggio in questo volume.

10. Sulla figura del Landino cfr. F. Parnisari, *Spiritualità e impegno pastorale di un vescovo del primo Cinquecento: la visita di Francesco Ladino a Cannobbio e in Val Veddasca*, in «Verbanus», n. 37, 2016, pp. 145-164; sulle questioni comasche soprattutto pp. 151-152, nota 22.

11. La bibliografia su De Barberis è piuttosto vasta, la sintetizzo qui ad alcune voci: C. D'Adda, *Un pittore bresciano in Valtellina: Vincenzo De Barberis da Brescia*, in «Civiltà Bresciana», vol. V, n. 2, 1996, pp. 7-16; E. Bianchi, *Vincenzo Barberi*, in S. Coppa (a cura di), *Civiltà artistica in Valtellina e Valchiavenna. Il Medioevo e il primo Cinquecento*, Kriterion, Sondrio 2000, pp. 299-300; M. Cattaneo, «Vincenzo pittor bresciano», tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2000-2001 (relatore G. Bora); M. Romeri, *Vincenzo De Barberis a Castione*, in V. Dell'Agostino (a cura di), *Arte e fede in Valtellina. Sette secoli di storia nella chiesa di San Martino a Castione Andevenno*, Comune di Castione Andevenno, Sondrio 2019, pp. 277-291.

porre le immagini dell'artista bresciano. Le questioni che si devono affrontare qui sono quindi due: come nasce e si sviluppa il rapporto con altri artisti, siano essi soci o collaboratori e, più nello specifico, quali sono le emergenze figurative che galleggiano sulle pareti di San Bernardo a Faedo?

La prima collaborazione documentata risale alla giovinezza: nel 1513 Vincenzo è nell'*entourage* che realizza la decorazione della sala dei Deputati della Fabbrica del Duomo di Milano come sodale di Cesare Cesariano. Per tale impegno è ricordato nel *Trattato* di Giovan Paolo Lomazzo – cioè una delle principali fonti per la storia dell'arte lombarda – come esperto nell'ornamento a «fogliami»¹². Purtroppo però di quei dipinti nulla si è conservato.

Nel 1520 firma un contratto con il pittore e doratore genovese Battista Grassi: insieme all'allievo Filippo Cavallazzi da Oleggio, Vincenzo si impegna a portare a termine due ancone¹³. Ne conosciamo solamente una, la pala dell'*Assunzione* nella chiesa di Santa Maria Assunta di Rivarolo, a Genova (*Figura 7*). Qui De Barberis ricalca in buona parte la composizione da un'*Assunzione* di Bernardino Ferrari oggi in collezione privata (*Figura 8*), dimostrandosi attento alla produzione di un artista che ha un ruolo piuttosto centrale nella Lombardia francese dei primi due decenni del Cinquecento¹⁴.

Il nodo della collaborazione con Grassi si scioglie tenendo in considerazione la questione dell'Arte genovese dei pittori, che limitava la concorrenza degli stranieri e quindi la possibilità, per un forestiero, di avere commissioni in città; avere un artista genovese – tra l'altro con un ruolo di spicco nell'associazione come Grassi – come cofirmatario, era uno modo per poter aggirare il problema e lavorare liberamente sotto la Lanterna¹⁵. Grassi poteva quindi aver fornito la bottega e i materiali, magari la tavola già approntata, senza per forza avere già materialmente impostato il dipinto, lasciando quindi un ampio margine di libertà al collega, aggiornato sui fatti della pittura milanese contemporanea. Nell'*Assunzione* di Rivarolo non c'è infatti traccia di mani esterne alla bottega De Barberis.

12. Della partita sono anche Alessandro da Vaprio e Nicolo d'Appiano: S. Gatti, *L'attività milanese del Cesariano dal 1512-13 al 1519*, in «Arte Lombarda», n. 16, 1971, p. 220; B. Agosti, G. Agosti (a cura di), *Le Tavole del Lomazzo (per i 70 anni di Paola Barocchi)*, Edizioni L'Obliquo, Brescia 1997, p. 42, nota 225. L'aspetto della sala si ricostruisce grazie a un'incisione ottocentesca: S. Gatti, *L'attività*, cit., p. 226, fig. 5.

13. J. Shell, *Pittori in bottega. Milano nel Rinascimento*, Allemandi, Torino 1995, pp. 169, 233-234, n. 52; da ultimo Romeri, *Vincenzo*, cit., pp. 282, 290, nota 24.

14. Cfr. F. Frangi, *Bernardino Ferrari*, in «Nuovi studi», n. 9, 2003, pp. 77-102, in particolare p. 93, fig. 108; la datazione dell'*Assunzione* andrà anticipata di qualche anno, alla luce di G. Agosti, J. Stoppa, in Idd. (a cura di), *Bernardino Luini e i suoi figli*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 10 aprile - 13 luglio 2014), edizione rivista e corretta, Officina Libraria, Milano 2014, p. 67, nota 2.

15. Sulla questione E. Parma, *L'«Ars Pictorae» a Genova nella prima metà del Cinquecento*, in Ead. (a cura di), *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, Banca Carige, Genova 1999, pp. 13-25.

Che Vincenzo cercasse in quegli anni una propria identità muovendosi tra tradizioni locali e frangia leonardesca è chiarito anche da alcune opere recentemente attribuitegli¹⁶. Poi, nel 1521, la partenza per la Valtellina. Lì, sui ponteggi in Sant'Antonio a Morbegno, affianca un pittore verosimilmente già frequentato a Milano, Bernardino De Donati¹⁷. Il ruolo di quest'ultimo nelle vicende artistiche di quest'angolo di Lombardia è ancora da definire, e il problema si è posto a maggior ragione per gli affreschi e le opere realizzate per Sant'Antonio¹⁸. Nella chiesa domenicana Bernardino aveva infatti già lavorato con Ambrogio Ghezzi; solo dopo la morte di questo, avvenuta nel 1517, avviava una società con De Barberis.

Sulla parte di De Donati nella produzione successiva di De Barberis la critica è stata spesso altalenante, riconoscendo i caratteri dell'uno o dell'altro – e la mano di Bernardino in particolare – laddove emergeva maggiormente un legame con la cultura bramantiniana e zenaliana. Una cultura che ha toccato però diversi artisti a queste latitudini, De Barberis compreso. Purtroppo, malgrado il suo curriculum e i tentativi fatti nel passato, la verità è che non si conoscono con certezza opere autonome di Bernardino, mentre su quelle di collaborazione la sua mano è poco più che invisibile.

Al discorso vanno aggiunti anche gli affreschi della volta a botte di San Bartolomeo a Bema¹⁹, mutili nella parte verso la facciata, rovinatissimi e resi ancora più illeggibili da un brutto restauro recente che andrebbe del tutto emendato. Sono realizzati da De

16. M. Romeri, *Vincenzo*, cit., pp. 283-285, figg. 10-14.

17. Nel 1521 Vincenzo De Barberis è chiamato a dipingere, insieme a Bernardino De Donati, le *Storie di Sant'Antonio Abate* per l'omonima cappella della chiesa domenicana. L'atto è rogato il 10 giugno 1521 e De Barberis e De Donati sono ancora residenti a Milano. Su queste vicende cfr.: B. Leoni, *L'ancona lignea nella chiesa di S. Vittore a Caiolo e il suo autore*, in «Bollettino della Società Storica Valtellinese», n. 38, 1985, p. 142; G. Perotti, *Affreschi del sotto-tetto in S. Antonio: gli autori* [1989], in *Scritti d'arte su Morbegno e la Valtellina. Antologia da "Le Vie del Bene" 1926-2001*, Le Vie del Bene, Sondrio 2004, pp. 147-148; B. Secci, *Un contributo alla biografia di Ambrogio Ghezzi*, in «Bollettino della Società Storica Valtellinese», n. 53, 2000, pp. 177-184; ma si aggiunga che gli atti notarili sugli affreschi della cappella di Sant'Antonio e di Santa Caterina da Siena, pubblicati per la prima volta dal maestro Leoni, erano già noti nel Settecento a Carlo Giacinto Fontana che li aveva regestati, dandone la precisa collocazione nelle filze dei notai nel suo manoscritto sul convento: Sondrio, Biblioteca Pio Rajna, Armadio manoscritti, *Sant'Antonio a Morbegno*, pp. 48, 74. I continuativi legami di De Donati con la Valtellina e il suo trasferimento definitivo si devono probabilmente a un legame matrimoniale: F. Palazzi Trivelli, *Giovanni Antonio de Donatis apprendista sarto*, in «Bollettino della Società Storica Valtellinese», n. 47, 1994, p. 126. Ultima nota: gli affreschi e l'ancona della cappella di Santa Caterina in Sant'Antonio a Morbegno, realizzati dalla ditta De Donati-Ghezzi, sono pagati 245 lire (B. Secci, *Un contributo*, cit., p. 184), cioè quasi otto volte l'impegno limitrofo e di poco successivo di De Barberis e De Donati, pagati con un «miserabile compenso di 32 lire» (J. Shell, *Pittori*, cit., p. 165). Una differenza che, ancona a parte, si dovrà in qualche modo spiegare.

18. Oltre ai lacerti della cappella di Sant'Antonio sopravvissuti, per la chiesa è stato dipinto e firmato da Vincenzo De Barberis e Bernardino De Donati il polittico con l'*Assunzione della Vergine e le Sante Caterina da Siena, Marta, Maria Maddalena, Caterina d'Alessandria*, e una predella divisa in tre tavole con *Storie della Vergine*. Il polittico, oggi nel santuario dell'Assunta e San Lorenzo a Morbegno, è «malamente» restaurato nel 1855: per l'antica collocazione e la storia critica e conservativa si veda M. Romeri, *La pittura nelle valli dell'Adda e del Mera tra XV e XVII secolo. La dispersione del patrimonio e la formazione del concetto di periferia*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Torino, Dottorato di ricerca in Storia del patrimonio archeologico e artistico, a.a. 2014-2015 (tutor G. Romano), a.a. 2012-2015, pp. 15-16.

19. I dipinti sono stati segnalati da R. Fallati, *Una traccia del Rinascimento lombardo a Bema*, in «Contract», a. XVI, n. 30, 2000, pp. 34-36.

Barberis subito dopo il primo incarico valtellinese, con gli occhi ancora fortemente impressionati dalle *Storie di Santa Caterina* di Ghezzi e De Donati in Sant'Antonio, tra volti grotteschi e stereometrie bramantiniane in parallelo al Luini della Pelucca²⁰. Sono vicinissimi alle *Storie di San Martino* e alla *Natività* ancora affrescate in Sant'Antonio (verosimilmente del 1524), dove ritornano a galla ricordi di opere di Vincenzo Foppa e di nuovo ci sono attenzioni prospettiche, dilatazioni monumentali e le stesse cromie calde e pastose che legano tutti i dipinti di questi primi anni Venti²¹. Ne riproduco qui almeno due dettagli leggibili (*Figure 9-10*).

Nel 1525 Bernardino De Donati è documentato a Talamona; Vincenzo invece firma e data un perduto *Battesimo di Cristo* per la cappella di San Giovanni nella collegiata di Sondrio, di patronato Lavizzari. Una testimonianza su questo dipinto perduto sta in una dissertazione, con qualche velleità storico-letteraria e apologetica sulla propria famiglia, manoscritta da Pietro Martire Lavizzari tra 1634 e 1635. Riporto il passo, che è anche la più antica attestazione scritta della fortuna valtellinese del pittore:

Circa poi all'Eminente grandezza, et santità di S. Giovanni Battista, circa l'impresa del Battesimo di Cristo descritta nella sopradetta Ancona, circa l'eccellente pittura della sopradetta Ancona [...] io non starò qui a stendermi più oltre, poiché sono tutte cose a tutti notorie et manifeste [...]. Solamente dirò, come la sopradetta anchona fu fatta l'anno 1525 da Vincenzo pittor Bresciano, come si può veder quasi in fondo alla sopradetta anchona [...]. Et si dice, che il suddetto Pittor fu quello che dippinse anche l'anchona della Chiesa della Sassella, e quella della Chiesa Parrocchiale di Caiolo, che gli sono pitture molto lodate²².

Nel maggio 1527, se non prima, De Barberis raggiunge il socio a Talamona²³. A questi anni risalgono diverse opere già note e probabilmente il polittico disperso per Sant'Agostino a Campo Tartano, di cui restano solamente i documenti che ne attestano il pagamento²⁴.

20. Cfr. G. Agosti, J. Stoppa (a cura di), *Bernardino Luini*, cit., p. 134, nn. 13-19; A. Mazzotta, *Leonardeschi. Leonardo e gli artisti lombardi*, in «Art e Dossier», n. 309, 2014, p. 44. Le immagini dei rovinatissimi affreschi di Sant'Antonio si vedono anche in A. Rovetta, *Origine*, cit., pp. 36-37, figg. 59-60; M. Gregori (a cura di), *Pittura*, cit., pp. 115-116, tavv. 51-52; E. Bianchi, *Morbegno, chiesa di S. Antonio*, in S. Coppa (a cura di), *Civiltà*, cit., p. 245, fig. 171.

21. Sulla parete di fondo della piccola chiesa è dipinta illusionisticamente un'ancona. La cultura più complessa esposta sul soffitto è qui appiattita in una composizione di maniera, con una palette cromatica più limitata. Si direbbe tutto molto semplificato, più tardo, come per fare il verso alle pitture del soffitto, ma a garantire l'antichità anche di queste superfici così piatte – cercando di non farsi ingannare dagli arancioni e degli azzurri sordi aggiunti di recente – ci sono le incisioni dei passanti, con date ben leggibili tra cui un «1555», un «1561», un «1682 die p.a Aprilis». È perciò un lavoro di bottega, e come concluso di fretta in un secondo momento rispetto agli articolati teatrini prospettici della volta.

22. Sondrio, Biblioteca Pio Rajna, Fondo Terzi Sant'Agata, b. 31, fasc. 4, Pietro Martire Lavizzari, *Descrizione dell'Antica et Nobile famiglia delli Signori Lavizzari di Sondrio di Valtellina et de diverse altre sue pertinentie*, p. 165; segnalato in B. Leoni, *L'ancona*, cit., p. 143.

23. B. Leoni, *L'ancona*, cit., pp. 142-143.

24. B. Leoni, *L'ancona*, cit., p. 144.

Poi ci sono un viaggio verso Brescia, il trasferimento a Caiolo e un passaggio bergamasco documentato, dove avviene un incontro con il pittore Jacopino Scipioni. In quell'occasione Jacopino dichiara a sua volta di essere stato in Valtellina intorno al 1522²⁵.

Ci stiamo avvicinando agli affreschi di San Bernardo e a un altro snodo delicato, cioè il polittico dell'Assunzione in San Vittore a Caiolo (*Figura 11*), firmato e datato: «OPUS VINCE[n]TI DE | BRIXIA ET B[er]NARDI | NI DE ME[dio]LL[an]o 1529»²⁶.

Qui, grazie al confronto con gli affreschi di Lovernato e Travagliato (*Figure 12*), dipinti pochi mesi prima, è più agevole riconoscere cosa sia di Vincenzo e cosa no²⁷. Intanto nella predella sono citate composizioni di Gaudenzio Ferrari²⁸ secondo una modalità di acquisizione delle invenzioni altrui che, si è visto, è consona a De Barberis sin dagli esordi. Le sue figurette esili, scattanti e allungate fanno il paio con gli alberelli striminziti stagliati su sfondi azzurrini di maniera. Nella tavola maggiore si ritrovano i suoi soliti volti tondi, di una dolcezza mielosa. Malgrado abbiano perso lo sfumato più sottile e pastoso dei lavori dei primi anni Venti, continua a essere centrale il confronto con la pala di Rivarolo (*Figura 7*), dove si ritrovano i prototipi per alcuni degli apostoli

25. Il documento è citato in F. Cortesi Bosco, *La Pietà di Lorenzo Lotto "opera molto affettuosa"*, in *Lorenzo Lotto. Il Compianto sul Cristo morto: studi, indagini, problemi conservativi*, atti della giornata di studio, in «Quaderni del Museo Bernareggi», n. 4, 2002, p. 24, nota 13: nel 1528 Vincenzo, abitante a «Chayoli Vallis Tuline» è a Bergamo insieme allo Scipioni. Quest'ultimo, su richiesta del De Barberis, rilascia una testimonianza che si riferisce a un loro incontro avvenuto cinque o sei anni prima, quando Scipioni aveva periziato un'ancona realizzata dal collega con cornice lignea intagliata, dorata e dipinta, con una Maddalena e i santi Rocco e Sebastiano, in una località a quattro miglia circa da Sondrio, riconosciuta da Simone Facchinetti nel polittico di Buglio (*Fermo Stella, satellite di Gaudenzio*, in G. Romano (a cura di), *Fermo Stella e Sperindio Cagnoli seguaci di Gaudenzio Ferrari. Una bottega d'arte nel Cinquecento padano*, catalogo della mostra (Bergamo, Museo Adriano Bernareggi, 29 settembre - 17 dicembre 2006), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006, p. 48). Il polittico di Buglio è perciò opera del solo De Barberis risalente al primo soggiorno valtellinese; la dedizione, oltre che alla Maddalena, a san Rocco e san Sebastiano, lo lega immediatamente alla pestilenza che tra 1520 e 1521 uccideva in pianura, ma non risparmiava del tutto nemmeno le valli. I Domenicani di Morbegno, committenti del pittore, hanno inoltre avuto un rapporto stretto con Buglio, testimoniato negli anni del vescovo Ninguarda (1588-1595), quando è parroco di San Fedele a Buglio frate Giovanni Filippini del convento di Sant'Antonio e vicecurato è Innocenzo Filippini, un altro domenicano. Proprio durante la visita pastorale del 1589 si avanzavano dei diritti di autonomia di San Fedele rispetto alla plebana di Ardenno della quale non si riconosceva il parroco affidandosi, per le celebrazioni, ed è una consuetudine, «a multis annis», ai frati di Morbegno: ripercorro la questione in M. Romeri, *La pittura*, cit., p. 16.

26. Il polittico, perfettamente conservato nella sua parte pittorica, è stato scoperto solamente vent'anni fa: S. Sicoli, *La ritrovata pala dell'Assunzione di Caiolo: un singolare episodio di sostituzione di un dipinto nella Valtellina di fine Settecento*, in «Bollettino d'arte», n. 121, 2002, pp. 109-114. Il «MELLO» con il doppio segno di abbreviazione sulle L è presente anche nel trittico di Gottardo Scotti proveniente da Mazzo, e ora al Poldi Pezzoli di Milano (inv. 1633); è una versione abbreviata del toponimo di Milano per cui esiste una certa elasticità ortografica anche sui documenti quattro e cinquecenteschi, in cui non è improbabile rintracciare «Mediollano», «Mediolano» o «Melano».

27. Gli affreschi in Santa Maria di Lovernato (Ospitaletto) e in Santa Maria dei Campi a Travagliato sono presentati per la prima volta da M. Marubbi, *Vincenzo de Barberis e gli affreschi cinquecenteschi del presbiterio*, in P. Castellini (a cura di), *Santa Maria di Lovernato. Architettura e affreschi di una chiesa bresciana del Quattrocento*, Comune di Ospitaletto, Brescia 2001, pp. 76-77; Id., *Tracce per l'attività bresciana di Vincenzo de Barberis*, in *Magister et magistri. Studi storico-artistici in memoria di Battista Leoni*, Società Storica Valtellinese, Sondrio 2002, pp. 229-233; qualche puntualizzazione in Romeri, *Vincenzo*, cit., p. 288, nota 26.

28. G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, *Il frutteto di Rancate*, in Idd. (a cura di), *La Natività della Vergine di Gaudenzio a Morbegno*, catalogo della mostra (Sondrio, Museo Valtellinese di Storia e Arte, 8 febbraio - 8 aprile 2011), Officina Libreria, Milano 2011, pp. 5-6; M. Romeri, *Itinerari gaudenziani in Valtellina*, in G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, *La Natività*, cit., p. 21.

di Caiolo. Ma nell'Assunzione valtellinese i passaggi di tono sono più secchi, gli impasti più sordi, le figure ammucciate senza porsi troppo pensiero, il cielo su cui si stagliano è piatto, le nuvole sono come di plastica e il paesaggio è completamente scomparso.

I panneggi voluminosi, rigonfi d'aria e che si increspano ai margini, si ritrovano sia qui che nelle lunette di Santa Maria a Lovernato; la mano di un collaboratore si scorge nelle chiome, nelle stoffe, nei dettagli tirati via un po' alla buona e nei volti dagli occhi più scavati. Le parti più scadenti, insomma, non sembrano del bresciano, non hanno il gesto rapido, la pennellata liquida e decisa, la capacità acquisita negli impasti cangianti che è ancora evidente nelle opere immediatamente precedenti. Richiamano piuttosto la *Natività con i Santi Giovanni Battista, Giacomo, Filippo, Gottardo e Rocco* (Figura 13) della parrocchiale di Torre Santa Maria, datata 1530 e già attribuita a Fermo Stella ma evidentemente, tolti i pesanti imbellettamenti dei restauri, prodotto della bottega De Barberis²⁹.

Sulla grande macchina d'altare di Caiolo emergono tutti i limiti della bottega di cui Bernardino è membro, e si rende palese come la sua parte sia stata, per ciò che riguarda il lavoro pittorico, del tutto secondaria o accessoria. Il suo ruolo è stato perciò diverso, probabilmente più imprenditoriale, un intermediario sul territorio a cui era legato anche per motivi familiari³⁰, come era stato Grassi a Genova. Se avesse davvero avuto le capacità, la tenuta di stile e le qualità che gli si sono riconosciute in passato nell'attribuirgli parte degli affreschi di Santa Maria delle Grazie di Gravedona, la storia sarebbe andata in un altro modo, e gli equilibri tra i due soci sui dipinti cofirmati, ben diversi³¹.

29. E. Bassi, *La Valtellina. Guida turistica illustrata*, Ind. Grafiche Saspe, Milano 1927-1928, p. 121, avanza un'attribuzione a Cipriano Valorsa e nella data legge un 1538. L'attribuzione allo Stella è in M. Gnoli Lenzi, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. IX. Provincia di Sondrio*, La Libreria dello Stato, Roma 1938, pp. 319-320, che segnala anche il restauro subito dal dipinto presso la Pinacoteca di Brera intorno al 1920, e in M. Gianasso (a cura di), *Guida turistica della Provincia di Sondrio*, Banca Popolare di Sondrio, Lecco 1979, p. 122. L'attribuzione è corretta da M. Rossi, *Pittura in Alto Lario e in Valtellina tra il 1520 e il 1550*, in M. Gregori (a cura di), *Pittura in Alto Lario e in Valtellina dall'Alto Medioevo al Settecento*, Cariplo, Milano 1995, pp. 32, 34, dove la tavola è attribuita alla bottega del bresciano, e da E. Bianchi, *Fermo Stella*, in *Civiltà*, cit., p. 325, che individua come opera di De Barberis anche la rovinatissima tavola con la *Madonna con il Bambino e i santi Gottardo, Donato e Rocco*, datata 1533, in San Gottardo a Spriana. Il dipinto dimostra però un rapporto piuttosto diretto con Gaudenzio Ferrari, una vicinanza che non è mai così accentuata nel De Barberis: quindi le fisionomie dei santi, il baldacchino circolare, la pesantezza dei panneggi e l'ambientazione in un interno sembrano essere tutti indizi che riportano a Fermo Stella o a un pittore più modesto che dal Ferrari dipende strettamente (l'attribuzione allo Stella era già in M. Gnoli Lenzi, *Inventario*, cit., p. 288). Purtroppo non sono riuscito a leggere sul dipinto di Torre Santa Maria la data, «verificata da una restauratrice di recente» (F. Palazzi Trivelli, *Un'ancona*, cit., p. 118), che le guide associano all'opera. Sul quadro anche M. Romeri, *Arte tra Engadina e Valmalenco*, in E. Pelucchi (a cura di), *Dieci giorni intorno al Bernina*, Club Alpino Italiano - Sezione Valtellinese, Sondrio 2014, p. 47.

30. De Donati si stabilisce definitivamente in Valtellina, probabilmente a seguito di un matrimonio, nei primi anni Venti: F. Palazzi Trivelli, *Giovanni*, cit., p. 126.

31. Cerco di sintetizzare qui l'intricatissima questione critica che riguarda Bernardino De Donati, iniziata con un intervento tenuto da Mina Gregori nel 1980 al convegno *Umanesimo. Problemi aperti*, alla Villa Monastero di Varenna: la studiosa sottolineava la vicinanza degli affreschi di De Donati e Ghezzi della cappella di Santa Caterina in Sant'Antonio a Morbegno con gli affreschi già attribuiti a Sigismondo dei Magistris in Santa Maria delle Grazie a Gravedona. Un'affinità culturale sostenuta poco dopo anche da Alessandro Rovetta (A. Rovetta, *Il convento agostiniano di S. Maria delle Grazie di*

Il «Maestro Pallido» di Gravedona con la sua potenza plastica, le sue eccentricità, la sua intelligenza, avrebbe schiacciato lo zuccheroso, provinciale e ripetitivo De Barberis.

Questa lunga parentesi si chiude su alcune opere di Vincenzo che si datano tra il polittico di Caiolo e gli anni immediatamente seguenti la morte di Bernardino De Donati, avvenuta nell'inverno tra 1530 e 1531³². Tra queste c'è la tempera con la *Madonna con il bambino* e i *Santi Sebastiano, Pancrazio, Martino e Rocco* ora nella parrocchiale di San Martino, ma proveniente da San Rocco a Castione Andevenno (*Figura 14*). Sulla tela era visibile una data che nella bibliografia è ricordata, con qualche riserva, come 1530³³. Una cronologia tutt'altro che improbabile per diversi motivi: intanto in quell'anno Vincenzo, malgrado sia ancora residente a Talamona almeno fino al 1531, è documentato a Caiolo³⁴, nel Terziere di mezzo; la tela di Castione è poi stilisticamente molto vicina all'affresco con la *Madonna con il Bambino tra i Santi Giorgio e Fedele* in San Giorgio a Montagna (*Figura 15*) e alla *Madonna con il Bambino* in San Bernardo (*Figura 16*)³⁵. Quest'ultima permette anche un ragionamento ulteriore: com'è per alcune opere realizzate a Talamona, come la *Madonna con il Bambino* in casa parrocchiale³⁶, l'affresco mescola affettuose

Gravedona, in «Communitas», nn. 5-8, 1979-1982, pp. 119). Maria Teresa Binaghi Olivari (in *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 4 dicembre 1982 - 28 febbraio 1983), Electa, Milano 1982, pp. 221, 225-226, nn. 65, 67) ritorna sull'argomento segnalando invece la fragilità di un'eventuale attribuzione che pure cautamente, e parzialmente, sostiene. Il nome di Bernardino continua a essere associato ai dipinti gravedonesi, argomentato in A. Rovetta, *S. Maria delle Grazie a Gravedona e la cultura osservante nell'Alto Lario*, in «Arte Lombarda», nn. 76/77, 1986, p. 97; Id., *Origine e affermazione del Rinascimento in Alto Lario*, in M. Rossi, A. Rovetta, *Pittura in Alto Lario tra Quattro e Cinquecento*, Il Vaglio Cultura Arte, Milano 1988, pp. 35-48; M. Rossi, *Pittura*, cit., pp. 28-33, e le schede di A. Rovetta nello stesso volume, pp. 241-243; qualche dubbio affiora in S. Coppa, *Pittura in Alto Lario tra Quattro e Cinquecento*, in «Osservatorio delle Arti», n. 2, 1989, pp. 105-108, che riaffronta la questione qualche anno dopo, in *La pittura del Quattrocento nella prima metà del Cinquecento*, in *Civiltà*, cit., pp. 169-177. Un maggior inquadramento sull'attività di De Barberis, compresa quella precedente alla collaborazione documentata con De Donati, la scoperta della data di morte precoce di Ambrogio Ghezzi (B. Secci, *Un contributo*, cit., pp. 177-184) e del polittico di San Vittore a Caiolo, la distinzione tra il Bernardino appartenente alla famiglia dei De Donati scultori e il nostro, hanno ricondotto la figura di questo pittore a un ruolo minore: G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, *Il Rinascimento lombardo (visto da Rancate)*, in Idd. (a cura di), *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra (Rancate, Mendrisio, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 10 ottobre 2010 - 9 gennaio 2011), Officina Libraria, Milano 2010, pp. 57-58; M. Romeri, *Vincenzo*, cit., p. 290, nota 19, con altre segnalazioni bibliografiche.

32. B. Leoni, *L'ancona*, cit., pp. 143-144; F. Palazzi Trivelli, *Giovanni*, cit., p. 123.

33. M. Gianasso, *Guida*, cit., p. 86; B. Leoni, in A. Boscacci, F. Gianasso, M. Mandelli (a cura di), *Guida turistica della Provincia di Sondrio*, Banca Popolare di Sondrio, Sondrio 2000, p. 156: «Pare che nel tondo, posto sul basamento del trono, vi fosse la data 1530».

34. B. Leoni, *L'ancona*, cit., p. 143.

35. Cfr. M. Romeri, *Vincenzo*, cit., pp. 285-287.

36. Luigi Malvezzi attribuiva l'affresco, su cui il pittore Luigi Majneri aveva sperimentato il restauro all'encausto, a Luini: L. Malvezzi, *Raccolta di articoli artistici editi ed inediti*, Tipografia Guglielmini e Redaelli, Milano 1842, pp. 38-39. L'articolo riportato nell'antologia è apparso identico, non senza un intento promozionale, anche in altri periodici: L. Malvezzi, *Del pingere all'encausto. Degli antichi e dei moderni e segnatamente del metodo Majneri*, in «Figaro», n. 69, 28 agosto 1841, pp. 273-274, e in «Gazzetta della Provincia di Lodi e Crema», n. 35, 27 agosto 1842, pp. 139-141. Del metodo Majneri e dei restauri valtellinesi e novaresi eseguiti con l'encausto è traccia in M. Sartorio, *Reale Accademia di Lucca*, in «Rivista europea. Giornale di scienze morali, letteratura ed arti», II, n. 1, 1844, p. 595. Il lodigiano Luigi Majneri appare nella guida del pittore F. Pirovano, *Milano nuovamente descritta co' suoi stabilimenti di scienze, di pubblica beneficenza, ed amministrazione, chiese, palagi, teatri, ec., loro pitture e sculture*, Tipografia di Giovanni Silvestri agli Scalini del Duomo, Milano 1824, p. 500: abita a Milano in contrada de' Meravigli al numero 2383 ed è definito «pitt[ore] all'encausto».

intimità gaudenziane con un tanto di lezioso che pertiene a una superficiale lettura di Luini, tutto innestato su idee compositive molto tradizionali, bergognonesche, e una piccola novità intercettata nei viaggi da o verso Brescia via Valcamonica. È quel telo giallo alle spalle della coppia. Un indizio utile anche per la datazione: a San Bernardo è appeso al nulla, come cascasse dal cielo, con quelle pieghe svasate nei margini inferiori che sono le stesse utilizzate da De Barberis in molti dei suoi panneggi. Potrebbe ricordare uno dei drappi posti tradizionalmente alle spalle di Madonne realizzare proprio in questo modo o, di nuovo, Bergognone, ma è il confronto con gli affreschi di Talamona (la *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Pietro Martire e Marta* in Santa Maria Nascente) e Morbegno (la meno riuscita *Madonna con il Bambino* in San Martino), e con le lunette di Lovernato del 1527-1528, a chiarirne la fonte: le opere camune di Callisto Piazza³⁷.

Aiuta nella datazione del ciclo di San Bernardo ai primi anni del quarto decennio anche il confronto con la *Madonna con il Bambino e sant'Anna* in Sant'Anna a Cedrasco (*Figura 17*). L'affresco occupa la parte centrale della parete di fondo del presbiterio della chiesa, dove è stato riapplicato con la riedificazione seicentesca dell'edificio dopo essere stato staccato a massello³⁸. In passato – e non poteva essere altrimenti – è stato attribuito a Cipriano Valorsa³⁹ ma è evidente, malgrado le pesantissime ridipinture, come il dipinto sia stato realizzato da De Barberis in un momento non troppo distante da quello del ciclo di San Bernardo. Sul telo che fa da sfondo sono stagliate figure ancora monumentali, con volumi definiti pur nell'uso impacciato della prospettiva e nella rapidità della stesura; il Bambino, inoltre, è realizzato ricalcando un cartone identico a quello utilizzato a Faedo. La data è posta sul dipinto: «S. | ANNA | ORA PRO | NOBIS | 1535». Vincenzo risiede ora a Sondrio, dov'è anche il nipote Michele, anch'esso pittore e forse suo collaboratore⁴⁰. Da qui in poi, dai rovinatissimi affreschi della Santa Trinità di Ponte, datati 1539 e ancora inediti, a quelli di Gera Lario che gli sono vicini, a quelli a Teglio e in alta Valtellina, Vincenzo lavora in modo sempre più stanco e corsivo, riutilizzando lo steso repertorio: riappaiono personaggi, sfondi, elementi decorativi (*Figura 18*), tirati via sempre più alla buona, quasi senza disegno e citando, di nuovo, prototipi di Gaudenzio.

37. M. Romeri, *Vincenzo*, cit., pp. 286-287.

38. Devo questa indicazione a Giorgio Baruta, che ringrazio. Una cosa simile è successa all'affresco di Luini ora in San Giulio a Barlassina: G. Pitiglieri, J. Varsallona, *Barlassina. San Giulio*, in G. Agosti, R. Sacchi, J. Stoppa (a cura di), *Bernardino Luini e i suoi figli. Itinerari*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 10 aprile - 13 luglio 2014), edizione rivista e corretta, Officina Libraria, Milano 2014, pp. 24-27, n. 1; C. Quattrini, *Bernardino Luini. Catalogo generale delle opere*, Allemandi, Torino 2019, pp. 336-338, n. 130. Anche la *Madonna con il Bambino*, sempre De Barberis, in San Fedele a Poggiridenti, è conservata a scopo devozionale nell'allestimento barocco della chiesa: F. Bormetti, *Emergenze artistiche in San Fedele*, in F. Prandi (a cura di), *La chiesa di San Fedele in Pendolasco Poggiridenti*, Associazione San Fedele, Sondrio 2014, pp. 293-300.

39. E. Bassi, *Guida*, cit., p. 114.

40. B. Leoni, *L'ancona*, cit., p. 144.

Nella conca absidale di San Bernardo è rappresentato un *Cristo pantocratore* circondato dal *Tetramorfo* (Figura 19). È un'iconografia basata sulla visione di Ezechiele (1, 26-28): intorno a Cristo, apparso in un bagliore di fuoco, seduto su un trono d'arcobaleno, sono posti i quattro viventi, cioè la trasposizione metamorfica degli evangelisti. De Barberis riprende questa composizione molto antica certamente per un'esplicita richiesta della committenza. Non è un fatto così insolito a queste latitudini: l'artista doveva avere ben presente almeno la decorazione dell'abside della Sassella, ma anche quella, con il paesaggio sullo sfondo, nella chiesa della Madonna di Santo Stefano a Rovato, il suo paese natale⁴¹.

San Giorgio, titolare della parrocchia di Montagna, è inserito sul lato nord; *San Bernardo* sul lato sud. Sotto quest'ultimo, su una superficie rilevata nella muratura a mo' di lesena e incorniciato di rosso, *Sant'Antonio*; è purtroppo del tutto scomparsa la figura che doveva corrispondergli simmetricamente sul lato opposto. La zoccolatura è invece realizzata con una specchiatura dipinta: circondati da un fregio bruno su fondo giallo si alternano dei moduli geometrici ritmati per forme e colori.

Lo stato conservativo di tutto l'insieme è purtroppo pessimo. Non solo per la durissima scialbatura, ora rimossa, ma soprattutto per un problema a monte, forse immediatamente evidente nelle settimane successive alla stesura dei colori⁴².

L'ultimo intervento di un pittore sui muri di San Bernardo si deve al modesto Luigi (o Alvisé) Valloni, che data 1568 e sigla con le proprie iniziali l'affresco con *San Rocco e san Sebastiano* della parete nord (Figure 1, 20). Parzialmente recuperato con gli ultimi restauri, *San Sebastiano* è stato quasi integralmente cancellato dalla demolizione del muro per l'apertura dell'ingresso sul campanile.

Ai due santi, com'è noto, ci si rivolgeva a protezione delle epidemie, soprattutto di peste, che si ripresentavano ciclicamente.

La presenza di un'opera di questo artista in San Bernardo non deve stupire: originario di Albosaggia, allievo e poi collaboratore del pittore grosino Cipriano Valorsa, pochi anni prima aveva lavorato anche nell'oratorio dell'Annunciazione a Montagna⁴³. Di quegli affreschi restano pochi lacerti, ma tra essi c'è la parte inferiore del corpo di un *San Rocco* (Figura 21) che si può confrontare agevolmente con quello di Faedo. Il pri-

41. Gli affreschi, oggi attribuiti a un anonimo pittore d'ambito bresciano, erano stati avvicinati a Paolo da Caylina il Vecchio, cognato di Vincenzo Foppa: G. Panazza, *Un'opera nuova di Paolo da Brescia*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, a cura di «Arte Veneta», Alfieri, Venezia 1971, pp. 53-56, fig. 12.

42. Si veda il saggio di Anna Triberti in questo volume.

43. Un pittore, di cui non si specifica il nome, è pagato nel 1560 per aver dipinto la cappella dedicata a San Rocco che diventerà più avanti l'oratorio dell'Annunciazione: M. Romeri, *Appunti*, cit., p. 127, nota 29; A. Rovetta, *Il complesso*, cit., pp. 99-101, figg. 38-40.

mo, un poco più acerbo e allungato, ricorda certe opere di Valorsa di questi stessi anni, come la *Madonna con il Bambino in trono tra san Rocco e san Sebastiano* nel portichetto di Sant'Abbondio a Boalzo, datato 1563. A quella stessa data Valloni è impegnato nel cimitero di San Giacomo a Chiuro, dove dipinge una *Santa Marta che protegge i Disciplini* poi incorporata nel portichetto dei Disciplini affrescato da Valorsa nel 1567 e nel 1591⁴⁴.

Valloni, che viveva a Ponte almeno dal 1557, tra gli anni Sessanta e Settanta doveva avere avuto una vivace attività, testimoniata però più dai documenti che dalle poche opere rimaste⁴⁵. Il suo linguaggio, insieme a quello di Valorsa, si gioca tutto nella ripresa quasi mimetica della tradizione primo-cinquecentesca, in una logica artigianale fatta di ripetizioni continue delle stesse immagini, riprodotte con il medesimo tono che resta pacato e accomodante anche grazie al rifiuto di aggiornamenti che lo avrebbero reso più complesso, meno adatto a una diffusione capillare. Questi artisti lavoravano infatti per le confraternite e le piccole e isolate comunità locali; la loro modalità espressiva si rivolgeva perciò agli strati più umili della società valtellinese che, a fronte di cambiamenti importanti, soprattutto dal punto di vista confessionale, restava fortemente conservatrice, mentre buona parte del potentato grigione e della nobiltà locale abbracciava le idee eterodosse provenienti sia da Nord che da Sud, dagli eretici in fuga dagli Stati italiani.

Quassù a San Bernardo Valloni ha avuto un esempio eclatante: un'opera del maestro bresciano al quale lui e Valorsa hanno guardato moltissimo, cercando di imitarne la chiarezza e la dolcezza conciliante. Valloni, con tutti i suoi limiti, dovette considerare gli affreschi dell'abside, probabilmente già ammalorati, come dei capolavori. Le sue cornici azzurre con modanature e fregi, lo sfondo con il cielo al tramonto e persino le aureole dei santi, solcate nell'intonaco, imitano quelle dei dipinti di De Barberis. Anche il volto così semplice e schematico del *San Rocco*, identico in quasi tutti i soggetti maschili delle opere note di Valloni (*Figura 22*), è come scaldato da uno sguardo aperto e da un sorriso che si rifà alla dolce leggerezza infantile che ammantava i visi dipinti dall'artista di Rovato.

44. M. Romeri, *Appunti*, cit., pp. 134-135. Valorsa e Valloni ritornano a dipingere le volte del portichetto e la cappella della scuola dei Disciplini posta accanto nel 1591; riaffronto la questione, sistemando le attribuzioni delle varie parti del complesso, in M. Romeri, *San Rocco a Sondrio: appunti per una monografia*, in M. Bonfadini, M. Romeri, *Adi 17 agosto 1513 s'è fatto voto di celebrare la festa di San Rocco in perpetuo*, a cura di A. Dell'Oca, Parrocchia dei Santi Gervasio e Protasio, Sondrio 2013, p. 64.

45. M. Romeri, *Appunti*, cit., in particolare pp. 124-125, 136-139.



*Figura 1. Faedo Valtellino, San Bernardo, parete settentrionale
(foto Federico Pollini).*



Figura 2. Artista lombardo vicino ad Andrea De Passeris, *San Lorenzo*, Faedo Valtellino, San Bernardo (foto Federico Pollini).



Figura 3. Vincenzo De Barberis, *Madonna con il Bambino*, Faedo Valtellino, San Bernardo (foto Federico Pollini).



Figura 4. Faedo Valtellino, San Bernardo, abside (foto Federico Pollini).



Figura 5. Faedo Valtellino, San Bernardo, frammenti di affresco (foto Federico Pollini).



Figura 6. Faedo Valtellino, San Bernardo, frammento di affresco (foto Federico Pollini).



Figura 7. Vincenzo De Barberis, *Assunzione della Vergine*, Genova, località Rivarolo, Santa Maria Assunta (foto Massimo Romeri).



Figura 8. Bernardino Ferrari, Assunzione della Vergine, collezione privata.



*Figura 9. Vincenzo De Barberis,
San Rocco fa l'elemosina, Bema, San Bartolomeo
(foto Massimo Romeri).*



*Figura 10. Vincenzo De Barberis,
San Sebastiano, Bema, San Bartolomeo
(foto Massimo Romeri).*

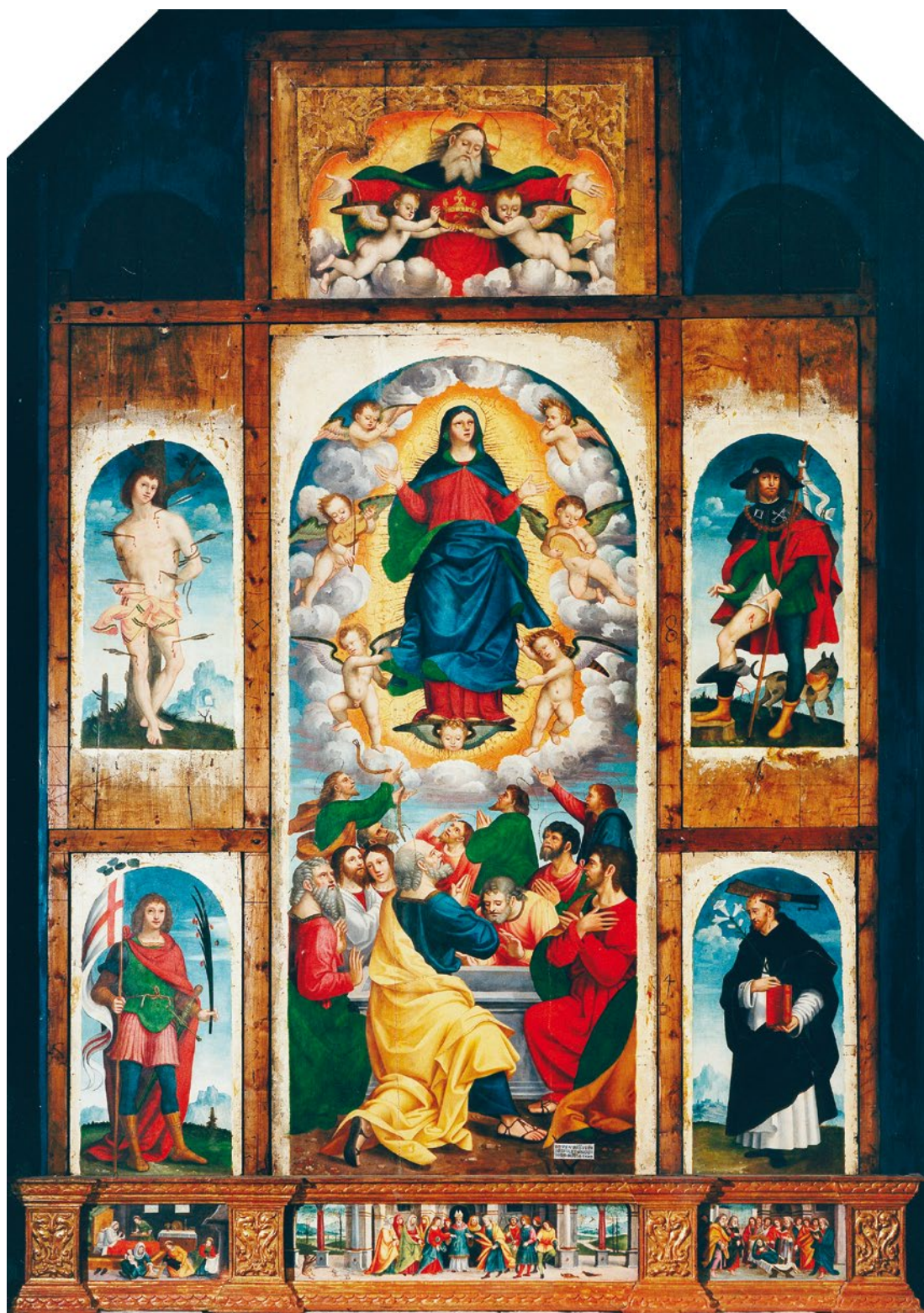


Figura 11. Bernardino De Donati e Vincenzo De Barberis, Polittico dell'Assunzione della Vergine, Caiolo, San Vittore (foto Federico Pollini).



*Figura 12. Vincenzo De Barberis,
Madonna con il Bambino tra i santi Giovanni Battista, Antonio abate e due san Rocco,
Ospitaletto, località Lovernato, Santa Maria
(foto Massimo Romeri).*



*Figura 13. Bottega di Vincenzo De Barberis (Bernardino De Donati?),
Natività con i Santi Giovanni Battista, Giacomo, Filippo, Gottardo e Rocco,
Torre Santa Maria, Santa Maria
(foto Massimo Romeri).*

Gli affreschi cinquecenteschi di San Bernardo a Faedo



Figura 14. Vincenzo De Barberis, Madonna con il Bambino e i santi Sebastiano, Pancrazio, Martino e Rocco, Castione Andevenno, San Martino (foto Paolo Rossi).



Figura 16. Vincenzo De Barberis, Madonna con il Bambino (particolare), Faedo Valtellino, San Bernardo (foto Federico Pollini).



Figura 15. Vincenzo De Barberis, Madonna con il Bambino tra i santi Giorgio e Fedele (?), Montagna in Valtellina, San Giorgio (foto Massimo Romeri).



Figura 17. Vincenzo De Barberis e pittore seicentesco, Madonna con il Bambino e sant'Anna, Cedrasco, Sant'Anna (foto Massimo Romeri).



Figura 18. Vincenzo De Barberis, Angelo musicante e motivo decorativo a candelabra, Teglio, località San Giacomo, San Giacomo (foto Massimo Romeri).



Figura 19. Vincenzo De Barberis, Cristo pantocratore con i simboli degli Evangelisti, san Giorgio e san Bernardo, Faedo Valtellino, San Bernardo (foto Federico Pollini).



Figura 20. Luigi Valloni, San Rocco e san Sebastiano, Faedo Valtellino, San Bernardo (foto Federico Pollini).



Figura 21. Luigi Valloni, San Rocco e san Sebastiano, Montagna in Valtellina, oratorio dell'Annunciazione (foto Massimo Romeri).



Figura 22. Luigi Valloni, Madonna in trono con il Bambino tra i santi Pietro e Rocco, Tresivio, località Torchio (foto Massimo Romeri).

IL RESTAURO DEGLI AFFRESCHI DELLA CHIESA DI SAN BERNARDO (2008-2020)

Anna Triberti

La ricomparsa di una pittura murale, dopo secoli di oblio, suscita sempre forti emozioni¹. A San Bernardo di Faedo il percorso che ha portato alla scoperta degli affreschi e al loro restauro complessivo è iniziato nel 2007, quando l'architetto Luca De Paoli e il sindaco Giordano Caprari concordarono con il parroco, don Carlo Radrizzani, l'opportunità di procedere con un'indagine stratigrafica per accertare la presenza di intonaci originari, coloriture o apparati decorativi sulle superfici parietali della chiesa².

Nel 2008 mi è stata perciò commissionata la campagna di saggi, con il permesso della Soprintendenza e del suo funzionario di zona³.

Le pareti dell'aula presentavano tinteggiature molto disomogenee di color giallo, mentre nella zona inferiore era stata realizzata una zoccolatura dipinta a imitazione della pietra.

L'abside, a pianta semicircolare con volta a calotta, si presentava dipinta con una tinteggiatura di color rosa, anch'essa non più omogenea ma con colature e sbiancamenti, dovuti, come per tutto l'edificio, alle antiche percolazioni d'acqua dalle coperture e alle efflorescenze saline⁴.

L'unico dipinto visibile era un *San Rocco* eseguito ad affresco su uno strato di malta lisciata, in leggero sottolivello rispetto allo strato di finitura che si presentava alla vista, riquadrato da una grossolana filettatura che ne ridisegnava i contorni.

La memoria orale aveva tramandato il ricordo di altri dipinti. In un articolo di Erio

1. Desidero rivolgere un particolare ringraziamento a don Carlo Radrizzani, che con la sua curiosità e l'amore per le zone montane ha reso possibile questo lavoro, i parroci che si sono susseguiti, don Francesco Abbiati, padre Angelo Melocchi e don Angelo Mazzucchi e agli infaticabili volontari degli Amici di Faedo e agli abitanti di San Bernardo che mi hanno sempre assistito e aiutato con pazienza e dedizione.

2. L'occasione fu il rifacimento dell'impianto elettrico.

3. Il funzionario per la Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il paesaggio della zona di Sondrio era allora – e fino al dicembre 2009 – l'architetto Fulvio Roberto Besana.

4. Per le modifiche strutturali e i rifacimenti del tetto si veda il saggio di Luca De Paoli in questo volume.

Caprari del 1971, sul bollettino pubblicato dal parroco del tempo, don Aldo Tarabini, «Feste di Faedo», si riportava infatti che «tutta la parete nord della chiesa – anche se ora ricoperta di intonaco – è affrescata in stile tardo gotico»⁵.

L'indagine, effettuata nell'estate del 2008, con una serie di sessantaquattro saggi stratigrafici effettuati in punti specifici, ha portato in luce i diversi strati (*Figura 1*).

È emerso che le colorazioni appena sottostanti l'ultima tinteggiatura si potevano riferire a interventi manutentivi otto-novecenteschi, con uso di tinte di tonalità di media intensità: marroni, ocre, terra di Siena bruciata e rosa. Al di sotto di questi due strati ce n'era un altro composto da almeno tre stesure di calce bianca, di spessore variabile tra 0,2 e 1 mm, applicato direttamente sulle parti affrescate (*Figura 2*).

La tinta bianca, costituita da calce diluita in acqua, era ben indurita dai sali e formava uno strato molto tenace, saldato fortemente alla superficie dipinta. Questa resistenza dello scialbo è stata probabilmente causata anche dalla mancanza, nell'interfaccia colore-scialbo, di stratificazioni di polveri e sostanze grasse che in molti casi favoriscono la separazione dei vari strati.

Secondo la tradizione orale i dipinti erano stati occultati durante le epidemie di peste tra il Sei e il Settecento, utilizzando la calce per disinfettare e ripulire. Questo avrebbe spiegato anche la sopravvivenza proprio di *San Rocco*, protettore dalla peste. In realtà l'occultamento delle pitture ha diverse ragioni, e primariamente quelle dottrinali e lo stato di degrado. Quest'ultimo, quando avanzato, contribuiva a far sì che gli affreschi perdessero importanza agli occhi della popolazione. Non avendo i mezzi e la cultura del recupero, si sceglieva di cancellarli ricoprendoli con una tinta di colore bianco, sinonimo di novità, pulizia e ordine. L'oscuramento di un ciclo pittorico antico e "guasto" può perciò derivare da una scelta pragmatica, che può essere compiuta consapevolmente seguendo consuetudini e gusti del momento⁶.

Fin dai primi tasselli, con la scopritura di volti e mani di particolare bellezza, ci siamo subito resi conto di essere all'inizio di un'avventura dal fascino particolare, con quell'atmosfera di attesa che solo la lenta rimozione dello scialbo mette in luce (*Figura 3*).

A seguito della campagna stratigrafica si è deciso di effettuare delle indagini chimico-fisiche⁷ che aiutassero il riconoscimento delle pitture sottostanti e, soprattutto, l'identificazione della composizione dello spesso strato di scialbo.

5. E. Caprari, *La festa di San Bernardo*, in «Feste di Faedo», numero unico per l'estate 1971, p. 9.

6. Su questo tema è fondamentale C. Danti, A. Felici (a cura di), *Il colore negato e il colore ritrovato. Storie e procedimenti di occultamento e descialbo delle pitture murali*, Nardini editore - Opificio delle Pietre Dure, Firenze 2008.

7. Prof. Luigi Soroldoni-Consulenza e studi, *Indagini chimico-fisiche rif.10-TRT1: luglio 2010*.

I risultati delle analisi hanno rilevato la presenza di tre strati di calce ben carbonata (calcite e abbondante magnesite) (*Figura 4*).

Un dato interessante è risultata la presenza minima di residui proteici nel campione n. 4 relativo ai dipinti dell'abside; il dipinto è sì un affresco, ma con velature stese a mezzo fresco, cioè con l'ausilio di un legante come il latte o l'acqua di calce.

Prima di procedere all'intervento di restauro vero e proprio si sono volute testare diverse metodologie di rimozione dello scialbo sulle varie porzioni dipinte individuate attraverso i saggi:

- resine a scambio ionico;
- a secco con martelline;
- smerigliatrice con frese;
- pulitura mediante soluzioni acquose neutre o addensate a pH debolmente acido, rifinite a bisturi;
- micro-sabbiatrici.

I risultati più apprezzabili si sono ottenuti mediante l'utilizzo di smerigliatrice con frese per la pulitura a secco e per mezzo di soluzioni acquose, rifinite a bisturi (*Figure 5-6*). Come si vedrà in seguito, nel prosieguo dei lavori si è reso necessario procedere anche con altri metodi.

Nell'estate 2010 si è quindi programmato il primo intervento, scegliendo di descialbare e restaurare quella che è stata subito identificata come un'*Ultima cena*⁸.

La stesura originaria del dipinto consiste in un intonaco di finitura a fine granulometria⁹ ben pressato; la tecnica d'esecuzione è a buon fresco. Per la rimozione della scialbatura, che risultava molto coriacea, con l'aiuto del professor Luigi Soroldoni dell'Accademia del Restauro di Como, ho testato l'acetato d'ammonio, derivato dalla reazione di ammoniaca e acido acetico. Questo agiva sull'ultimo strato, molto coerente con l'interfaccia del dipinto.

Dopo la prima fase conoscitiva e sperimentale, l'intervento di rimozione della scialbatura è proseguito sull'intero ciclo pittorico: trovata finalmente la strada giusta si è proceduto con l'applicazione di impacchi.

Vista la considerevole durezza dovuta alla cristallizzazione degli strati di pitturazio-

8. L'affresco ha dimensioni 358×157 cm; 71 cm la sua altezza da terra.

9. Il suo spessore varia tra 0,5 e 1 cm.

ni soprammesse, si è ritenuto di applicare su uno strato di carta giapponese un impacco di pasta cellulosica (Arbocell 200) e sepiolite in rapporto 2:1, addizionati con acqua e acetato d'ammonio al 15%, permettendo di mantenere il reagente a contatto dello scialbo per 30 minuti dalla fine dell'applicazione.

Questo ha sfruttato sia il naturale leggero indebolimento dello spesso scialbo, duro e compatto, esercitato dalla prolungata azione dell'acqua, sia l'indebolimento attraverso la soluzione a pH neutro.

Rigonfiandosi, lo strato è divenuto più asportabile, ma ci si è resi subito conto dell'importanza dell'azione meccanica del bisturi a lama mobile sempre ben affilata per poter assottigliare lo scialbo (*Figure 7-8*).

In alcuni punti ci siamo dovuti accontentare di una rimozione parziale per la difficoltà di separare lo scialbo dal colore.

Nella fascia inferiore del dipinto un successivo passaggio di pulitura è stato necessario per estrarre i depositi cerosi delle candele devozionali accese a suo tempo davanti all'affresco. Questo annerimento, dovuto al fumo dei ceri, era ed è ancora in parte presente nella fascia inferiore. In particolare se ne nota la presenza sotto la figura di Gesù, a testimonianza della particolare devozione. È infatti un danneggiamento "parlante", che attesta cioè un costume religioso susseguitosi nel tempo, e per diversi decenni, prima che l'affresco venisse occultato.

Man mano che si procedeva alla scopritura di figure e particolari, ci si è resi conto di essere di fronte a un affresco di ottima qualità; con l'architetto Luca De Paoli abbiamo così concordato la necessità di coinvolgere uno storico dell'arte, Massimo Romeri, che chiarisse dal suo punto di vista il valore e il significato del restauro in corso, coinvolgendo in queste scoperte e in questi primi risultati anche la popolazione di Faedo e Albosaggia.

L'intonachino del dipinto risulta steso direttamente su un intonaco a raso pietra non regolare, di cui si vedono alcuni lacerti e che funge da arriccio. A volte l'andamento irregolare della muratura fa sì che l'intonachino sia steso direttamente sui conci in pietra.

Un altro dato emerso è che la malta stesa a raso pietra, composta da inerte terroso a grossa granulometria e poca calce, risulta essere molto povera di legante.

All'inconsistenza materica degli strati costitutivi dell'intonaco si sono aggiunti nel tempo i movimenti dovuti alla sostituzione dell'antica copertura¹⁰, che hanno provocato la consistente fessurazione, il percolamento di acqua dall'alto e la risalita di umidità dal sottosuolo. Queste risultano nell'insieme le principali cause delle consistenti perdite

10. Su questi aspetti si veda il saggio di Luca De Paoli in questo volume.

materiche. Bisogna inoltre ricordare che a provocare una perdita cospicua di dipinto hanno concorso anche i precedenti lavori di apertura della porta laterale e il più recente inserimento di una mensola proprio a ridosso della sezione di parete in cui era celato l'affresco (*Figura 9*).

Le “giornate” che scandiscono l'esecuzione dell'affresco sono impercettibili se non a luce radente. La costruzione del dipinto è avvenuta da sinistra verso destra: le giustapposizioni delle stesure di intonaco si riconoscono negli intervalli tra le figure. Non si individuano incisioni e in nessun punto sono presenti tracce di sinopia. Gli incarnati sono disegnati con terra rossa, ma sulla superficie dipinta non è rilevabile il disegno preparatorio. L'incarnato di Giuda, differente da quello degli altri personaggi, si presenta bianco-grigio e con alcune pennellate di color verde per marcarne l'espressione.

La tavolozza presenta alcuni colori tipici della pittura ad affresco come l'ocra gialla, la terra bruna e il nero carbone – individuati dalle indagini chimico-fisiche –, terra rossa, terra verde, rosa e bianco di calce steso a secco/mezzo fresco per dare luce ai panneggi e per la scrittura dei nomi degli apostoli.

Lo stato di conservazione del colore ritrovato appare ben coeso, anche se con fenomeni di degrado. Alcune delle cause di questo deterioramento sono ormai stabilizzate, mentre altre sono ancora in atto e passibili di progresso, come nella parte destra del dipinto, dove la porzione adiacente alla porta risulta ancora oggi attaccata da un fronte umido proveniente dallo scarico dell'acqua dal tetto.

Contemporaneamente all'azione di descialbo è stata eseguita una puntuale ricognizione dei distacchi dovuti alla parziale inconsistenza dell'arriccio. Il consolidamento è stato eseguito con malta¹¹ a base di calci naturali, iniettata con siringhe attraverso crepe già esistenti o fori appositamente praticati nei punti dove il colore era già mancante, in modo da non provocare ulteriori perdite di colore; questa operazione è stata necessaria in alcuni casi per poter procedere in sicurezza con l'asportazione delle pitturazioni soprammesse.

Nella zona sottostante e sopra il dipinto sono stati ritrovati frammenti di rinzafo steso a cazzuola, che convivevano, con molta probabilità, con l'affresco. Non è un vero e proprio raso pietra, in quanto la muratura non è nata per essere lasciata a vista, ma ricoperta da un semplice rinzafo che lasciava scoperti qua e là pezzi di sasso. Questo fa supporre la convivenza degli affreschi con un intonaco grezzo per la restante parte della muratura (*Figura 10*).

11. PLM-I malta da iniezione a base di leganti idraulici e inerti selezionati esenti da sali efflorescibili.

Le piccole lacune, lesioni e micro-abrasioni sulla superficie affrescata sono state riempite con sabbia finemente setacciata, polveri di marmo colorate e grassello di calce stagionato.

Le stuccature di grandi dimensioni, in una fase iniziale, hanno imitato il rinzafo di finitura della muratura con sabbia di diversa granulometria, polveri di marmo colorate legate con calce idraulica e grassello di calce. Successivamente, su richiesta della committenza, si è proceduto alla ricostituzione di una zona a neutro con un leggero sottolivello che potesse ricreare l'ingombro originale del dipinto.

Come si può vedere dalla documentazione fotografica, alcuni frammenti di scialbo bianco sono ancora presenti, in quanto la loro rimozione comprometteva lo strato di pittura sottostante; si è deciso quindi di mantenerli e di abbassarli di tono con il ritocco.

Il ritocco pittorico sulle stuccature è stato eseguito con tecnica a rigatino e sulle abrasioni con velature sottotono. I colori scelti sono stati i pigmenti¹² stemperati in caseinato d'ammonio (*Figura 11*).

Queste operazioni sono state eseguite con la preziosa collaborazione della restauratrice Gabriella Rossati (*Figure 12-17*).

1. Abside

L'intervento è ripreso nell'estate del 2011 sull'arco trionfale, con la scoperta di una *Madonna con il Bambino*, attribuita a Vincenzo De Barberis¹³. Si è successivamente passati all'abside, proseguendo anche nell'estate 2012 (*Figura 18*).

Per nostra fortuna la scialbatura è un tipo di intervento che – per adoperare un termine caro al restauro – possiamo considerare almeno in parte *reversibile*, in quanto non porta alla perdita della pittura, ma solo all'occultamento della sua immagine. Così, anche nel caso di San Bernardo, ci si è trovati di fronte alla scoperta, non senza stupore, di una quantità di porzioni dipinte inaspettate, ancora presenti sia sull'arco trionfale che sulla superficie absidale.

L'indagine stratigrafica condotta nell'estate del 2008 aveva già portato in luce diverse porzioni di dipinto che ci avevano fatto presagire importanti scoperte, ma certo non

12. Pigmenti disciolti in acqua deionizzata e ammonio caseinato al 4%.

13. Si veda il saggio di Massimo Romeri in questo volume.

immaginavamo una tale completezza; purtroppo, anche se in un'epoca tecnologica e con strumenti d'indagine sofisticati, a oggi non disponiamo di mezzi che possano darci un'anteprima attendibile di ciò che è coperto da imbiancatura.

Dall'indagine stratigrafica è emersa nella zona absidale una pitturazione intermedia, sopra almeno tre strati di tinta bianca costituita da calce diluita in acqua e ben carbonatata (calcite e magnesite). Le tinte a calce, di probabile origine otto-novecentesca, decoravano la zona absidale contraddistinguendola dall'aula mediante una fascia monocroma e filettature su fondo rosato (*Figura 19*).

Il ciclo pittorico dell'abside e dell'arco trionfale è stato eseguito con la classica tecnica a buon fresco, completato a mezzo fresco¹⁴.

Il campionamento ha messo in luce una stesura di colore leggermente più corposa rispetto a quella dell'*Ultima cena*.

Il legante delle stesure di colore risulta essere prevalentemente carbonatico con presenza di residui proteici (probabilmente materiale proteico mescolato a latte o acqua di calce).

La tavolozza impiegata dall'artista è composta da terre e ossidi piuttosto comuni: ocre rossa, terra rossa, terra bruna, ocre gialla, nero carbone, bianco, bianco rosato di calce, ma anche di pigmenti più preziosi come il rosso arancio con Minio, la Lacca rossa e il blu. Questi pigmenti tradizionali risultano essere i più stabili.

A una osservazione ravvicinata sono visibili le giunzioni delle ampie giornate d'esecuzione dell'intonaco. Grazie a esse possiamo affermare che l'esecuzione iniziò dal centro della volta e proseguì dall'alto verso il basso. Per prima è stata eseguita la fascia decorativa dell'arco. Le linee di giunzione sulla parete sono invece difficilmente individuabili. Alcune incisioni dirette (eseguite con strumenti appuntiti nella malta fresca) sono visibili sul pannello della veste della *Madonna con il Bambino*, sull'architettura che inquadra la scena e su alcune parti dei pannelli della zoccolatura; i cerchi sono effettuati a compasso: si vedono molto chiaramente i fori centrali. Questa tecnica è utilizzata per tracciare il disegno preparatorio sull'intonaco.

Anche le aureole dei santi sono decorate con incisioni e punzonature eseguite su intonaco fresco, in questo caso lasciate in evidenza (*Figura 20*).

Le tecniche di descialbo messe a punto per l'*Ultima cena* non hanno dato risultati soddisfacenti nella zona absidale. La sperimentazione iniziale ha piuttosto suggerito

14. Come risulta dalla sezione lucida dal campione n. 4 di un frammento prelevato dalla superficie dell'emiciclo destro (Prof. Luigi Soroldoni - Consulenza e studi, *Indagini chimico-fisiche rif.10-TRT1: luglio 2010*).

l'applicazione di diversi metodi, modificati zona per zona alternando e ripetendo più volte alcune operazioni fino a ottenere un risultato soddisfacente.

Gli impacchi con ammonio acetato non facilitavano infatti la rimozione degli spessi e corposi strati di bianco di calce, cristallizzati dai sali su una superficie pittorica molto abrasa (soprattutto nell'emiciclo absidale). Questi strati sono invece stati rimossi e assottigliati con mezzi meccanici e impacchi. È stato necessario intervenire con microscalpelli¹⁵ ad aria compressa e con smerigliatrice¹⁶ con frese, per agire sullo strato tenacemente aderente al dipinto (*Figure 21-22*).

In alcuni punti, dove lo strato era fortemente aggrappato al suo substrato, si sono ottenuti buoni risultati applicando, tra i due passaggi con i mezzi meccanici, piccoli impacchi di pasta cellulosica (Arbocel 200) addizionati con sola acqua deionizzata e/o in soluzione di ammonio carbonato.

In questo modo il lavoro è proceduto alternando le diverse metodologie nel tentativo di ottimizzare i risultati.

Nonostante i vari interventi di pulitura progressiva, in alcune zone lo scialbo a contatto con la pellicola pittorica non è stato completamente rimosso: dove non è stato possibile insistere ulteriormente, siamo stati costretti a non procedere per preservare il più possibile l'integrità della pellicola pittorica, molto compromessa da un'erosione superficiale.

Dove si poteva osservare, come nel registro inferiore, già indebolito dall'umidità di risalita, che il film pittorico e il suo strato preparatorio risultavano decoesi, si è proceduto a imbibire con successivi passaggi la nanocalce, in modo che potesse meglio sopportare la rimozione dello scialbo.

Durante il discialbo della porzione sinistra della volta si è messo in luce una stuccatura eseguita in tempi successivi al dipinto, che a sua volta nascondeva uno strato su cui si notano ancora oggi tracce di disegno preparatorio eseguito con carboncino. Questo intonaco, usato come base, potrebbe essere stato preesistente: potrebbe trattarsi di una finitura quattrocentesca dell'abside.

Di stesso colore e consistenza materica appare anche la porzione di intonaco di "base" della *Madonna con il Bambino* visibile nell'arco trionfale; qui ci sono i buchi delle martellinature, segno evidente che il pittore ha steso l'intonaco pittorico utilizzando come arriccio un intonaco preesistente (*Figura 23*).

15. Vibroincisore Widia.

16. Smerigliatrice Dremel.

Diversi fattori possono aver provocato il diffuso *craquelé* che ancora oggi caratterizza la decorazione pittorica della calotta absidale: l'uso abbondante di calce all'interno dell'intonachino pittorico (molto evidenti sono i bottaccioli, cioè il grassello non ben stemperato, nelle zone in cui la superficie è stata compromessa da abrasione o dove sono presenti mancanze di colore); il preesistente strato sottostante che ne ha accelerato l'asciugatura, unita al possibile eccesso di temperatura; una cattiva valutazione di alcuni elementi che hanno provocato un rapido restringimento dell'intonachino. Possiamo supporre con molta probabilità che il reticolo si fosse già formato durante l'asciugatura completa del ciclo pittorico, che poteva avvenire al massimo nell'arco di un anno (*Figura 24*).

L'emiciclo dell'abside con i suoi motivi a pannelli geometrici, invece, proprio perché interessata dalla presenza di una maggiore percentuale di umidità che ha rallentato l'asciugatura dell'intonachino, non presenta tale fenomeno. Queste infiltrazioni di acque dal sottosuolo hanno però provocato, con il tempo, la perdita di parti consistenti di colore, in modo particolare nella zona inferiore.

Una profonda fessura interessa la parte centrale della conca absidale. Essa ha provocato una perdita consistente di dipinto, che riguarda purtroppo anche il volto del Cristo. Numerose zone di spatatura interessano invece tutte le aree limitrofe.

Nelle zone di forte decoesione e abrasione abbiamo utilizzato, con ottimi risultati, la sospensione alcolica di nanoparticelle di idrossido di calcio, consolidante altamente compatibile con la materia del dipinto.

Durante le fasi di pulitura abbiamo provveduto al consolidamento di alcune porzioni di dipinto molto fragili¹⁷, e il riadagiamento di alcuni frammenti distaccati con resina acrilica, il che ha permesso di concludere le fasi di rimozioni degli strati soprammessi.

Gli affreschi ritrovati che non presentavano alcun deposito superficiale sono stati sciacquati con acqua deionizzata per rifinire la pulitura.

È stata inoltre rimossa una tamponatura che ha messo in luce un'antica apertura che all'epoca dell'esecuzione degli affreschi si affacciava verso l'esterno, così come la piccola porta, prima che venisse affiancata all'edificio l'attuale sagrestia¹⁸ (*Figura 25*).

Le nuove stuccature sono state eseguite con grassello di calce stagionata (tre anni), sabbia e polveri di marmo allo scopo di ricreare una finitura superficiale simile a quella originale (*Figure 26-27*).

17. Con PLM-A, malta a base di sole calci naturali.

18. Per le modifiche strutturali si veda il saggio di Luca De Paoli in questo volume.

Il ritocco pittorico è stato eseguito con terre e ossidi stemperati in caseinato d'ammonio al 4%; le abrasioni della pellicola pittorica sono state mascherate con velature con tono più chiaro al fine di poter essere differenziate dall'originale. Il *craquelé* è ancora visibile e non è stato volutamente stuccato, se non nelle sue parti più profonde, ma solo abbassato di tono con un leggero ritocco (*Figure 28-29-30*).

2. *San Lorenzo e San Rocco*

Solamente un *San Lorenzo*¹⁹ è stato ritrovato sulla parete meridionale. Probabilmente non era l'unica immagine dipinta su questo lato. Si spera perciò che in futuro, con il restauro degli intonaci della navata, si possano ritrovare sulla stessa parete frammenti o porzioni affrescate ancora occultate e "sfuggite" durante l'indagine conoscitiva²⁰.

Individuato anch'esso durante la campagna stratigrafica del 2008, l'affresco con *San Lorenzo* è stato restaurato nell'estate 2011.

Al di là delle motivazioni che hanno spinto all'obliterazione dei dipinti, questa operazione, che in generale veniva compiuta da muratori o imbianchini/decoratori, in questo caso è stata eseguita con rispetto, limitandosi a un'imbiancatura. Lo strato esistente formava infatti un intonaco già a livello, per cui non è stato necessario procedere, come spesso succedeva, alla martellinatura per creare punti di aggancio per il nuovo intonaco; la restante muratura, probabilmente più grezza, è stata invece stuccata con un nuovo intonaco.

Su questa parete si è rilevata una percentuale maggiore di umidità (ancora oggi è evidente la fuoriuscita di sali) fino a una altezza di 90 cm circa.

Anche in quest'occasione l'applicazione dell'impacco con sepiolite e Arbocel addizionati con acetato di ammonio ha portato a dei buoni risultati.

La bagnatura, a pH neutro, ha provocato una leggera dilatazione del materiale, riducendone la coesione e la resistenza e ammorbidendo lo strato di calce, rendendolo più facilmente asportabile con il bisturi (*Figure 31-32*).

Il dipinto si presenta anch'esso realizzato con la tecnica ad affresco; il suo intonaco finale è composto da un impasto di calce e sabbia a fine granulometria. L'andamento

19. L'affresco ha dimensioni 58×122 cm; 65 cm la sua altezza da terra.

20. I saggi, pur essendo condotti con metodo scientifico nei punti in cui potrebbe essere più probabile il ritrovamento di tracce di dipinti occultati, non consentono di escludere la presenza di altre tracce. Solo il restauro completo degli intonaci consentirà di accertarne l'eventuale presenza.

del dipinto, che segue la muratura sottostante, risulta molto irregolare. L'intonaco di rifacimento delle murature che lo circonda ne sovrastava i bordi.

Il consolidamento del colore è stato eseguito stendendo alcune mani di acqua di calce. La scelta di un blando, anche se efficace consolidante, è stata obbligata dalla presenza importante di umidità all'interno della muratura, a cui non bisognava precludere in nessun modo l'asciugatura.

Le lacune dell'intonaco sono state stuccate con malta composta di calce e sabbia adeguatamente setacciata e trattate cercando di imitare la superficie dell'intonaco originale (*Figura 33*).

Il restauro si è concluso con la fase del ritocco pittorico. È stato eseguito quello che si definisce “abbassamento di tono” nelle abrasioni di colore, mentre è stato usato il rigatino nelle stuccature, al fine di migliorare e facilitare una corretta lettura dell'opera.

A essere trattato per ultimo è stato il *San Rocco*, l'unico brano pittorico che non era mai stato integralmente scialbato, e che ci aveva suggerito l'esistenza di altri dipinti. Fin dalle indagini eseguite nel 2008 erano infatti emersi frammenti dipinti, poi occultati, sul margine destro dell'affresco. In questi brani erano rappresentate delle frecce che dovevano con certezza fare parte di una seconda figura, un *San Sebastiano*. Ci siamo subito resi conto che le mancanze erano ingenti. La costruzione del campanile con la sua porta di accesso ha provocato una consistente perdita che si estende anche nella parte sinistra dell'arco trionfale, con la scomparsa completa della parte affrescata. Ulteriori manifestazioni di dissesto statico erano evidenti proprio sulla figura di *San Rocco* che presentava inoltre un importante rigonfiamento (visibile ancora oggi) che investiva quasi tutta la superficie.

Una concausa di queste ampie mancanze è nella consistenza e composizione dell'ariccio e della malta di allettamento che costituiscono la struttura muraria e la finitura delle pareti. Queste mescole sono la base di tutti i cicli pittorici presenti e, con il riscontro effettuato anche durante i lavori di restauro dell'esterno, si è potuto confermare su entrambi i fronti la scarsa presenza di legante che ha reso la malta fragile alle sollecitazioni meccaniche²¹.

Dopo la parziale pulitura eseguita a bisturi delle zone che circondavano la figura di *San Rocco*²², è stato necessario il consolidamento. La pittura risultava con una span-

21. Dai dati in nostro possesso la calce poteva provenire dalla calchera esistente in Val Venina, ancora oggi visibile e riferibile al XVI secolo. Esiste anche un contratto per l'apertura di una calchera nella prossimità della chiesa di San Bernardo nel secolo successivo; sull'argomento si veda il saggio di Luca De Paoli in questo volume.

22. L'affresco ha dimensioni 110×220 cm; 130 cm la sua altezza da terra.

ciatura molto accentuata. L'inserimento con cannule e siringhe attraverso le perdite di colore di una malta per iniezione a base di sole calci naturali ha ridato consistenza e stabilità, riempiendo parzialmente il vuoto.

Si è rimandato a una prossima campagna di restauri la conclusione della fase di restauro estetico del dipinto con la pulitura, la revisione delle stuccature e la reintegrazione pittorica.

La stuccatura (sabbia e calce idraulica fibrata) è stata eseguita principalmente per rinsaldare i bordi creando punti di contatto, così da mettere in ulteriore sicurezza il dipinto.

La campagna di restauri è per ora terminata e, nonostante le difficoltà, si è rivelata molto soddisfacente; ci si auspica di poter continuare sia sugli intonaci interni che sui muri esterni dove sono presenti anche numerosi frammenti d'intonaco dipinto utilizzati come materiale di riempimento nei lavori manutentivi che si sono susseguiti nel tempo. Già individuati durante i lavori di restauro della parete posta a sud, sono provenienti da demolizioni di affreschi oggi tornati visibili, come l'*Ultima cena*, e forse da altri andati completamente distrutti o ancora celati, magari frammentari, sotto strati di scialbo (*Figura 34*).



Figura 1. Faedo Valtellino, San Bernardo, parete nord durante la campagna stratigrafica; l'unico dipinto visibile, *San Rocco*, prima dell'intervento di restauro (foto Federico Pollini).



Figura 2. Emiciclo abside sud, saggio stratigrafico n. 1, dimensioni: 14×14 cm, altezza da terra 166 cm.



Figura 3. Parete nord, saggio stratigrafico n. 10, dimensioni: 15×16 cm, altezza da terra 207 cm.

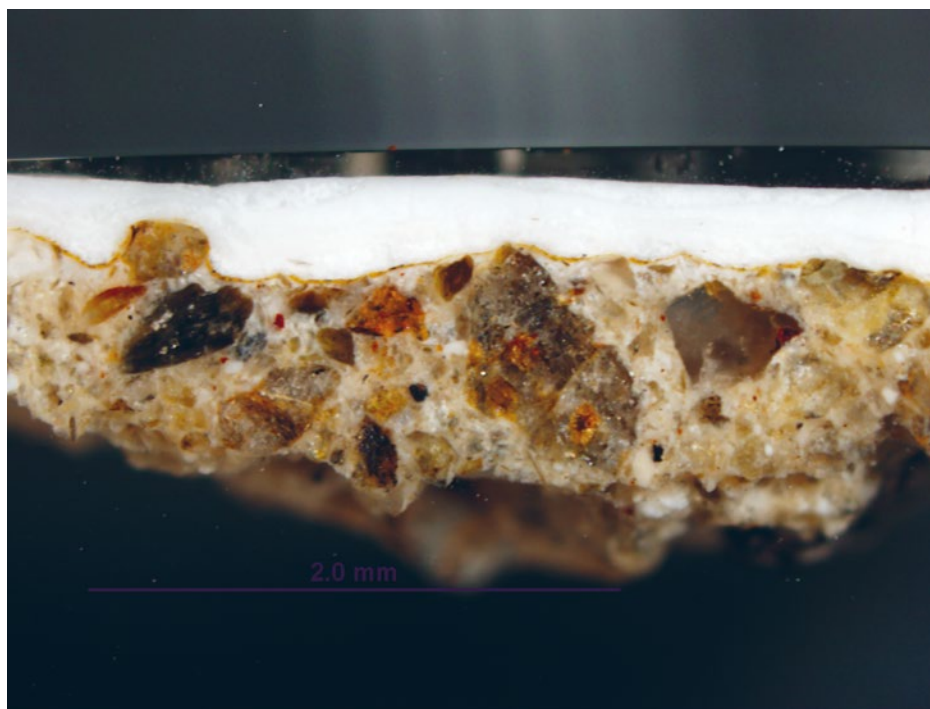


Figura 4. Campione n. 1, sezione lucida di un frammento prelevato dalla superficie della parete nord (*Ultima cena*) che presenta una stesura bruna ad affresco con terra bruna e nero carbone e uno strato bianco duro e compatto di circa 0,2-0,5 mm costituito da almeno tre stesure di calce ben carbonatata.



Figura 5. Test iniziali: prove di pulitura dello spesso strato di calce con frese abrasive (dremel).



Figura 6. Test iniziali: rimozione dello scialbo ammorbidito dall'impacco neutro con bisturi.



Figura 7. Ultima cena, le restauratrici durante la rimozione e rifinitura con mezzi meccanici (bisturi a lama intercambiabile) su superficie umida.



Figura 8. Particolare destro del dipinto durante la pulitura; a sinistra è già stata effettuata la rifinitura a bisturi sulla superficie bagnata dall'applicazione dell'impacco a ph neutro.



Figura 9. Totale durante le fasi della pulitura; si notano alcuni lacerti di intonaco raso pietra nella zona inferiore a ridosso del dipinto e tra Gesù e Pietro nella parte alta. Si notano le cospicue mancanze.

Il restauro degli affreschi della chiesa di San Bernardo (2008-2020)



Figura 10. Totale, ritocco pittorico ultimato e stuccatura con pietre a vista (foto Federico Pollini).

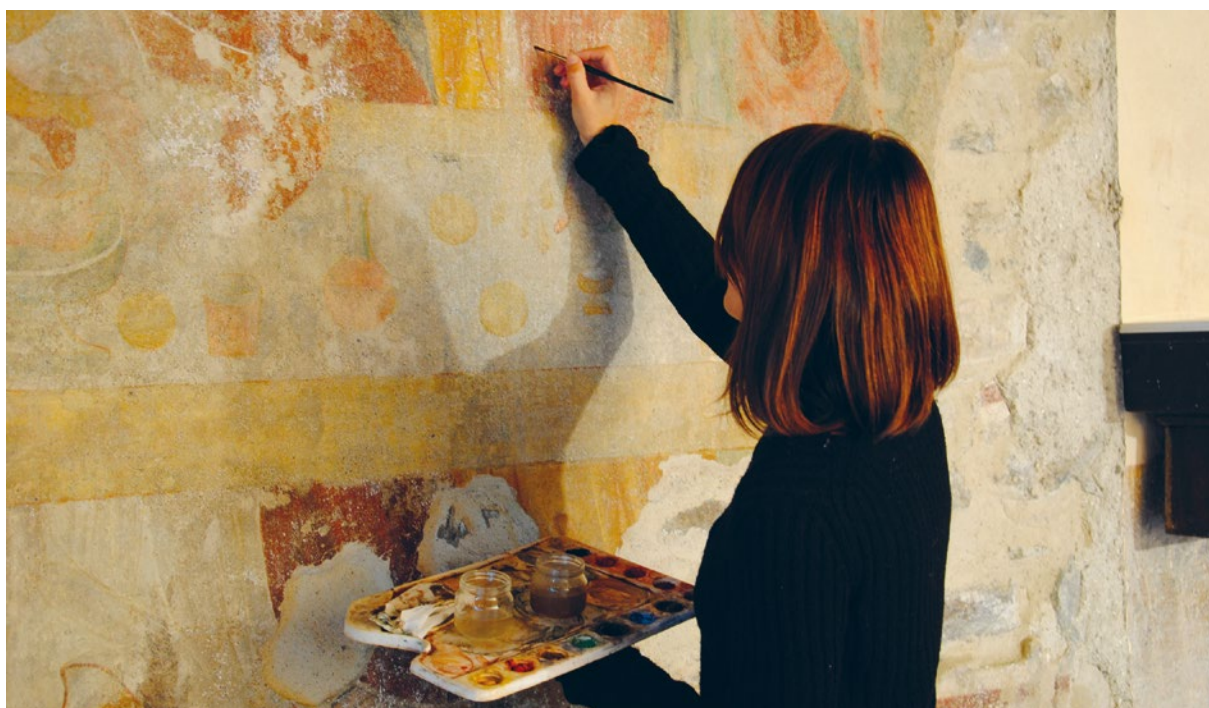


Figura 11. Durante il ritocco pittorico con pigmenti stemperati in caseinato d'ammonio.



Figura 12. Particolare, stuccature di piccole dimensioni ultimate.



Figura 13. Particolare a restauro pittorico ultimato con integrazione pittorica a velatura “sottotono” e “rigatino” sulle stuccature. A sinistra in alto si nota la stesura dell’intonachino direttamente sul concio in pietra (foto Federico Pollini).

Il restauro degli affreschi della chiesa di San Bernardo (2008-2020)



Figura 14 (sinistra). Particolare, stuccature di piccole dimensioni ultimate.

Figura 15 (destra). Particolare a restauro pittorico ultimato con integrazione pittorica a velatura “sottotono” e “rigatino” sulle stuccature (foto Federico Pollini).



Figura 16 (sinistra). Particolare, stuccature di piccole dimensioni ultimate.

Figura 17 (destra). Particolare a restauro pittorico ultimato con integrazione pittorica a velatura “sottotono” e “rigatino” sulle stuccature (foto Federico Pollini).



Figura 18. Abside, prima del restauro durante la campagna di saggi stratigrafici (foto Federico Pollini).



Figura 19. Vincenzo De Barberis, particolare, parete nord, saggio stratigrafico n. 10, e inizio descialbo.



Figura 20. Particolare, durante il restauro, sono in evidenza le incisioni dirette sull'intonaco pittorico e le punzonature che impreziosiscono le aureole.



Figura 21. Rimozione dello scialbo con micro-fresa e microscalpello pneumatico.



Figura 22. Vincenzo De Barberis, Madonna con il Bambino, arco trionfale durante il descialbo.



Figura 23. Arco trionfale, Madonna con il Bambino a pulitura ultimata.



Figura 24. Abside, particolare durante la rimozione degli strati soprammessi.
Si evidenzia il diffuso e profondo craquelé.



Figura 25. Abside, particolare durante la scopritura
del tamponamento della finestra.



Figura 26. Particolare delle stuccature
del craquelé.



Figura 27. L'arco trionfale e abside durante la fase di riempimento delle ampie stuccature.



Figura 28. Prove dell'integrazione pittorica con velature a "sottotono" neutro e con velature a "sottotono" colorato.

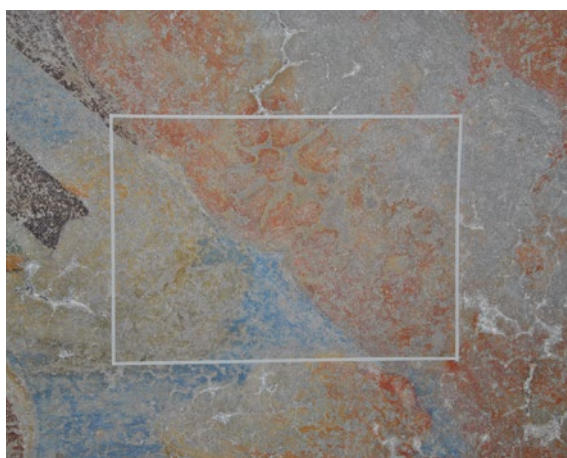


Figura 29. Prove di ritocco pittorico con velature.



Figura 30. Arco trionfale, Madonna con il Bambino, fase del ritocco pittorico.



Figura 31. San Lorenzo durante la rimozione dello scialbo.



Figura 32. San Lorenzo durante la rimozione dell'ultimo strato di scialbo con impacchi a ph neutro.



Figura 33. San Lorenzo durante il ritocco pittorico con velature a "sottotono".



Figura 34. Esterno, parete sud, frammento di intonaco dipinto ad affresco.

LA CROCE ASTILE DI SAN BERNARDO

Massimo Romeri

La *Croce astile* qui illustrata (*Figure 1-2*), recuperata tra gli arredi della parrocchia di Faedo nelle settimane in cui questo libro era in preparazione, è l'unica suppellettile ancora conservata che pertiene alla storia quattro-cinquecentesca del luogo di culto. È perciò da legarsi alla chiesa di San Bernardo.

Può, con buone ragioni, entrare nel vasto e noto repertorio di tali elaborati realizzati tra la metà del Quattro e i primissimi anni del Cinquecento nel territorio della diocesi comasca¹. Corrisponde infatti a una tipologia di manufatti diffusa su una vasta area che si sviluppa fino alle propaggini della diocesi, dal Canton Ticino all'Alta Valtellina².

La croce, proveniente dalla chiesa di San Bernardo, si compone di un'anima in legno rivestita di lamine di rame sbalzate, bulinate e dorate (*recto* e *verso*), di applicazioni d'argento sbalzate (fianchi) e dalla scultura di *Cristo crocifisso* in bronzo dorato. È alta 40 e larga 33,3 centimetri (62,5 centimetri compresa di nodo e tubo reggiasta).

Il perimetro del manufatto è consueto: i bracci sono raccordati nel loro incrocio da un profilo ovale, sono dotati di coppie di sporgenze appuntite e si concludono alle estremità con espansioni a trilobo mistilineo.

Le punte acute, spesso presenti nei bracci delle croci astili quattrocentesche, riprendono le ondulazioni che nei manufatti più antichi rimandavano alle ramificazioni del *viride lignum*³, cioè l'albero cresciuto sulla tomba di Adamo dal cui legno sarebbe stata

1. Dopo le aperture di Santo Monti e le indagini territoriali di Maria Gnoli Lenzi, su questo argomento sono imprescindibili gli studi di Oleg Zastrow, tra cui almeno *Annotazioni sulla tecnica del produrre per matrici metalliche in alcuni crocefissi tardomedievali in Lombardia*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», vol. VI, 1978, pp. 225-244 (parte 1), e vol. VII, 1979, pp. 307-338 (parte 2); Id. *L'oreficeria in Lombardia*, Electa Editrice, Milano 1978, pp. 174-179; Id., *Capolavori di oreficeria sacra nel comasco*, Società Archeologica Comense, Como 1984, soprattutto pp. 26-35; Id., *Croci e Crocifissi. Tesori dall'VIII al XIX secolo*, 5 Continents, Milano 2009.

2. Cfr. A. Straffi, *Croci astili in Valfurva: una ricerca ancora aperta*, in «Bollettino Storico Alta Valtellina», n. 21, 2018, pp. 9-24.

3. Zastrow, *Annotazioni* (parte 2), cit., p. 309.

tratta la croce utilizzata per il supplizio di Gesù. All'apice di queste prominenze sono avvitate delle sfere "a baccello" in metallo dorato certamente non originali, coeve al nodo sferico e al tubo reggiasta.

Le lamine piane sono decorate da losanghe a scacchiera, alternativamente lisce e lavorate a sagrinatura tramite una fitta rete di cerchietti impressi a bulino. Le placchette figurate all'estremità dei bracci sono evidentemente state riapplicate: lo si capisce dalla composizione iconografica ma anche dallo stato conservativo che in alcuni casi è diseguale (soprattutto tra gli angeli del *recto*). Sono inoltre presenti fori di vecchie chiodature e le placchette del *verso* hanno alcuni segni di compressione causati da un'azione meccanica in corrispondenza delle teste dei chiodi.

Sul *recto* (Figura 1) il *Crocifisso* a tuttotondo è affiancato da due *Angeli oranti* a mezza figura pressappoco identici, sicuramente prodotti a partire dalla stessa matrice pre-costruita; in alto è posta una figura di santo con i capelli fluenti e le mani avvicinate in un gesto di preghiera, verosimilmente *San Giovanni Evangelista*, mentre in basso la *Maddalena* regge un piccolo vaso per l'unguento con la mano sinistra e porta al petto l'altra. Sul *verso* (Figura 2), al centro, è posto il *Pantocratore* a figura intera (Figura 3), sostenuto da una mensola. Come da tradizione, benedice con la mano destra, mentre con la sinistra regge un libro aperto, il Vangelo. Cristo giudice è attorniato dalle formulazioni del tetramorfo: in alto l'aquila, corrispondente a *San Giovanni*, alla destra di Cristo il leone, *San Marco*; sul lato opposto il bue di *San Giovanni* (Figura 9). Nell'estremità inferiore è stata riapplicata una formella più piccola di quella posta in origine: lo si percepisce perché la doratura è meglio conservata in un'area più vasta rispetto all'attuale superficie coperta dalla *Madonna* orante. La figura della madre di Cristo era originariamente applicata sul lato opposto, probabilmente nell'estremità sinistra, mentre sul *verso*, nella posizione che occupa attualmente, vi era un angelo, simbolo dell'evangelista *Matteo*: certamente uno dei due del *recto* (forse quello di destra, la cui doratura ha dei segni di consunzione più avanzata rispetto a quella degli altri due). L'altro angelo era invece in alto, sopra il *Crocifisso*, mentre *San Giovanni* era posizionato all'estremità del braccio destro del *recto*.

Manomissioni di questo tipo sono frequenti nelle croci processionali. I danni per cause accidentali, determinati dalle sollecitazioni nell'uso (cadute, colpi o altro) sono riparati nel tempo con saldature, scambi di pezzi, chiodature eccetera, spesso da fabbri attenti solamente a un generico aspetto esteriore⁴.

4. Cfr. D. Collura, *Note conclusive sul restauro*, in *Mostra del restauro di opere artistiche valtellinesi*, catalogo della mostra (Sondrio, Villa Quadrio, 15 ottobre - 10 novembre 1976), Tipografia Bettini, Sondrio 1976, pp. 19-20.

Un'ulteriore manomissione è avvenuta nel *recto* (Figura 1): al *Crocifisso*, fissato con due viti industriali, sono state tolte la croce, l'aureola e il *titulus crucis*. La rimozione ha reso evidente l'assenza della decorazione a losanghe in quell'area.

I fianchi sono ricoperti da una lamina d'argento. Alcune parti sono modellate con tralci di vite (Figura 4). Questo tipo di ornamentazione a carattere vegetale poteva decorare anche il nodo originale, come dimostrano gli esempi di manufatti del genere meglio conservati⁵. Le lamine sbalzate, tutte nei bracci brevi, presentano però lacune e maggior ossidazione: sono state probabilmente parzialmente sostituite nel tempo da nuove lamine lisce.

Un esempio rarissimo per antichità e qualità è quello della cosiddetta *Croce di Ambria*, databile alla prima metà del XII secolo e già nella chiesa di San Gregorio ad Ambria (oggi è al Museo Valtellinese di Storia e Arte di Sondrio). Ambria, già abitata intorno all'anno Mille, era uno snodo viario d'eccellenza, tanto da diventare sede del Ducato d'Ambria, un'entità politica coniata nell'*entourage* dei Visconti e dissolta nel XVI secolo con l'avvento dei grigioni⁶. San Bernardo è posta sulla stessa antica via di collegamento tra Valtellina, Val Brembana e quindi Bergamo.

Forma, iconografie e usi di questi manufatti diventano tradizionali proprio a partire dalla fase declinante del Medioevo, seguendo per più di un secolo schemi sostanzialmente invariati e presenti in tutta la produzione italiana duecentesca. Aggiornati nei secoli successivi per quanto riguarda lo stile e gli ornati, questi oggetti, con le loro iconografie radicate nella tradizione, hanno una maggior persistenza sul territorio alpino.

Croci processionali come quella di San Bernardo potevano essere custodite in sacrestia ma anche posate sull'altare e utilizzate durante processioni, esequie e celebrazioni di suffragio⁷. Nelle processioni più importanti, che dovevano svolgersi presso il capoluogo plebano, esse erano anche simboli identificativi di una comunità e lo diventavano, a maggior ragione, quando la comunità di una contrada aspirava all'emancipazione parrocchiale⁸. In questo senso, si può legare la croce di San Bernardo all'impegno che dalla metà del XV secolo la comunità locale mise nel valorizzare il proprio tempio in-

5. Zastrow, *Annotazioni* (parte 1), cit., pp. 233-236, 240-241, figg. 5-12.

6. Per quest'opera di alta oreficeria romanica, associabile alla produzione lombarda di una fase non avanzata della prima metà del XII secolo, sfrutto la ricerca, dove sono raccolte anche le indicazioni di Gianfranco Fiaccadori, di A. Romeri, *La Croce di Ambria*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2010-2011 (relatore G. Fiaccadori).

7. Per l'utilizzo di questi manufatti, con alcuni casi locali: M. Della Misericordia, *Le croci astili rinascimentali della Valfurva*, in «Bollettino Storico Alta Valtellina», n. 21, 2018, pp. 25-60.

8. Della Misericordia, *Le croci*, cit., pp. 41-43.

gaggiando dei preti e investendo nell'edificio fino a ottenere, nel maggio 1490, l'indipendenza ecclesiastica con i diritti di battesimo e sepoltura⁹.

La lettura stilistica conferma una cronologia di questo tipo. Più che alle placchette, probabilmente ricavate da matrici già presenti nella bottega orafa, e quindi modellate su prototipi più antichi, si deve guardare al *Christus patiens* e alle sue forme sottili e sintetiche ma anatomicamente precise, al volto con i grandi occhi abbassati, al panneggio che segue il volume del corpo cascando in pieghe parallele. Il *Crocifisso* ha infatti un profilo stilistico che si confronta con opere pienamente rinascimentali, senza gli allungamenti eleganti e il fluire dei panneggi che ammantano esempi precedenti o, in qualche caso, pressappoco coevi; di contro le placchette – soprattutto quelle con il tramorfo –, pur avendo finiture stilisticamente analoghe a quelle del *Crocifisso* rimandando a una cultura figurativa anteriore, ancora pienamente medievale, e rispondono a una precisa intenzione di riadattare “in economia” lamine impresse su vecchi stampi, inserendole in opere commissionate anni dopo l'effettiva ideazione di quelle forme¹⁰.

Non è possibile fare qui una disamina ampia delle croci processionali simili a questa presenti in gran numero nel territorio della diocesi. Basti almeno citare alcuni esempi tra i più documentati e vicini all'opera di Faedo: le croci di Santa Lucia a Fumarogo, Valdisotto, di Ravedo di Grosio¹¹, Civo e Tresivio¹², ma anche le placchette in Sant'Abbondio a Semogo in Valdidentro.

Sono prossime a quella di San Bernardo anche due croci astili conservate nei depositi del Castello Sforzesco di Milano, già avvicinate, per «connessioni forse non marginali», all'ambito culturale comasco-valtellinese da Oleg Zastrow¹³. Uno dei due esemplari in particolare (inv. Oreficerie 47, nelle Raccolte Civiche dal 1938¹⁴) (*Figure 5-6*) si dimostra così vicino alla croce di Faedo da far pensare a dei prototipi comuni. Non è infatti impossibile che alcuni elementi di queste croci siano stati prodotti in multipli ripetitivi da utilizzare su manufatti differenti. Come detto sopra, le lamine si potevano modellare a sbalzo su formelle, generalmente di legno, che venivano conservate in bottega e sfrut-

9. Su questi aspetti si veda il saggio di Elisabetta Canobbio in questo volume.

10. Su questa pratica cfr., Zastrow, *Annotazioni* (parte 2), cit., soprattutto pp. 320-324.

11. Questi due esemplari, insieme alle placchette di Semogo, sono illustrati in O. Zastrow, *Nuove prospettive per lo studio dell'oreficeria liturgica in provincia di Sondrio. Croci astili medievali in Alta Valtellina*, in «Bollettino Storico Alta Valtellina», n. 2, 1999, pp. 98, 100, 111, figg. 9-12, 24-25.

12. Queste due croci, rispettivamente in Sant'Andrea a Civo e nei Santi Pietro e Paolo di Tresivio sono illustrate in M. Gnoli Lenzi, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. IX. Provincia di Sondrio*, La Libreria dello Stato, Roma 1938, pp. 90, 330.

13. Zastrow, *Annotazioni* (parte 2), cit., p. 326; su queste due croci, invv. Oreficerie 40 e 47, da ultimo Id., *Museo d'Arti Applicate. Oreficerie*, Electa, Milano 1993, pp. 68-71, 73-76, nn. 21, 23.

14. La croce entra nelle Raccolte Civiche milanesi per acquisto di Carolina Clerici, vedova Massimini. Non si conosce la storia precedente del manufatto: Zastrow, *Museo*, cit., p. 71, n. 21.

tate diverse volte. È la tecnica più diffusa per questo tipo di lavori diffusi sul territorio diocesano almeno fino alla fine del XV secolo. Da queste formelle si potevano anche predisporre dei calchi per la fusione indiretta: questo metodo, adatto alla produzione seriale e utilizzato solo dall'ultima parte del Quattrocento, permetteva di reimpiegare molte volte il modello. Gli elementi della croce del Castello Sforzesco sono realizzati in questo modo: non sono lamine sbalzate e inchiodate all'anima in legno, ma realizzate con un getto di metallo fuso e applicate a incastro sui bracci. Così si spiega anche la loro dimensione, che non è maggiore rispetto al modello, come nel caso delle lamine a sbalzo, quanto, piuttosto, leggermente inferiore (per la peculiarità fisica propria del metallo, che perde volume dopo la fusione, e per la successiva rifinitura). Le figure del museo milanese sono infatti più piccole di qualche millimetro rispetto a quelle di Faedo: il bue di *San Giovanni*, per esempio, è largo 57 millimetri contro i 64 del corrispondente valtellinese (*Figure 7-8*), la *Maddalena* 38 contro 44 e via di seguito (*Figure 9-12*), mentre la dimensione totale dei bracci è quasi del tutto identica, così quella delle lamine piane e la distanza tra le punte delle stesse¹⁵. Insomma, come dimostrano alcuni confronti, soprattutto di dettagli, i due manufatti hanno avuto quantomeno modelli in comune, e sono probabilmente stati realizzati sullo scorcio del XV secolo in un'attiva bottega orafa lombarda di cui piacerebbe sapere di più¹⁶.

15. Devo queste osservazioni al confronto con Giulia Zaccariotto, che ringrazio.

16. Zastrow, *Annotazioni* (parte 2), cit., p. 309, data la croce del Castello Sforzesco «per sommi termini alla prima metà del XV secolo», salvo poi tenendo un più vago «XV secolo» nel catalogo del 1993: Zastrow, *Museo*, cit., p. 68, n. 21.



Figura 1. Orofo lombardo, Croce astile, verso, già in San Bernardo a San Bernardo di Faedo Valtellino.

La Croce astile di San Bernardo



Figura 2. Orafo lombardo, Croce astile, recto, già in San Bernardo a San Bernardo di Faedo Valtellino.



Figura 3. Orafo lombardo, *Croce astile, recto*,
dettaglio con *Cristo pantocratore*,
già in San Bernardo
a San Bernardo di Faedo Valtellino.



Figura 4. Orafo lombardo, *Croce astile*,
dettaglio con *Decorazioni vegetali*,
già in San Bernardo
a San Bernardo di Faedo Valtellino.



*Figura 5. Orofo lombardo, Croce astile, verso,
Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata
del Castello Sforzesco.*



*Figura 6. Orofo lombardo, Croce astile, recto,
Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata
del Castello Sforzesco.*



Figura 7. Orafo lombardo, Croce astile, verso, dettaglio con il bue simbolo di San Giovanni, già in San Bernardo a San Bernardo di Faedo Valtellino.



Figura 8. Orafo lombardo, Croce astile, verso, dettaglio con il bue simbolo di San Giovanni, Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco.



Figura 9. Orafo lombardo, Croce astile, recto, dettaglio con Maddalena, già in San Bernardo a San Bernardo di Faedo Valtellino.



Figura 10. Orafo lombardo, Croce astile, recto, dettaglio con Maddalena, Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco.



Figura 11. Orafo lombardo, Croce astile, recto, dettaglio con San Giovanni, già in San Bernardo a San Bernardo di Faedo Valtellino.

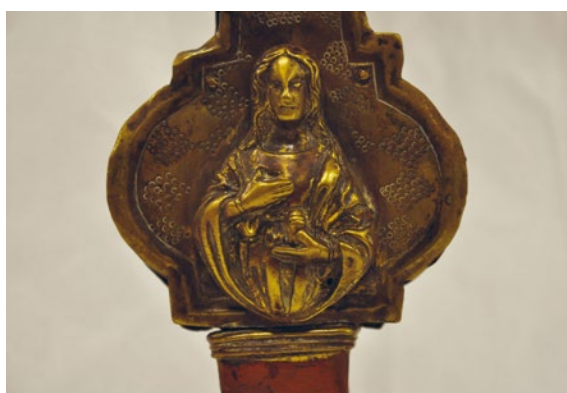


Figura 12. Orafo lombardo, Croce astile, recto, dettaglio con San Giovanni, Milano, Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco.

TAVOLA CRONOLOGICA

a cura di Elisabetta Canobbio

La tavola che segue intende riepilogare gli snodi essenziali delle vicende istituzionali, costruttive e decorative della chiesa di San Bernardo emersi dalle ricerche di cui si è dato conto nei saggi del volume. La cronologia comprende anche alcuni elementi che allo stato attuale delle indagini restano puramente ipotetici; si avverte inoltre che, per discontinuità e frammentarietà, alcune attestazioni documentarie sono soltanto indicative delle trasformazioni istituzionali in atto.

ante sec. XV	luogo di culto dedicato a san Bernardo di Mentone o a san Bernardo abate
1424	indiretta attestazione di una chiesa dedicata a san Bernardo (toponimo <i>ad Sanctum Bernardum</i>)
sec. XV (<i>ante</i> 1449)	costruzione della chiesa nella forma oggi rilevabile
1449.02.05	patti stipulati tra la comunità di Faedo e prete Andrea <i>de Rabiis</i> per la celebrazione di messe e l'amministrazione dei sacramenti
1460 ca.	<i>Ultima cena</i>
1460.02.18	patti stipulati tra la comunità di Faedo e prete Francesco da Pesaro per la celebrazione di messe e l'amministrazione dei sacramenti
1467.04.14	patti stipulati tra la comunità di Faedo e prete Eugenio <i>de Alamanea</i> per la celebrazione di messe e l'amministrazione dei sacramenti
1468.01.17	patti stipulati tra la comunità di Faedo e prete Pietro Lucini per la celebrazione di messe e l'amministrazione dei sacramenti
1469/1470 ca.	graffito sull' <i>Ultima cena</i> (termine di datazione <i>ante quem</i> dell'affresco)
1490.05.30	erezione di San Bernardo in chiesa curata
sec. XVI (entro anni Venti)	<i>san Lorenzo</i> , della scuola di Andrea de Passeris
1521.01.30	consacrazione dell'altare di san Bernardo abate e di santa Maria Maddalena

Tavola cronologica

1540 ca.	decorazione del catino absidale (<i>Cristo pantocrator</i> con <i>Tetramorfo</i> ; <i>san Bernardo</i> ; <i>san Giorgio</i> ; <i>sant'Antonio</i>) e dell'arco trionfale (<i>Madonna col Bambino</i>) di Vincenzo de Barberis
1545	collocazione dell'attuale portale
ante 1568	costruzione della sagrestia; apertura della porta d'accesso sulla parete nord
1568	<i>santi Rocco e Sebastiano</i> , di Luigi Valloni
sec. XVI	scialbatura della decorazione pittorica
1607	avvio della costruzione della chiesa di San Carlo
1629.06.29	erezione di San Carlo in chiesa parrocchiale
1830-1864	costruzione del campanile e del vano addossato al fianco destro della chiesa; apertura della porta d'accesso alla torre campanaria e distruzione di gran parte dell'affresco dei santi Rocco e Sebastiano
1864	costruzione del <i>Capitello dei morti</i>
1897	restauro del campanile (Battista Caprari)
1962-63	ricostruzione del tetto; interventi sul corpo annesso alla chiesa; demolizione del <i>Capitello dei morti</i>
1976	intonacatura della cuspide campanaria; interventi sulla facciata e sul fronte nord
1998	ricostruzione del tetto; realizzazione delle capriate
2008-2020	campagna di restauro della decorazione pittorica: analisi stratigrafica, descialbatura delle pareti della navata e della zona absidale
2016	pulitura e stuccatura delle murature a sud e a est della navata e dell'abside

RINGRAZIAMENTI

Gli autori del volume desiderano ringraziare tutti coloro che a diverso titolo, dal piano logistico a quello scientifico, hanno facilitato e supportato con disponibilità, competenza e amicizia il lavoro di tutto il gruppo: don Francesco Abbiati, Franco Angelini, Gianna Baldini, Giorgio Baruta, Eugenia Bianchi, Francesca Bormetti, Stefania Buganza, Giordano Caprari, Augusta Corbellini, Luca Cremonini, Mauro De Bernardi, Nicola De Paoli, Massimo Della Misericordia, Angela Dell'Oca, Letizia Dradi, Marco Flamine, Alba e Cristian Gaggi, Danilo Maffina, Fiorella Mattio, don Angelo Mazzucchi, Alice Melchiorre, padre Angelo Melocchi, don Vito Morcelli, Massimo Muffatti, Wilma ed Ettore Paruscio, Romina Pedrotti, Rita Pezzola, Alberto Pomina, don Carlo Radrizzani, Valentina Ricetti, Arianna Romeri, Costanza e Sergio Scenini, Venezia Sceresini, Patrizia Sichera, Sandra Sicoli, Ornella Sterlocchi, don Andrea Straffi, Francesca Tasso, Davide Veronese, Giulia Zaccariotto.

Un particolare ringraziamento a livello istituzionale va alla Comunità Montana Valtellina di Sondrio, alla Parrocchia dei Santi Carlo Borromeo di Faedo e Francesco d'Assisi di Busteggia, all'Ufficio diocesano per i beni culturali ecclesiastici di Como e al Comune di Faedo Valtellino.

ABSTRACT

Verso la chiesa della comunità: la chiesa di San Bernardo e gli *homines* di Faedo *Elisabetta Canobbio*

Il saggio ricostruisce le vicende quattrocentesche della chiesa di San Bernardo di Faedo, inquadrando nell'organizzazione istituzionale della cura d'anime e nei suoi rapporti con la comunità. L'analisi delle sopravvivenze archivistiche evidenzia infatti come la scelta del clero responsabile *in loco* dei servizi religiosi e dell'amministrazione dei sacramenti e l'iter di promozione della chiesa, formalmente separata dalla matrice di Montagna nel 1490, costituirono un laboratorio efficace di pratiche collettive, sostenendo il coevo irrobustimento delle strutture del comune di Faedo. Tali intersezioni concorsero forse anche alla scelta del tema iconografico dell'*Ultima cena*, dipinta nella navata da un anonimo artista poco dopo la metà del secolo e riportata alla luce in occasione di recenti restauri.

Towards the community church: the St Bernard church and the Faedo's homines

The study traces the fifteen-century events occurring in St Bernard's church in Faedo within the institutional organisation of pastoral care and its relations with the community. The analysis of archival survivals indeed shows how the choice of the clergy in charge of religious services in situ, the administration of the sacraments as well as the promoting approach of the church, formally separated from the matrix of Montagna in 1490, produced a prolific workshop of communal practices, supporting the contemporary structural strengthening of the Borough of Faedo. Also, such intersections probably concurred in choosing the iconographic theme of the Last Supper, painted in the aisle by an unknown artist just after the middle of the century and recovered during the recent restoration works.

La chiesa di San Bernardo a Faedo: identità e radicamento *Luca De Paoli*

San Bernardo è uno degli insediamenti abitativi originari del Comune di Faedo Valtellino. La sua chiesa sorge in una zona sommitale a 1050 metri sul livello del mare, in prossimità dell'agglomerato di edifici denominato *la gèsa*. Da lì si dipartono le vie che intersecano gli altri antichi

nuclei di Faedo e i sentieri che immettono nella valle del torrente Venina – centro di produzione di ferro e calce – e ad Ambria, nel medioevo uno degli snodi commerciali fondamentali dell'area orobica. I restauri degli ultimi anni hanno permesso di tracciare in modo più preciso la storia dell'edificio, recuperandone alcune testimonianze celate per secoli. Le moltissime superfetazioni, le stratificazioni e le ristrutturazioni, spesso improprie, di cui si dà conto nel saggio, hanno reso la chiesa di San Bernardo una cartina di tornasole dei cambiamenti negli usi e nei gusti degli abitanti di Faedo lungo almeno gli ultimi sei secoli. San Bernardo si è dimostrato quindi il luogo su cui la piccola comunità orobica di Faedo ha investito, almeno inizialmente, le poche risorse a disposizione, alla ricerca di una propria identità.

The St Bernard church in Faedo: identity and roots

St Bernard is one of the residential settlements originating from the Borough of Faedo Valtellino. Its church lies on a summit area at 1050 mt. above sea level, in close proximity to the building conglomerate named La gésa. From there mews and alleys intertwine with the other old nuclei of Faedo and the footpaths lead onto the Venina stream valley - an iron and limestone production centre - and Ambria, an essential medieval trade hub in the Orobic area. Recent restorations have allowed for a more accurate dating and history of the building and the recovery of some remains, which had been hidden for centuries. Several superfetations, stratifications and restorations, often inappropriate, as stated in the study, have transformed St Bernard's church into an irrefutable proof of transition in taste and customs of the dwellers of Faedo during the last six centuries at least. St Bernard has therefore proved to be the place in which the small Orobic community has invested, initially at most, the very few resources at hand, while searching for its own identity.

L'Ultima cena in San Bernardo a Faedo

Alessandro Rovetta

Il saggio analizza l'*Ultima cena* affrescata sulla parete settentrionale della chiesa di San Bernardo a Faedo. Il dipinto, che conserva una matrice locale, viene inserito nell'ambito del tardogotico lombardo, con particolare riferimento all'eredità di Michelino da Besozzo, verso Milano, e alla cultura bembesca, verso Bergamo. Vengono messi in evidenza i rari episodi di pittura tardogotica ancora presenti in Valtellina (Morbegno, Montagna, Chiuro). La datazione proposta è attorno al 1460. L'indagine iconografica si muove entro le coordinate della fortuna della rappresentazione dell'*Ultima cena* in Lombardia nel corso del XV secolo esaminando le altre attestazioni ancora riscontrabili sul territorio (Villa di Chiavenna, Villapinta, Piazzalunga, Valgoglio in Val Seriana) che portano a conclusioni di datazione e di contesto analoghe a quelle ottenute dal percorso stilistico. Risulta determinante la convergenza della fortuna del tema eucaristico nell'arte sacra del Quattrocento e l'autonomia liturgica ottenuta dalla chiesa di Faedo con l'istituzione di un proprio beneficiale.

The Last Supper in St Bernard in Faedo

The study examines the Last Supper frescoed on the northern wall of Saint Bernard's church in Faedo. The painting, of local origin and craft, falls within the Lombard late-Gothic sphere,

specifically pertaining to both Michelino da Besozzo's legacy in favour of Milan and Bonifacio Bembo's culture in favour of Bergamo. Rare instances of late-Gothic painting still existing in Valtellina are duly brought to light (Morbegno, Montagna, Chiuro). The suggested dating is 1460 ca. The iconographic investigation advances within the bounds of the Last Supper representation's fortune in Lombardy during the XV century and analyses further findings still observed on the territory (Villa di Chiavenna, Villapinta, Piazzalunga, Valgoglio in Val Seriana), which lead to conclusions concerning dating and context similar to those found in the stylistic process. Fortune convergence is indeed instrumental in XV century sacred art Eucharistic theme and the liturgical independence achieved by Faedo's church with the establishment of its own endowment.

Gli affreschi cinquecenteschi di San Bernardo a Faedo

Massimo Romeri

Con i restauri, dalle pareti interne della chiesa di San Bernardo di Faedo Valtellino, sono emersi dei dipinti cinquecenteschi rimasti scialbati per secoli. L'unico affresco in evidenza era un *San Rocco*, scampato alla scialbatura per motivi devozionali e conservativi. È firmato e datato nel 1568 dal pittore Luigi Valloni, nato ad Albosaggia ma residente a Ponte in Valtellina, spesso associato, grazie a opere e documenti, al più noto Cipriano Valorsa. A quest'opera si sono aggiunti un *San Lorenzo* sul lato opposto, mentre nella conca absidale e sull'arco trionfale è riemerso un ciclo con *Cristo pantocratore attorniato dai simboli del tetramorfo*, *san Giorgio*, *san Bernardo*, *sant'Antonio* e una *Madonna con il Bambino*. I dipinti cinquecenteschi sono analizzati in ordine cronologico. Per ognuno di essi è stato ricreato un contesto e, quando possibile, ipotizzato il nome di un autore. L'impegno pittorico più importante per posizione e dimensione è quello dovuto a Vincenzo De Barberis, un artista bresciano molto attivo in Valtellina tra anni Venti e Quaranta del XVI secolo, spesso con il collega Bernardino De Donati, di cui si ricostruisce brevemente la sua carriera.

St Bernard's 16th century frescoes in Faedo

Upon the restoration of the interior walls of St Bernard's church in Faedo Valtellino, a few XVI century paintings were found, which had remained whitewashed for centuries. The only conspicuous fresco was a San Rocco's. It seems to have survived the whitewashing for devotional and conservative reasons. It was signed and dated in 1568 by the painter Luigi Valloni, who was born in Albosaggia but lived in Ponte in Valtellina, often associated, thanks to his works and documents, to the more notable Cipriano Valorsa. Other works were added to this fresco such as a San Lorenzo opposite the San Rocco, whereas in the apsidal basin and triumphal arch we find a pantocrator Christ encircled with symbols of the tetramorph, St George, St Bernard, St Anthony and a Virgin Mary with the Child. The XVI century paintings have been investigated in chronological order. For each of them a context has been created and, when feasible, the author's name was inferred. The most remarkable pictorial commitment in terms of placement and size is to be ascribed to Vincenzo De Barberis, an artist from Brescia quite prolific in Valtellina between the 20s and 40s of the XVI century, often in company with his cohort Bernardino De Donati, of whom we have briefly traced his career.

Il restauro degli affreschi della chiesa di San Bernardo (2008-2020)

Anna Triberti

Da saggi effettuati nel 2008 sulle pareti interne della chiesa di San Bernardo a Faedo sono emersi in più punti indizi di affreschi antichi rimasti sotto scialbo. Nell'estate 2010 sono cominciati i primi interventi di restauro sulla parete settentrionale, proseguiti l'anno successivo sull'arco trionfale, nell'abside e sulla parete meridionale. L'interno della chiesa è subito risultato coperto da diversi strati di pittura che in alcune zone hanno reso molto difficoltoso il descialbo. Le indagini stratigrafiche hanno rilevato diversi danni occorsi agli affreschi, dipendenti sia da fattori ambientali (umidità di risalita, percolature, ecc.) sia dalla composizione degli strati costitutivi dell'intonaco, poveri di legante. In particolare nell'abside, un'asciugatura troppo repentina dell'intonachino, probabilmente troppo carico di calce, ha determinato la frammentazione della pellicola pittorica. Il saggio descrive le diverse tecniche sperimentate per il descialbo e per il reintegro degli affreschi, calibrate sui problemi di ogni porzione. I restauri hanno recuperato un'*Ultima cena* e un *San Rocco e San Sebastiano*, sulla parete settentrionale; un *San Lorenzo*, sulla parete meridionale; una *Teofania* nella conca absidale e un *Madonna col Bambino* sull'arco trionfale.

The restoration of St Bernard Church's frescos (2008-2020)

From analyses carried out in 2008 on the interior walls of St Bernard's church in Faedo, evidence of old whitewashed frescos was found in several areas. In summer 2010, initial restoration works had commenced on the northern wall and continued the following year on the triumphal arch, in the apsidal basin and on the southern wall. As observed de facto, the church interior was covered with several coats of paint which, in some areas, were very hard to de-whitewash. Strata analysis has shown several damages on the frescos due to both environmental factors like ascending dampness, percolating phenomena, etc., and the texture of strata plasterwork lacking in binding force. Particularly, in the apsidal basin, a much too fast drying process of the lower plasterwork, probably overloaded with limestone, has caused the fragmentation of the pictorial film. The analysis depicts different techniques experimented with during the de-whitewashing and for the full restoration of the frescoes, focusing on each predicament that arose. The restoration works have recovered a Last Supper and a San Rocco and San Sebastiano, on the northern wall: a San Lorenzo, on the southern wall: a Theophany on the apsidal basin and a Virgin Mary with Child on the triumphal arch.

La Croce astile di San Bernardo

Massimo Romeri

L'unico arredo risalente al XV secolo della chiesa di San Bernardo in San Bernardo a Faedo Valtellino è una *Croce* processionale, cioè un oggetto che, per secoli, è stato utilizzato come vessillo religioso e civico della piccola comunità durante feste e celebrazioni religiose. Lo studio attuale è stato l'occasione per cercare di analizzare e contestualizzare questo manufatto, manomesso più volte ma ancora ben conservato e leggibile. La *Croce* di San Bernardo si inserisce così in una serie ampia e parzialmente nota di croci astili simili per stile, cronologia e provenienza, verosimilmente realizzata da una bottega attiva sul territorio della diocesi comasca lungo il Quattrocento.

The astile Cross in St Bernard

The sole ornament dating back to XV century of St Bernard's church in Faedo Valtellino is a processional Cross, i.e., an accessory used for centuries both as a religious and civic ensign of the small community during religious celebrations and holidays. The present study gave us the opportunity to analyse and investigate this artefact, which has been tampered with several times, but was still well preserved and legible. Therefore, St Bernard's Cross falls within an ample and partially known series of processional crosses similar in style, chronology and origin. It was crafted, in all likelihood, by a local workshop in the Como Dioceses throughout the XV century.

AUTORI

Elisabetta Canobbio: È archivista presso l'Archivio Storico della Diocesi di Como e svolge attività didattica presso l'Università degli Studi di Milano. I suoi interessi di ricerca riguardano le relazioni tra le istituzioni ecclesiastiche e il potere ducale nella Lombardia quattrocentesca, le intersezioni tra Chiese e società locali, le pratiche documentarie del governo ecclesiastico. In riferimento a questi temi si è occupata degli assetti ecclesiastici valtelinesi tra Medioevo ed età moderna con studi sulle visite pastorali, sui capitoli canonicali, sull'affermazione delle parrocchie e sul santuario di Tirano.

Luca De Paoli: Architetto libero professionista, affianca alla progettazione di nuove costruzioni una consolidata attività di progettazione e direzione lavori relativa al restauro dei beni storici e paesaggistici. Entro tale ambito di interesse, ha consolidato una collaborazione con le amministrazioni della provincia di Sondrio per lo studio, il restauro e la valorizzazione del patrimonio locale, come nella definizione e realizzazione dell'itinerario del "Sentiero Rusca", in Valmalenco, e nel censimento dei dipinti murali esistenti su edifici rurali del comprensorio mandamentale di Sondrio, ambedue iniziative promosse dalla Comunità Montana Valtellina di Sondrio.

Massimo Romeri: Dopo gli studi in Storia e critica dell'arte all'Università Statale di Milano ha conseguito il Dottorato di ricerca in Storia del Patrimonio Archeologico e Artistico presso l'Università degli Studi di Torino, e quindi il Premio Giovanni Testori per la critica d'arte. Nel 2019 è borsista per la Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo di Torino. I suoi principali campi di ricerca e i suoi studi vertono sull'arte moderna (XVI-XVII secolo), in particolare sulla cultura figurativa lombarda. Ha collaborato con alcune istituzioni museali e fondazioni, tra le quali si ricordano almeno il Museo Valtellinese di Storia e Arte di Sondrio, la Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst di Rancate (CH), la Fondazione Mimmo Rotella e il Mimmo Rotella Institute.

Alessandro Rovetta: È professore ordinario di Museologia, Critica Artistica e del Restauro presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore. Dal 2009 dirige la rivista "Arte Lombarda". È membro del Direttivo della Classe di Studi Borromaiici della Biblioteca Ambrosiana e della Società Italiana di Storia della Critica d'Arte. Tra i suoi interessi di studio, ampia rilevanza hanno avuto la pittura e l'architettura della Valtellina e dell'Alto Lario, soprattutto di età rinascimentale. In tale ambito

si segnalano le più recenti uscite come curatore e autore nelle monografie dedicate a San Martino di Cosio Valtellino, Santa Maria della Sassella di Sondrio, San Giorgio di Montagna e alla cultura figurativa nelle fondazioni agostiniane lombarde (Gravedona). Altre ricerche riguardano la storiografica artistica e il collezionismo in età moderna e la nascita della storia dell'arte tra Otto e Novecento.

Anna Triberti: Si è diplomata presso l'Istituto per l'Arte e il Restauro di Palazzo Spinelli a Firenze, specializzandosi in dipinti su tela e tavola. Inizia ad esercitare la professione a Milano nello studio della restauratrice Francesca Castellett, lavorando sugli affreschi strappati della Pinacoteca di Brera e delle raccolte civiche milanesi. Tra i numerosi restauri realizzati in provincia di Sondrio, si ricordano almeno quelli agli affreschi del pittore Giuseppe Porro (sec. XVIII) nel presbiterio della chiesa di San Maurizio a Ponte in Valtellina; ai dipinti di Pietro Ligari (sec. XVIII) in Santa Caterina ad Albosaggia e a quelli di Andrea de Passeris (sec. XVI) nel santuario della Sassella a Sondrio. Infine, con il Namgyal Institute for Basgo Research on Ladakhi Art and Culture, ha curato il restauro di immagini votive del XVI secolo presso il Monastero di Basgo in Ladakh, in India.

LE RADICI DI UNA IDENTITÀ

Volumi pubblicati nella collana

- vol. 1 *Riabitare le corti di Polaggia. Studi e prefigurazioni strategiche per la rigenerazione delle contrade medievali in Valtellina*, a cura di Edoardo Colonna di Paliano, Stefano Lucarelli, Riccardo Rao, contributi di Luisa Bonesio, Edoardo Colonna di Paliano, Giorgio Frassine, Arianna Gallo, Stefano Lucarelli, Elena Musolino, Ilyes Piccardo, Riccardo Rao, Federico Zoni.
- vol. 2 *Frammenti di identità: la chiesa di San Bernardo a Faedo*, a cura di Alessandro Rovetta, contributi di Elisabetta Canobbio, Luca De Paoli, Massimo Romeri, Alessandro Rovetta, Anna Triberti



Collana
Le radici di una identità

La chiesa di San Bernardo a Faedo costituisce una preziosa testimonianza della storia sociale e culturale della Valtellina al sorgere dell'età moderna. Posta al centro di un piccolo nucleo di case, sparse su un altopiano del versante orobico affacciato sullo sbocco della Val Venina, la chiesa ha recuperato negli ultimi anni il suo originario assetto monumentale e decorativo rivendicando un prestigio tutt'altro che secondario tra Quattro e Cinquecento. Il volume racconta la storia dell'edificio e del suo recente restauro architettonico e pittorico, sollecitato e condiviso dalla popolazione che affonda qui le proprie radici. Elisabetta Canobbio ricostruisce la storia religiosa di questa piccola comunità che agli inizi del XV secolo ha conquistato la propria autonomia liturgica, a fronte di un'identità sociale ed economica ormai consolidata.

Luca De Paoli ci accompagna a riconoscere l'assetto territoriale e ambientale di Faedo, la sua collocazione su importanti vie di transito e produzione, il suo riflesso nella fisionomia architettonica della chiesa, semplice, solida e accogliente. Alessandro Rovetta e Massimo Romeri descrivono gli affreschi progressivamente tornati alla luce negli scorsi decenni: la sorprendente *Ultima cena*, raro esempio di pittura tardogotica in Valtellina e la decorazione absidale, ormai di pieno rinascimento, significativo tassello nella carriera di Vincenzo De Barberis; si aggiunge una preziosa croce astile, appartenuta all'antico arredo liturgico della chiesa. L'ultima voce è quella di Anna Triberti che racconta il paziente e appassionante svelamento della decorazione pittorica, rimasta per secoli sotto scialbo e oggi restituita al nostro sguardo.