



L'ultima fase della decorazione parietale del Santuario della Via Crucis a Cerveno: proposte preliminari per uno studio dell'apparato pittorico

The last phase of the wall decoration of the *Santuario della Via Crucis* of Cerveno: preliminary proposals for a study of the pictorial apparatus

Federico Troletti

Università di Trento; Centro Camuno di Studi Preistorici,
Capo di Ponte (Bs), Italia
email: federico.troletti@ccsp.it

Riassunto - Il Santuario della Via Crucis di Cerveno è un complesso devozionale realizzato dalla seconda metà del Settecento in poi. L'ultima stazione, la XIV, viene però trasformata e conclusa negli anni 1869-1870. Sul Santuario sono stati condotti vari studi, perlopiù rivolti alle statue delle cappelle. È assente un'analisi complessiva dell'apparato decorativo del Santuario. Il presente studio tenta una sintesi delle problematiche storiografiche con l'intento di porre le basi per un'analisi più specifica ed esaustiva ancora da compiersi. Il saggio si concentra maggiormente sulle immagini dipinte da Giuliano Volpi nell'ultima stazione. Si propongono alcune riflessioni generali sul Santuario e precisazioni rispetto agli studi precedenti.

Parola chiave: Santuario Cerveno / Giuliano Volpi / Sacri monti / pittura secolo XIX

Summary - The Sanctuary of the Via Crucis of Cerveno is a devotional ensemble built from the second half of the eighteenth century onwards. The last station the XIV was only transformed and completed between 1869-1870. Various studies have been conducted on the sanctuary, but mostly are on the statues in the chapels. There is no comprehensive analysis of the decorative complex apparatus of the sanctuary. The present study tries to propose a synthesis of the historiographical issues with the intention of laying the foundation for a more specific and comprehensive analysis. This text focuses mainly on the images painted by Giuliano Volpi in the last station. Some general reflections on the Sanctuary and clarifications compared to previous studies are presented.

Keywords: Sanctuary of Cerveno / Giuliano Volpi / Holy Mount / painting XIX century

PREMESSA

Nel presente contributo mi occupo principalmente degli affreschi della XIV stazione del Santuario della Via Crucis di Cerveno realizzati nell'anno 1869, opere che non sono mai state adeguatamente studiate e documentate dalla critica. Cerco perciò di offrire un quadro riassuntivo dello stato della ricerca sul precedente apparato decorativo del Santuario, tenendo conto che il lavoro di analisi degli affreschi del XVIII secolo è per la verità assai complesso e la storiografia relativa non è esente da questioni e da versioni contraddittorie. Ciò che propongo è solo un riordino parziale di alcune problematiche, mentre altre non sono affrontate per la complessità del caso e per la limitatezza di spazio qui a disposizione. Ne risulta che il presente contributo è da ritenersi quasi una 'segnalazione' del grande lavoro di studio che la componente pittorica del Santuario ancor oggi necessita. L'auspicio è che si possa in futuro continuare la ricerca coinvolgendo altri ricercatori per una visione complessiva del Santuario.

LO STATO DELLA RICERCA

Il Santuario della Via Crucis di Cerveno, detto 'de le Capèle', è stato oggetto di attenzione da parte di varie pubblicazioni specialmente negli ultimi decenni. L'edificio è una scala, posta

perpendicolarmente alla chiesa parrocchiale, con 14 cappelle in cui vi sono statue in legno e stucco che rappresentano la *Passione di Cristo*; il complesso è stato costruito dalla seconda metà del '700 e terminato a fine '800.

Le questioni affrontate sono state prevalentemente inerenti la componente scultorea e la personalità di Beniamino Simoni, l'autore della maggior parte dei gruppi plastici posti nelle cappelle che si affacciano sui pianerottoli della 'Scala Santa'. Non sono mancati tentativi di approfondimento sui versanti storico, devozionale e antropologico con l'intento di contestualizzare l'impresa di Cerveno in un discorso più ampio all'interno della società religiosa e civile del Settecento; tali questioni non saranno affrontate in questo saggio. Non essendo questa la sede idonea per procedere a una disamina storiografica esaustiva, si tralasciano volutamente i contributi non specificamente storico-artistici e gli autori che si sono limitati alla semplice riproposizione di argomenti già trattati da altri senza fornire novità al dibattito critico.

Tra gli interventi che si ritengono fondamentali sul versante dello studio artistico si ricordano quelli di Fiorella Minervino, Marco Albertario e Valentino Volta. A questi vanno aggiunti i saggi del parroco di Cerveno, don Giacomo Gasparotti (1959 e ristampe) e quello di Oliviero Franzoni (2006).

Va al meticoloso lavoro di Fiorella Minervino (2000) e dei suoi collaboratori (Anna Maria Mortari e Anna Maria Lorenzoni) il merito di aver sistematizzato i documenti del Santuario in un'unica pubblicazione con un considerevole apparato fotografico e uno studio critico sul Simoni.

Marco Albertario ha invece recentemente prodotto un preciso e lucido contributo in occasione del restauro delle prime quattro cappelle con una visione di più ampio respiro rispetto agli studi locali, che spesso sono risultati ripetitivi se non privi di validità critico-analitica; lo studioso si è inoltre occupato in altri due saggi sia della questione 'Simoni', e del *Sepolcro* in San Maurizio a Breno, sia della scultura lignea in Valcamonica segnalando molte questioni ancora aperte e altre che meriterebbero di essere riviste con una metodologia più scientifica (Albertario 2012; 2013; 2014).

Più di recente Valentino Volta (2014) ha condotto uno studio sull'intero Santuario e la chiesa parrocchiale di San Martino di Cerveno, prendendo in esame le componenti architettonico-strutturali. Il volume di Volta dedica alla decorazione parietale un capitolo e ciò pare essere una eccezione rispetto agli studi precedenti sul Santuario, che si sono occupati quasi esclusivamente delle sculture, delle questioni teologiche e antropologiche. Tuttavia si ritiene che l'autore, pur avendo esposto varie argomentazioni in un primo tentativo di sistematizzazione delle fonti, abbia mancato un approfondimento specie relativamente all'analisi delle ultime fasi della decorazione del Santuario e di alcune porzioni della chiesa parrocchiale di San Martino. Da questo stato prende spunto il presente studio che intende essere un tentativo di analisi iconografica e artistica degli ultimi lavori che hanno interessato la fabbrica, ossia nei decenni in cui si è 'terminato' il Santuario con la costruzione della XIV stazione e il posizionamento del *Compianto sul Cristo morto* dello scultore Giovanni Selleroni. Proprio l'ultima stazione pare non abbia goduto di una fortuna critica di egual misura rispetto alle altre cappelle del Santuario; anche la scarsa riproduzione di immagini, sia del gruppo del *Compianto* sia degli affreschi parietali, pare abbia limitato la conoscenza e l'interesse della storiografia sulla XIV cappella.

LA PRIMA CAMPAGNA DECORATIVA DEL SANTUARIO

Ai medesimi decenni in cui è documentata la presenza in Cerveno dello scultore Beniamino Simoni si devono datare le decorazioni ad affresco delle nicchie interne delle cappelle, delle pareti e della volta della Scala Santa. È quindi ipotizzabile che lo stesso Simoni abbia perlomeno preso parte alla discussione inerente l'apparato iconografico che doveva essere 'funzionale' alle sue statue.



Fig. 1 - Visione d'insieme della XIV cappella, Santuario della Via Crucis, Cervoeno

Dalle annotazioni tratte dai registri contabili compilati dal meticoloso don Giovanni Gualeni, di origine loverese e divenuto parroco del borgo camuno nel 1750, si è a conoscenza di una moltitudine di spese che la *Fabricha* delle *capele* dovette sostenere durante i lavori di edificazione.

Il primo pittore registrato sul libro paga alle prese con le decorazioni del Santuario è tale "Bernardino" (o Enrico?) "Albrici"¹ (1714-1775), originario di Vilminore di Scalve, nella berga-

1 Sulla questione del nome vi è stata un poco di confusione. Il pittore è indicato dal parroco Gasparotti (1959: 33; 1992: 31) come Bernardino, mentre in altri documenti è registrato con il nome di "Enrico"; il cognome varia in Albricci, Alberici e Albrizzi (Baroncelli 1965: 65, nota 1; 1990: 114, nota 1). Volta (2014: 150) è propenso a sostenere solo la versione di "Enrico"; mentre la Minervino (2000: 42, 47, nota 9) fornisce, rifacendosi ai documenti messi in luce da Rossana Prestini per la chiesa bresciana di Sant' Alessandro le varie opzioni. Per una disamina più completa e precisa è meglio far riferimento al capitolo della collana *I pittori bergamaschi* dedicato ad Albrici: la studiosa segnala che in tutte le firme autografe su documenti e sulle opere il pittore si

masca, e già operoso in Valle Camonica per le chiese parrocchiali di Capo di Ponte e Berzo Inferiore; il maestro proseguirà poi l'attività nella parrocchiale di Monno. Stando alla versione di Gasparotti, e ripresa dalla Minervino, al maestro scalvino si dovrebbero attribuire "l'architrave delle prime due Cappelle"² e i "chiaroscuri delle quattordici stazioni"³ realizzate entro il mese di marzo dell'anno 1752. Valentino Volta suggerisce che i brani di Albrici (l'autore cita solo l'architrave) siano stati "ricoperti o ridipinti, oppure distrutti da importanti varianti architettoniche nella struttura dello scalone"⁴ ritenendo di non vedere la mano di Albrici negli affreschi del Santuario. Forse il problema sta a monte, ossia nel capire di quale architrave si stia parlando. Anche in questo passaggio, come in molti altri utili alla ricostruzione delle fasi edificatorie del Santuario, si dovrebbe tornare alle fonti. Il dato documentario è interessante: la scrittura del rettore don Gualeni dell'anno 1752 riporta:

A dì 24 detto per spese fatte a due muratori in due volte a saldare i due telari del due capelle e dare la molta fresca per far pitturare li architravi delle due capelle che sono giorni cinque lire 9.

A dì 25 detto per spese fatte e denari dati al Signor pittore Bernardino Albrici di Scalve per aver pitturati li architravi delle due capelle con i telari e parapetti in quatro giornate lire 19.⁵

La presenza dell'Albrici nel Santuario è una delle questioni irrisolte: non è ad esempio chiaro a quali porzioni siano riferiti i pagamenti ricevuti dal pittore. La nota parla di *architravi delle due capelle con i telari e parapetti*: non è certo che si riferisca alle prime due cappelle come invece è convinto Volta⁶. I 'telari' sono probabilmente da ricondurre ai telai delle finestrelle del santuario

firma Enrico Albrici, eccezion fatta per la versione latina che autografa gli affreschi della chiesa di Capo di Ponte ("Enricus Alberici Civis Ber.^{mi}"; Baroncelli 1990: 114, nota 1).

2 Gasparotti (1959: 33; 1992: 31) riporta questa versione, anche se dal Registro dei conti si parla solo di due cappelle senza specificare che si tratti delle prime. La versione di Gasparotti è riportata senza dubbio alcuno anche in Minervino (2000: 42) e poi in Volta (2014: 150).

3 L'autrice non fornisce la fonte di questo passaggio (Minervino 2000: 42). Da quanto mi è stato possibile visionare per questa disamina ritengo che la versione fornita dalla Minervino sia tratta dalla nota di Felice Murachelli il quale ricordava a Cerveno, nel Santuario della Via Crucis, "affreschi e chiaroscuri delle 14 Stazioni - Cappelle" opera di "Albrizzi o Alberici Enrico" di Vilminore di Scalve (cfr. Murachelli 1960: 331).

4 Volta 2014: 150. Come si può notare la questione è tutt'altro che risolta e sarebbe necessaria una valutazione più accurata anche con confronti derivanti da varie opere dei pittori che hanno operato nella chiesa e nel santuario. Lo stesso Volta, proseguendo, segnala che il pittore Albrici era al fianco (in Santa Maria dei Miracoli a Brescia) di Pietro Scotti, padre del pittore Giosuè che interverrà per la decorazione del Santuario di Cerveno. L'autore riporta per l'impresa ai Miracoli l'anno 1717, ma è certamente un errore di stampa giacché a questa altezza il Nostro aveva solo 3 anni; l'attività ai Miracoli è da datare al 1754.

Questo dato potrebbe essere utile per 'avvicinare' le opere di Scotti junior e Albrici ipotizzandoli entrambi affini a Scotti senior.

5 La scrittura contabile è tratta dal *Libro del registro della Fabricha delle nove capele de la Via Crucis in Cerveno* (chiamato "A"; trascritto e pubblicato da Lorenzoni, Mortari 2000: 255).

6 L'autore riporta che, secondo la versione del parroco Gasparotti, Albrici avrebbe dipinto "gli architravi delle prime due cappelle" (Volta 2014: 150); si precisa che la citazione virgolettata è nel testo di Volta il quale si riferisce a quanto ha scritto il parroco Gasparotti.

che gli operai avrebbero fissato alle pareti⁷. I ‘parapetti’ sono forse quelli in legno che separano la navata dal vano interno delle cappelle. Nel *Registro* tornano (il 5 giugno 1766) altri pagamenti per i parapetti (*“tre parapetti croci due e lance fatte nelle capelle tre fatte dalli Fantoni di Rovetta”*; riportato in Lorenzoni, Mortari 2000: 264), il che porta a ipotizzare che si tratti proprio di quelli lignei di cui ogni stazione è dotata. Don Gualeni registra che i muratori hanno svolto (in due momenti) dei lavori specificando che la parete con la malta “fresca” era stata preparata per stendere le pitture. Se si è nella corretta interpretazione del passo è probabile che i muratori abbiano preparato l’arriccio per il pittore il quale, nel giorno seguente, dovette stendere l’intonachino per eseguire a buon fresco le decorazioni. Pare che i due pagamenti non abbiano avuto una degna considerazione da parte della critica.

Alle prese con le decorazioni pittoriche del Santuario sono documentati, dopo Albrici, i pittori Paolo Corbellini e Giosuè Scotti; anche per l’effettivo ruolo svolto da queste personalità vi sono vari dubbi. La critica precedente ha di volta in volta assegnato in modo non univoco ai due maestri diverse porzioni di affresco tanto che è persino complesso formulare una sintesi delle varie versioni prodotte. Non è questa la sede per affrontare la questione della distinzione tra Scotti e Corbellini dei vari affreschi: l’argomento meriterebbe uno studio mediante l’incrocio dei documenti d’archivio e una serrata serie di confronti, sia sul versante stilistico sia su quello tecnico, con opere certe già assegnate ai due pittori. Per le prime notizie sui due maestri si deve sempre far riferimento a don Gasparotti, che scrive della chiamata di Paolo Corbellini a Cerveno il 17^o giugno 1753; dopo nove giorni al pittore della Valle d’Intelvi (Como) giunse in soccorso il pittore Giosuè Scotti. Il parroco proseguì segnalando che i due lavorarono “insieme”⁹ agli affreschi di figura, ossia i tre con scena narrativa, della volta della Scala Santa e a quello, andato distrutto e sostituito, della grande cappella del Sepolcro. Ai due pittori erano pure assegnate tutte le decorazioni con finte architetture alle pareti del Santuario, i personaggi dell’Antico Testamento tra una cappella e l’altra, i due riquadri posti alle pareti del primo pianerottolo

7 Nel *Registro* A, c. 46, è annotato che nel 1753: *“Il controscritto de’ avere per li due telari delle due Capelle stabilite sino al giorno d’oggi 18 aprile di lastre comprese bachettine ed altro necessario per tali fatture d’accordio”*; il riferimento alle spese per lastre e piombo sembra proprio rinviare alle finestre. Ringrazio Marco Albertario per i consigli fornitimi e le verifiche condotte su questo passaggio e più in generale per le discussioni riguardanti le opere e le fasi cronologiche del Santuario.

8 In realtà Giacomo Gasparotti (1967: 34; 1992: 32) riportava la data “7 giugno 1753”, ma è probabile che sia un errore e che il sacerdote si sia rifatto alla nota di Gualeni, il quale scrive sul *Libro Mastro* A:

1753 Il Signor Pavolo Corbellini è qui venuto alli 17 di giugno.

Il Signor Giosuè Scoti è qui venuto alli 26 di giugno. Partiti tutti due alli 13 di agosto.

I sopradetti Signori pittori sono di novo venuti alli 12 di settembre di sera e sono partiti per star in casa del Signor Pavolo Tomao Prudenzini li 18 ottobre di sera.

Sono di novo venuti ad essere convittori in casa mia alli 7 novembre oltre altre giornate interpolate numero 6. (trascrizione di Lorenzoni, Mortari 2000: 268). Altre scritture documentano la presenza a Cerveno nei mesi successivi e i pagamenti del duo Corbellini-Scotti.

Più generico è Volta (2014: 150) il quale scrive che il duo arrivò a Cerveno “all’inizio degli anni cinquanta”, precisando poi l’anno 1753. Anche Marco Leoni (2011: 63) riporta le versioni di Gasparotti e la data errata dell’arrivo di Corbellini in quel di Cerveno.

⁹ Gasparotti 1992: 32. L’autore individua i soggetti ritratti come Giuditta che mostra il capo mozzato di Oloferne; Mosè che innalza nel deserto la verga col serpente di bronzo; Hiel di Bethel che sacrifica sulle mura della città il primo e l’ultimo dei suoi figli. Sul riconoscimento del primo e del terzo soggetto vi sono dei dubbi.



Fig. 2 - Cristo esce dal Palazzo di Pilato, affresco, parete tra la I e la II cappella

(all'ingresso della scala dal fondo della chiesa) e quello sopra la porta d'ingresso inferiore. Il tutto è da datare verso la seconda metà dell'anno 1753 (Gasparotti 1992: 32) e ciò è assai interessante perché informa in via indiretta che a questa altezza la struttura architettonica era già in essere e che la decorazione parietale si sarebbe quindi conclusa circa un decennio prima rispetto alla consegna dei lavori scultorei di Beniamino Simoni. Secondo la versione di Gasparotti pare quindi che il duo Corbellini - Scotti lavorò a stretto contatto. Al contrario, le versioni della storiografia hanno individuato distinzioni tra una porzione di affresco e l'altra. Fiorella Minervino tenta d'assegnare la decorazione interna di ogni cappella all'uno o all'altro pittore, proponendo in alcuni casi la soluzione della collaborazione dei due maestri¹⁰. La studiosa ritiene, forse ri-

10 Si vedano come esempio i seguenti casi. La Minervino scrive che la decorazione della IV cappella fu, probabilmente, realizzata da Scotti "perché raffigura edifici con finestre, balconi [...] paesaggi locali con castello di gusto affine ai Galliari" (Minervino 2000: 77, 79). Mentre per la cappella VI la studiosa ritiene che gli affreschi siano di Corbellini (*Ibi*: 92). Al contrario per l'VIII cappella è precisato che "non fu Corbellini, né forse lo Scotti a dipingere questa stazione, che pare assai più modesta come scenografia pittorica d'insieme per essere opera dei due pittori. Probabilmente fu decorata, con minor maestria, da qualche artista locale a imitazione delle altre cappelle" (*Ibi*: 108). La decorazione della sala del palazzo di Pilato della I cappella è di Corbellini (*Ibi*: 48), mentre la II cappella sarebbe stata dipinta da "Corbellini forse aiutato dall'amico Giosuè Scotti" (*Ibi*: 61).

manendo fedele alla versione di Gasparotti, che ai due pittori siano da assegnare, quindi senza distinzione di mano, le decorazioni delle scene bibliche inserite nelle cornici della volta della Scala Santa e sopra il portale d'ingresso che dà sul sagrato esterno¹¹. Altri scritti, distribuiti in varie pubblicazioni nel merito delle quali – come detto sopra – si evita di entrare anche in considerazione dell'inconsistenza scientifica, hanno citato in modo difforme la paternità degli affreschi rifacendosi in modo confusionario alla versione della Minervino.

Recentemente Valentino Volta (2014: 159, 166-167) attribuisce in modo netto a Corbellini i paesaggi all'interno delle cappelle e i tre episodi figurativi della volta della scala, lasciando a Scotti la paternità dei due affreschi sulle pareti del pianerottolo grande, le quadrature con tutti i personaggi biblici e i "simboli della passione"¹².

In questa breve e per nulla esaustiva esposizione delle varie versioni si è visto come certe attribuzioni, oltre a non trovare un accordo tra gli studiosi, meriterebbero un ripensamento anche alla luce di nuovi dati, recentemente emersi, e di documenti già editi ma forse non debitamente frequentati e interpretati degli studiosi. Lo stesso vale per l'individuazione dei soggetti.

Alcuni giudizi della critica sono stati inficiati in passato a causa delle pesanti ridipinture ottocentesche (e anche novecentesche) che hanno modificato gli affreschi.

Il recente restauro ha messo in luce che lo scultore Selleroni, negli stessi anni in cui era impegnato per l'allestimento della XIV cappella, ha eseguito la riparazione della prima stazione ricostruendo la volta danneggiata e dipinto il soffitto con il loculo ovale e le scritte SPQR nei quattro pennacchi¹³; al lavoro di Selleroni si aggiunge il pesante intervento del 1970 nel quale si ripassarono le architetture della prima stazione e si aggiunse "una tinteggiatura acrilica" per tutti i fondali dei cieli delle cappelle¹⁴. Oltre al dato scaturito dal restauro vorrei segnalare che anche gli affreschi della volta e delle pareti del primo pianerottolo hanno subito pesanti integrazioni, molto probabilmente per il cedimento della struttura portante, come si vede dai rifacimenti di grandi porzioni di affresco che seguono l'andamento verticale di una estesa crepa che

Gli affreschi del Santuario sono citati nel saggio di Marco Leoni su *Gli Scotti di Laino*; lo studioso offre uno spunto di riflessione senza indicare le motivazioni che lo portano alla sua conclusione: "Dall'esame degli affreschi sembra verosimile indicare un intervento di Giosuè prevalentemente nelle figure lungo le pareti e in particolare sopra l'ingresso" (Leoni 2011: 63); mentre riconduce, rifacendosi alla versione di Gasparotti, a Corbellini la decorazione interna "delle undici cappelle". Con affresco sopra il portale d'ingresso si intende l'immagine con gli angeli che reggono il cuore con croce e corona di spine posizionata sopra la porta di fondo del Santuario.

11 A tal proposito si precisa che Fiorella Minervino riconosce nei soggetti i medesimi episodi che aveva indicato don Gasparotti ossia Giuditta e Oloferne, Mosè e il serpente di bronzo, il sacrificio di Hiel di Bethel, la Resurrezione (ora distrutta) e le "due figure di angeli che innalzano il calice eucaristico verso il cielo, inneggiando a Dio" (Minervino 2000: 42). Il riconoscimento con Giuditta e Oloferne non sembra convincente; è inoltre da precisare che gli angeli non innalzano un calice, bensì un cuore con corona di spine e croce. Dubbi restano pure per Hiel di Bethel.

12 I *Simboli della Passione* sono così menzionati da Valentino Volta (2014: 100) nella didascalia della foto; si precisa che dal punto di vista iconografico tale definizione può essere fuorviante in quanto i simboli della passione (detti anche *Arma Christi*) non corrispondono al cuore con corona di spine e croce. Semmai una selezione dei simboli della Passione sono da vedersi nella porzione di parete appena sopra il timpano in pietra del portale che collega la scala del Santuario alla chiesa parrocchiale.

13 Ritengo assai probabile che i dipinti siano di Giuliano Volpi, collaboratore di Selleroni.

14 Chiappa, Didoné 2014: 63, 65. Gli autori riportano alla fig. 2 una iscrizione (forse a carboncino) su parete ma di cui non forniscono né la precisa ubicazione né la trascrizione del contenuto.



Fig. 3 - *Pianto degli angeli*, affresco, Giuliano Volpi, 1869-70, Cupola della XIV cappella

si dovette aprire in seguito al semi collasso della struttura muraria (Fig. 2). È a partire da queste osservazioni e dai nuovi dati materici recentemente emersi che si ritiene necessario rivedere la posizione critica degli studiosi precedenti, allora inevitabilmente offuscata in partenza, e quindi giustificabile, dallo stato di integrazione della pellicola pittorica dovuto sia a Selleroni-Volpi sia al restauro del 1970.

Anche sul versante della individuazione dei soggetti ritratti si propongono alcune ipotesi e precisazioni. La storica versione che vedeva in uno dei medaglioni affrescati nella volta della scala "Giuditta e Oloferne" pare sia da sostituire con *Davide che mostra la testa mozzata di Golia*. Mentre l'individuazione fornita da Volta (2014: 166) di Gesù legato ai polsi trascinato verso il palazzo di Pilato (parete tra la I e la II cappella) è forse da ritenere *Cristo esce dal palazzo di Pilato* (Fig. 2) dopo che è già stato condannato. La lettura che qui si propone è suggerita da più elementi: gli aguzzini e Cristo scendono le scale e quindi fuoriescono dal palazzo, sul lato sinistro un altro carnefice ha già disposto la croce per il martirio. Il Redentore è poi già coronato di spine per cui si comprende che la flagellazione e la condanna siano già avvenute. Inoltre nello svolgimento cronologico degli eventi è naturale che questo episodio sia affrescato nella parete che separa la prima cappella dalla seconda: nella prima stazione Cristo è condannato, nella seconda viene caricato della croce. L'episodio affrescato è da intendere come 'un momento' intercorso tra gli episodi narrati nella prima e nella seconda cappella tanto da essere correttamente posto tra le due stazioni, così che il fedele possa 'leggere' lo svolgersi degli eventi seguendo il percorso di visita del Santuario. Lo stesso concetto è applicabile anche per l'affresco posto sulla parete opposta, il *Trasporto del Cristo morto nel sepolcro*, che mostra il 'momento' intercorso tra la *Deposizione dalla Croce* (XIII stazione) e la *Deposizione nel sepolcro* (XIV stazione); anche in questo caso il senso di 'marcia' del trasporto di Cristo corrisponde a quello del visitatore che si sposta nel santuario.



Fig. 4 - Cristo all'Inferno, affresco, Giuliano Volpi, 1869-70, parete sinistra



Fig. 5 - Particolare del volto di un demone, Cristo all'Inferno

Mi permetto di segnalare quanto sia inusuale la scelta dei soggetti affrescati nella volta che copre la scala. Non vi sono riferimenti cristologici e alla Passione, soggetti eucaristici (*imago pietatis*, agnello, etc.) o episodi dell'Antico Testamento quali Melchisedech, il sacrificio di Isacco, la manna nel deserto etc. Al contrario due episodi mostrano scene cruenti. In particolare il personaggio che colpisce due uomini atterrati, interpretato in precedenza come *Hiel di Bethel*, è più probabile che rappresenti *Sansone*, come giustamente suggerito da Volta¹⁵, forse durante la strage nel villaggio dei Filistei per vendicare l'uccisione della moglie.

LA FASE DECORATIVA OTTOCENTESCA

La fase decorativa ottocentesca ha interessato la XIV cappella (Figg. 1, 3) ossia la stazione meno frequentata e indagata dalla critica che si è, invece, concentrata maggiormente sulle pitture settecentesche; lo stesso vale per il gruppo plastico del *Compianto*. Come già ricordato, il Gasparotti segnala che il duo Corbellini-Scotti si occupò della realizzazione dell'affresco *Resurrezione di Cristo* nell'originaria cappella del sepolcro. La questione non è tuttavia chiara: l'attento Gasparotti (1959: 30) infatti precisa che la *Resurrezione* fu "probabilmente distrutta quando nel 1869 fu restaurata e ampliata [la XIV stazione] per riporvi il sepolcro attuale del Selleroni".

¹⁵ Il primo che ha messo in dubbio la storica identificazione con Hiel è stato Volta (2014: 167), indicando, a ragione, che quello che si vede non è un sacrificio e che i personaggi che scappano sullo sfondo possono essere i Filistei. L'autore non fornisce però il preciso episodio biblico e tantomeno un nesso tra l'evento narrato e la Passione di Cristo. Si segnala quindi la mancanza di un esaustivo studio utile alla comprensione dell'apparato iconografico pittorico del Santuario. Sempre di Volta si segnala il corretto tentativo di associare ogni personaggio dell'Antico Testamento (e relativo cartiglio con iscrizione) con una stazione.



Fig. 6 - Cristo al Limbo, affresco, Giuliano Volpi, 1869-70, parete destra

In effetti nel registro dei conti (Libro Mastro A, c. 49 d) una nota riferita al pittore Paolo Corbellini del 13 agosto 1753 riporta:

Il controscritto de' havere per avere pitturate le tre medaglie de l'involto e la medaglia della Risurrezione sopra il Sepolchro e la mezza luna sopra la porta e tutto il resto fatto di nuovo lire 572

Da questo passaggio è evidente che le tre "medaglie" dell'involto sono gli affreschi figurativi della volta sopra la Scala Santa: ci si chiede se sia da prospettare la medesima situazione anche per la Resurrezione, oppure se la dicitura "sopra il sepolcro", e quindi senza "involto", autorizzi a pensare a una parete verticale che fungeva da pala retrostante l'urna con il Cristo morto. Dalla scrittura è evidente che vi era un affresco oggi perduto; più arduo è definire con certezza dove fosse l'immagine e quando fu distrutta. Le scritture di pagamento che con certezza si possono riferire a questa porzione di Santuario obbligano a valutare il caso con attenzione. Leggendo le minuziose note del *Libro mastro* si nota quanto s'intensificò l'attività dei muratori al Santuario dagli anni '70 del Settecento; purtroppo non ci è sempre dato di capire nello specifico quali lavori siano in corso. Assai interessante è la nota del 24 maggio 1769 in cui si registra il pagamento di lire 1,15 al "controscritto Capo

Mastro della Capella del Sepolcro de' havere il suo tempo consonto oggi per tre ore in circa a prendere le misure per li fondamenti" (Libro Mastro B, c. 22d; in Lorenzoni, Mortari 2000: 284). La nota sembra non lasciare dubbi interpretativi: nel maggio 1769 si sta lavorando per la XIV stazione. Il fatto che si dica "per le fondamenti" è forse da intendersi che queste non vi erano ancora? Se così fosse dove era affrescata la "medaglia della Risurrezione sopra il sepolcro" pagata nel 1753 a Corbellini e Scotti? Si deve credere a un altro ambiente, mai in precedenza documentato e demolito a pochi anni dalla sua costruzione per far spazio all'attuale cappella? Oppure la Resurrezione era nell'involto che collega il pianerottolo principale con l'attuale cappella del Sepolcro?

Secondo il Libro Mastro, i primi lavori per la XIV cappella iniziarono attorno al 1769-1771 a cura di Tommaso Spinedi da Rancate; il cantiere proseguì in modo serrato con l'intervento di Giovan Battista Soardi¹⁶ (1781-83) e di Giovanni Vigezzi, fino alla consacrazione avvenuta il 13

16 Dal Libro Mastro B:

A di 18 novembre 1780 il controscritto Signor Giovanni Battista Soardi de' havere per aver dipinto la Capella del Sepolcro sopra le cornici d'acordio oltre le cibarie lire settantanove dico lire 79 ha lavorato li 11, 12, 13 settembre, li 8, 9, 10, 13, 14, 15, 16, 17, 18 novembre 1780.

A di 18 agosto 1781 de' havere per altre opere a dipingere la sudetta Capella dalli 26 maggio 1781 sin oggi interpelatamente come dalla occlusa notte d'acordio in tutto lire 180.

ottobre del 1783 e alla quale intervenne il dotto arciprete e giansenista Giovanni Battista Guadagnini¹⁷. In questo allestimento era con buona probabilità posta la sola statua del *Cristo morto* opera di Andrea Fantoni del 1710 (Albertario 2012: 19).

Il preciso rettore registra tra le spese dei muratori, dopo il compenso dato al Capo Mastro nel 1769, vari pagamenti per opere non meglio precisate più altre, invece, munite di interessanti dettagli: 4 muratori sono pagati il 3 luglio per aver “terminato il muro riparo”; il giorno seguente gli stessi sono pagati per “demolire e puntellare”; il 5 luglio per “piantare le antenne”; il 6 tre di questi muratori sono impegnati per “demolire”; il 7 per “demolire e fondamento”; l'8 per “fondamento”; il 10 i maestri Solfini e Ferrari lavorano 7 ore “a principiare il pilone”; il giorno seguente i due sono impegnati “a far il pilone”. Da questi dati è forse lecito supporre che le demolizioni siano da riferirsi a un precedente vano, forse più piccolo, che fu distrutto per costruire l'attuale cappella? Il dato è forse da collegare all'attività registrata qualche mese prima in cui si prendevano le misure “per li fondamenti”? Sarebbe durante queste demolizioni che andò perduto l'affresco della *Resurrezione* sopra il Sepolcro realizzato solo un quindicennio prima? Come si può notare la questione è ben lungi da essere risolta. È necessaria una generale revisione della documentazione della fabbrica da confrontare con l'analisi strutturale delle fondamenta e delle pareti della XIV cappella; è infatti probabile che da un lavoro di indagine organica, tesa al chiarimento dei rapporti tra i vari corpi di fabbrica, possano giungere altri dati utili alla comprensione delle fasi edificatorie.

Lo stato attuale presenta una grande cappella a pianta centrale dotata di cancello metallico, balaustre e mensa d'altare appoggiata al vano adibito a sepolcro, che rispetto alle altre cappelle è sopraelevato così da divenire la pala dell'altare. Questa soluzione, forse dettata da un'esigenza della liturgia della messa, ha snaturato l'impostazione delle cappelle del Santuario le quali non solo sono poste all'altezza del piano di calpestio del fedele, ma svolgono una funzione narrativa che viene meno con l'inserimento dell'altare, in quanto pare annullata quell'empatia che si creerebbe tra immagine e fruitore. Oltre alla struttura muraria vi è un finto arco in legno dipinto che

Detta opera considerata al doppio ed un 3° più in circa di quella fatta l'anno 1780 di sopra le cornici o sia cornicione A di 26 agosto 1783 il controscritto Signor Giovanni Battista ha accordato di marmorizzare l'Altare ed Urna del Santissimo Sepolcro mettendo lui tutto il capitale occorrente di colori et cetera della nostra Via Crucis a terminare il chiaro scuro in detta Capela nel prezzo di lire centotrentacinque facendoli le spese cibarie nel tempo che farà della fattura a conto della Fabrica dico lire 135.

Io Giovanni Battista Sovardi pitor et confirmo come sopra. (Lorenzoni, Mortari 2000: 283).

17 I dati sono riportati da Albertario (2012: 18-19) il quale segnala come la critica non abbia fatto tesoro di queste annotazioni già pubblicate da Gasparotti (1967: 54-58; 1977: 64-72; 1992: 52); fa eccezione Gabriella Ferri Piccaluga (1989: 91, nota 55).

Colgo l'occasione per segnalare che nelle varie edizioni del volume di Gasparotti vi sono alcune date che non corrispondono. Gasparotti (1959: 57) nella prima edizione della sua 'guida' alla chiesa e al santuario di Cerverno riporta che il capo mastro Tommaso Spinedi da Rancate di Lugano iniziò l'opera nel “maggio del 1796”, ma “solo nel 1771 si fecero gli involti di sostegno della Cappella, la quale fu alzata «dall'15 maggio 1775 all'18 agosto 1783»”; è evidente che l'anno 1796 è un errore di stampa, che fu riportato anche nella seconda edizione di Gasparotti (1967: 57). Nella terza ristampa (Gasparotti 1992: 52) il dato è stato corretto.

Sempre Marco Albertario si occupa della questione del *Sepolcro* di Beniamino Simoni nella chiesa di San Maurizio a Breno, che fu considerato dalla critica realizzato per la XIV stazione di Cerverno, ma poi venduto – senza una documentata spiegazione – alla parrocchia di Breno. Lo studioso propone varie argomentazioni che portano a concludere che il *Sepolcro* brenese non fu commissionato dalla parrocchia di Cerverno per il proprio Santuario. La versione di Marco Albertario pare non essere accettata da Volta (2014: 174) che la definisce “bella ed intrigante interpretazione”. Ritengo che la ricostruzione di Marco Albertario sia da accettare.



Fig. 7 - Particolare del Pianto degli angeli, cupola della cappella del Sepolcro



Fig. 8 - Particolare del Pianto degli angeli, cupola della cappella del Sepolcro

sinistra), *Cristo al Limbo* (Fig. 6; parete destra) e l'ovale con il ritratto del parroco committente don Angelo Mora¹⁹.

funge da fronte del cassone, al cui interno si trova la grotta dove sono poste le statue. I lavori per la 'sostituzione' dell'originaria cappella del sepolcro furono affidati allo scultore milanese Giovanni Selleroni, il quale fu chiamato a Cerveno nel 1869 dal parroco Angelo Mora¹⁸. Si tralascia la questione delle statue del Selleroni, realizzate in stucco dipinto, e l'analisi architettonico-scenografica del vano, per soffermarsi sulle decorazioni parietali che sembrano essere i brani meno documentati dell'intero complesso chiesa-santuario di Cerveno. Le opere, infatti, sono solo citate dagli autori, spesso non sono neanche menzionati i soggetti ritratti oppure sono identificati in modo erroneo, ma più in generale, forse anche per la collocazione che li rende difficilmente visibili, sono stati esclusi dalle riproduzioni fotografiche del Santuario. In questo saggio vogliamo cominciare a colmare le lacune dovute a questa 'sfortuna critica', affinché alle opere sia assegnata la giusta dignità.

I dipinti della cappella del sepolcro sono realizzati da Giuliano Volpi da Lovere, coadiuvato dallo zio Zaccaria Andreotti sempre del borgo lacustre; il dato, già riportato dall'attento don Gasparotti, è ripreso senza aggiunta alcuna dalla Minervino e da Volta oltre che in altre pubblicazioni. Le opere di Cerveno sono menzionate nella scheda che la collana *I pittori Bergamaschi* dedica a Giuliano Volpi, curata da Diana Motta Rubagotti e Francesco Noris (1993); agli autori va il merito di fornire una precisa identificazione dei soggetti, cosa che non fu scontata per gli altri scrittori, come si vedrà. Nella scheda è riprodotta l'immagine della cupola della cappella con l'affresco di Volpi.

Gli affreschi rappresentano il *Pianto degli angeli* (Figg. 3, 7-9) attorno alla croce e in cielo (nella cupola), *Cristo all'Inferno* (Fig. 4; parete

18 Gasparotti 1992: 45; Minervino 2000: 161. Mentre Volta (2014: 175) scrive, in controtendenza rispetto ai precedenti autori, che Selleroni giunge a Cerveno nel 1870.

19 Il parroco committente non era menzionato dagli autori precedenti tra gli affreschi. È Gasparotti (1992: 45) il più preciso nell'individuazione dei soggetti realizzati da Volpi precisando che si tratta del pianto degli angeli, dell'Inferno e del Limbo per quanto l'autore non entri nel merito specifico di uno studio iconografico e stilistico. La versione è ripresa dalla Minervino 2000: 161.

Giuliano Volpi è una personalità in corso di studio, alla quale sono attribuite molte opere di un certo rilievo nel bresciano e nella bergamasca. Il maestro è pure documentato come restauratore con al proprio attivo importanti cantieri.

Volpi è dotato di una spiccata 'abilità' nel cimentarsi in decorazioni pittoriche che necessitano di essere 'terminate': il maestro dimostra attenzione nel progettare e realizzare nuove campagne decorative in ambienti dove già sono presenti opere più antiche, operando un adattamento stilistico – quasi da 'falso storico' – delle proprie opere rispetto alle precedenti così da uniformare la visione generale.

In due chiese sussidiarie a Sale Marasino è evidente il *modus operandi* di Giuliano Volpi. Il maestro interviene nella chiesa di S. Giovanni Battista a Conche ritoccando gli affreschi settecenteschi di Francesco Monti e terminando 'in stile' le restanti superfici vuote adattandole alle opere del pittore bolognese (Troletti 2009; 2013a). Più complessa è invece l'operazione che ho ipotizzato – quindi con il beneficio del dubbio – per la chiesa di S. Antonio di Marasino dove il Nostro avrebbe realizzato un affresco (*Gloria di Sant'Antonio ab.*) *ex novo* nella volta ma mutuato dall'affresco di simile soggetto (*Gloria di San Zenone*) della chiesa parrocchiale di Gratacasolo attribuito a una maestranza settecentesca. L'ipotesi prevede che Volpi fece una copia²⁰, forse durante il restauro, dell'affresco settecentesco di Gratacasolo e ne trasferì il disegno mediante cartone nella volta della chiesa di Marasino.

Proprio per le considerazioni qui esposte ritengo che il Selleroni scelse il Volpi per queste abilità. Avevo già ipotizzato che nel *restyling* condotto sulle statue lignee del Simoni e sugli affreschi delle cappelle (si vedano le ridipinture individuate nell'ultimo restauro e ricondotte al Selleroni) vi potesse essere la partecipazione anche di Giuliano Volpi, non tanto perché pittore, ma perché riconosciuto restauratore. Avrei lasciato tale ipotesi come suggestione, se non avessi trovato la conferma documentaria nella richiesta di finanziamento che il parroco don Angelo Mora indirizzò il 19 maggio 1871 a Giovanni De Falco, ministro di Grazia, Giustizia e Culti. Nella lettera era indicato Giuliano Volpi quale destinatario dei lavori di "dipintura a velatura di tutte le n° 205 statue e i ritocchi negli affreschi della galleria"²¹.

Nella stessa missiva si menzionava il pittore Enrico Benzoni²² per aver realizzato "quattro affreschi sul frontone dell'edicola"²³.

Mentre Volta (2014: 175-177) pur dedicando un intero capitolo alla XIV cappella si limita a riportare un'ipotesi per cui non fornisce documentazione: "non sappiamo se Selleroni abbia trovato la cappella circolare vuota o se l'ingombrante apparato 'roccioso' fosse già stato predisposto da Giuliano Volpi di Lovere". L'autore scrive nella didascalia (Volta 2014: 101) riferita all'immagine della cupola dipinta da Volpi: "*Gloria del Golgota*".

20 Si veda Troletti 2013b; mentre per l'attività di restauratore rinvio al contributo di Pacia 2009.

21 Parte del testo è trascritto da Franzoni (2006: 29); l'autore riporta una serie di documenti tratti da: Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione Monumenti e Oggetti d'arte, Il versamento, 2^a serie, b. 62, fasc. 687, Cervenno-Santuario della Via Crucis, 1870-1902.

Valentino Volta (2014: 176-177), pur citando il saggio di Franzoni, sembra non recepire l'informazione riferita a Volpi.

22 Anche nella lettera per la richiesta di finanziamento per il restauro del Santuario – vergata da don Angelo Bona cinque mesi prima, il 30 dicembre 1870, e indirizzata a Cesare Correnti, ministro della Pubblica Istruzione – si precisava che al fianco del Selleroni vi era il pittore Enrico Benzoni di Bergamo (Franzoni 2006: 26).

23 Non si certi di quale edicola si stia parlando, si tratta molto probabilmente della fronte della grotta che conserva il *Sepolcro* del Selleroni. In tale caso le figure sarebbero i due santi evangelisti e mancherebbero due immagini. L'identificazione è dubbia perché si parla di affresco quando,



Fig. 9 Particolare del Pianto degli angeli, cupola della cappella del Sepolcro

Alla pratica di finanziamento fu allegata una sorta di perizia stilata dal deputato provinciale Gabriele Rosa (presidente della commissione provinciale addetta alla conservazione dei monumenti) in cui si sosteneva il valore delle opere del Santuario. Lo scritto esprime il plauso per il generoso e intraprendente parroco Mora il quale *“per le scolture elesse il valente giovane Selleroni il quale forse per dare maggior grazia ad alcune teste ne scemò un po l'originalità montanina”*. L'attento Rosa fornisce un ulteriore dato fondamentale per la ricostruzione della vicenda artistica del Santuario e in particolare per le decorazioni e per i restauri. Proseguendo si legge:

Il Benzoni poi che alcune [statue] ne ridipinse male conosceva la meccanica del lavoro sullo stucco e sul legno onde riuscì meno e scemò merito alle figure. Ma ora i direttori dei lavori si rivolgono al valente Volpi pittore d'antico e restauratore felice.²⁴

Il giudizio di Rosa su Volpi sembra non lasciare dubbi sulla doppia 'natura' del nostro pittore, il quale è apprezzato come restauratore e pittore d'antico: ritengo condivisibile tale definizione e in linea con quanto emerso riguardo alla cifra stilistica del maestro loverese anche

invece, i due evangelisti non sono dipinti su intonaco, ma su legno.

²⁴ Lettera riporta da Franzoni 2006: 30.

in altre imprese²⁵. In conclusione pare che Volpi sia stato guidato dal Sellaroni per ritoccare le statue e gli affreschi del Santuario. È più complesso capire, invece, dove termini l'opera di Ben-zoni e inizi quella di Volpi.

Da una semplice osservazione mi sembra che gli affreschi di Volpi nella XIV stazione del Santuario abbiano avuto nel tempo qualche malessere; vi sono infatti alcune decoesioni e varie porzioni da cui sorge il sospetto che le opere siano state successivamente integrate. Sul cartiglio dell'ovale posto tra le due lesene di sinistra è stata aggiunta una frase in cui si documenta il restauro del 1970, lo stesso restauro che interessò anche le altre stazioni²⁶. A questa data è assai probabile che anche i dipinti di Volpi furono ritoccati.

La grande volta ovale rappresenta un vortice di angeli che, distribuiti sia ai piedi del Calvario sia tra le nuvole del cielo, piangono per la morte di Cristo. Volpi fa uso di colori vibranti, con effetti luministici simili a quelli impiegati negli affreschi di Sale Marasino, in particolare per i verdi e i gialli che spiccano tra le nuvole color pastello. Si trova una miriade di angeli di diverse pose e con lunghe vesti ridondanti²⁷. La distribuzione delle sagome - con i primi angeli quasi a dimensioni reali appoggiati in modo illusionistico sul cornicione della volta e le figure celesti svolazzanti sullo sfondo quasi rese in miniatura - è un espediente, insieme alle nuvole, per ottenere una profondità del cielo che annulla la percezione della muratura della cupola (Figg. 7, 8). L'abilità del pittore nell'organizzare grandi scene corali con punti di vista piuttosto azzardati si vede anche nel *Battesimo di Cristo nel Giordano* (1897 circa), nella chiesa di San Giovanni Battista a Conche di Sale Marasino²⁸.

Nella cupola cervenese gli effetti di vortice e illusione prospettica sono ben riusciti. Un poco più sacrificato è il disegno delle figure dal secondo piano in poi le quali, a una visione ravvicinata, tradiscono una costruzione più approssimata e meno dettagliata, con un tratto di pennello assai diluito, veloce, ma di grande resa se colto nella visione d'insieme. I volti, allontanandosi dal cornicione, divengono quasi abbozzati, resi con colpi di pennello. Alcuni esemplari sono a monocromo con i soli tratti delle ombre, quando invece nel resto dell'opera si

25 Mi riferisco ai lavori che ho potuto analizzare a Sale Marasino (Troletti 2009; 2013a; 2013b).

26 L'iscrizione documenta i lavori di rifacimento della cappella: NEL LUGLIO 1869 FÙ INCOMINCIATA L'OPERA DEL RISTAURO DI QUESTO SANTUARIO E SI PROGREDÌ COLLE OPERE NUOVE DI AGGIUNTA. Sotto a questa è stata posta con diversa grafia la frase: RESTAURO DEL SANTUARIO ESEGUITO NEL 1970.

27 Il confronto può essere svolto con le fogge e le singole pieghe degli angeli che reggono Sant'Antonio abate mentre ascende alla gloria del cielo, affrescato nella volta della navata della chiesa di Sant'Antonio Abate a Marasino (Comune di Sale Marasino). In particolare ritengo che sia simile il modo di mostrare i piedi e il loro rapporto con la lunga veste che si ingoffa per il ridondante panneggio. Nella pittura di Marasino tuttavia è presente una maggiore cura per il dettaglio dei particolari come i lineamenti dei volti e la stesura degli incarnati; a Cerverno si nota in taluni passaggi un'approssimazione - che ritengo voluta - nella definizione del disegno così che viene risolto in modo frettoloso con colpi di pennello che creano effetti di chiaroscuro.

28 Ritengo che il modo di appoggiare i personaggi al cornicione della cupola visto a Cerverno sia confrontabile con la cupola del presbiterio della chiesa di San Giovanni Battista (Conche di Sale Marasino), dove Monti mostra il Giordano quasi da sotto così da permettere la visione di una cascata dinanzi alla quale si posizionano Cristo e il Battista. Non vi è tra le due cupole una precisa corrispondenza del disegno, ma si avverte la medesima attenzione ai punti di vista inusuali con scorci impegnativi. Anche il modo di adagiare la massa di spettatori ai lati del fiume, sia sdraiati sia in piedi, in primo piano e in lontananza dimostra la cifra stilistica del pittore e anche il gusto per l'orchestrazione di questo genere di episodi caratterizzati dalla presenza di fondali con molti personaggi.



Fig. 10 Particolare del Pianto degli angeli, cupola della cappella del Sepolcro

fa uso di colori assai carichi e vibranti. Tuttavia il dato non deve ridurre il giudizio qualitativo dell'opera di Volpi il quale, anzi, dimostra la capacità di strutturare grandi scene prospettiche con una sapiente distribuzione di nubi che si colorano di una luce quasi surreale. In generale l'effetto è da considerarsi ben riuscito e non mancano dettagli assai pregevoli nei volti di alcuni angeli.

Degna di nota è l'architettura dipinta che collega la cupola con le pareti della cappella. Per la verità alla luce di quanto esposto prima sorgono dei dubbi su quanto sia da addebitare a Volpi. Si ricordi l'intervento pagato, più di un secolo prima negli anni '80 del Settecento, a Giovanni Battista Soardi di Breno per avere dipinto la Cappella del Sepolcro "sopra le cornici o sia cornicione" oltre che "marmorizzare l'altare" e l'urna con il Sepolcro. Durante il riallestimento del Salleroni era presente, oltre a Volpi, anche il pittore Enrico Benzoni dei cui lavori però non si è ora in grado di fornire la misura.

Attualmente tutta la superficie muraria del vano è rivestita dalla decorazione che imita il marmo: è assai probabile che alcune porzioni siano ancora riconducibili al cantiere settecentesco. Anche in questo caso sarebbe necessaria una verifica da condursi dietro alla 'grotta' con il *Compianto* per comprendere se la finta architettura sulla parete di fondo proseguiva fino a terra (Fig. 1). Si noti che l'arco a tutto sesto pare richiamare la fronte della cassa che conserva la grotta, ma viene riprodotto pure nelle pareti laterali sopra agli affreschi di Volpi. Sotto l'arco tuttavia è realizzato un timpano, di cui si ignora se prosegue dietro alla struttura voluta da Sel-

leroni. Infatti, se la finta soasa marmorea proseguisse fino a terra, la si potrebbe assegnare alla decorazione pittorica settecentesca – e troverebbe senso la scrittura “*marmorizzare l’altare*” – ossia all’allestimento in cui era presente anche il *Cristo morto* di Fantoni, ora nella cappella di San Gaetano della chiesa parrocchiale.

Pare che le decorazioni a finto marmo che coprono tutta la superficie muraria del vano siano da assegnare al medesimo intervento, come dimostrerebbe anche la continuità delle finte architetture, la tipologia delle venature e i colori del marmo dipinto. Tuttavia si ricordi che Volpi era uso ‘accordare’ i propri dipinti con ciò che era stato messo in opera dagli artisti che lo precedevano. Se fosse quindi intervenuto anche per ‘terminare’ le decorazioni a finte architetture avrebbe tentato di smussare qualsiasi divergenza stilistica e cromatica per conferire un effetto omogeneo a tutta la cappella.

I pennacchi che reggono la cupola sono decorati con una sorta di motivo a conchiglia barocca dotato di iscrizioni e ghirlande; l’impostazione sembra richiamare le decorazioni presenti alle pareti della scala del Santuario. Oltre all’effetto riempitivo la soluzione si rivela funzionale per ridurre il senso di pesantezza sia della cupola, sia delle strutture murarie su cui poggia.

Le pareti laterali ospitano due affreschi di notevole dimensione, inseriti in una finta cornice dipinta che, oltre alle misure, conferisce alle opere la dignità di pale d’altare. Anche il resto del vano è decorato con illusorie architetture e ghirlande di fiori, mentre sulla fronte dell’arco ligneo della grotta vi sono le finte statue dipinte a monocromo dei *Santi Matteo e Marco* (evangelisti) con rispettivi cartigli: le due sagome hanno forse la funzione di avvicinare la decorazione dell’ultima stazione con il resto della scala imitando quindi, come una prosecuzione tra Antico e Nuovo Testamento, i personaggi a monocromo con cartiglio posti tra le cappelle.

Alla parete di sinistra è dipinto il visionario episodio di *Cristo all’Inferno* (Fig. 4) in cui il Redentore, sorvolando avvolto nella veste avorio, manda in confusione e delirio diavoli e dannati che fuggono riparandosi. La scena è contornata da fumi e fiamme in primo piano e in lontananza. I diavoli hanno sembianze umane e solo ali da pipistrello, il che li allontana dall’immaginario dei demoni con corna, coda e arti zoomorfi. L’opera sembra mostrare una pellicola pittorica meglio conservata rispetto alla cupola, anche se una fessurazione, già tamponata in passato, si è riaperta (Fig. 5). In quest’affresco è possibile vedere le linee di incisione su intonaco, segno che Volpi utilizzò un cartone per il trasferimento del disegno preparatorio: il dato aiuta a comprendere da un lato la scrupolosa progettazione del maestro, dall’altro la tecnica artistica impiegata. È forse utile soffermarsi sul volto del demone in primo piano per la cura con cui sono realizzati i tratti del viso oltre che per la modernità dell’espressione. Da brani come questo si coglie il livello tecnico del nostro pittore: i capelli sono costruiti tracciando pennellate di diversa consistenza e dimensione lasciando intravedere i segni dei peli del pennello; l’espressione del volto è curatissima: la bocca è spalancata e la gengiva superiore a vista, gli occhi con le pupille rivolte verso Cristo e le sopracciglia contratte. Giuliano Volpi sembra far uso in modo assai disinvolto e sicuro della tavolozza dei colori giustapponendo gradazioni cromatiche diverse tra loro, quasi come in un acquarello. Il volto, se visto da vicino, è costruito con vari tocchi di colore tipici di una pittura assai diluita, anche se il disegno sottostante risulta definito e ben organizzato.

La figura di Cristo con lo sguardo rivolto verso il fondo della scena si pone in secondo piano rispetto al personaggio appena descritto; la posa potrebbe far pensare a un Risorto. L’episodio è forse da leggersi come il momento in cui Cristo, dopo essere morto in croce, vince la Morte, intesa come il Peccato di cui i demoni sono la personificazione, e l’Inferno, il luogo dove alberga per eccellenza.

Alla parete destra è affrescato l’episodio *Cristo al limbo* (Fig. 6). Cristo è avvolto nel drappo color avorio mentre dal fondo si affaccia su un vano indefinito, appunto il Limbo, in cui si trovano i giusti che non hanno conosciuto la Salvezza; tra questi si riconoscono Mosé, con le tavole,



Fig. 11 Particolare del Pianto degli angeli, cupola della cappella del Sepolcro

e il Re David che alza le braccia verso il Risorto. La composizione, tutt'altro che banale, trova un inserto alquanto bizzarro: Cristo è accompagnato al Limbo da San Giuseppe, posto in secondo piano, mentre San Giovanni Battista si pone tra i personaggi e Cristo e Lo indica per svolgere ancora una volta il suo ruolo di annunciatore del Messia. Mi chiedo se tale soluzione sia stata suggerita dalla committenza o fu una scelta dall'artista.

Gli affreschi della volta sono da leggere unitariamente con il *Compianto sul Cristo morto* plastico di Selleroni. L'allestimento iconografico attuale sembra prediligere i momenti della meditazione più che quelli della disperazione; la cappella focalizza l'attenzione del fedele sulla scena centrale del *Compianto* sottolineando così il dolore per la perdita di Cristo ed evitando di distogliere l'attenzione con il mistero glorioso della Resurrezione. In effetti la composizione ha un senso logico: mentre il corpo esanime del Redentore è disteso e attorniato dal gruppo dei dolenti, il Golgota è ritratto nella cupola con gli angeli che scendono dal cielo in terra per unirsi al cordoglio umano forse a significare che sia in cielo sia in terra si piange per la morte di Gesù. Ma nell'interminabile istante in cui l'umanità e le figure celesti piangono l'Uomo morto, il Cristo Redentore sta vincendo la Morte e sta risorgendo senza scordarsi di liberare i Giusti dal Limbo.

Bibliografia

- ALBERTARIO, Marco (2012). Considerazioni sul “Sepolcro del Redentore... opera del Beniamino”. In *Figure del Sacro a Breno. Beniamino Simoni in S. Maurizio e i monumenti della religiosità brenese*. Brescia. Grafo: 15-21.
- ALBERTARIO, Marco (2013). Considerazioni per lo studio della scultura in legno in Valle Camonica. In MARAZZANI, Sara (ed). *Storia dell'Arte? Percorsi tra Brescia e la Valle Camonica*. Capo di Ponte (Bs). Fondazione Cocchetti: 31-47.
- ALBERTARIO, Marco (2014). Beniamino Simoni e la “fabbrica de le statue”. In *Restauro delle prime 4 stazioni*. s.l. s.e.: 85-91.
- BARONCELLI, Maria Adelaide (1965). *Faustino Bocchi ed Enrico Albrici pittori di bambocciate*. Brescia. Geroldi.
- BARONCELLI, Maria Adelaide (1990). *Albrici*. In *I pittori Bergamaschi*. Il Settecento vol. III. Bergamo. Bolis: 105-286.
- CHIAPPA, Gabriele; DIDONÉ, Alessandra (2014). I dipinti murali. In *Restauro delle prime 4 stazioni*. s.l. s.e.: 63-69.
- DONNI, Giovanni (1993). I Corbellini in Franciacorta. in BRENTGANI, G., STELLA, C. (eds). *Cultura Arte ed Artisti in Franciacorta*, Atti della seconda Biennale di Franciacorta (14 settembre 1991). Brescia. Editrice La Rosa: 135-147.
- FAPPANI, Antonio (1983). *Santuari nel bresciano*. IV. Brescia. La Voce del Popolo: 15-20.
- FERRI PICCALUGA, Gabriella (1989). *Il confine del Nord*. Darfo Boario T. (Bs). La Cittadina.
- FRANZONI, Oliviero (2006). Per il restauro della Via Crucis di Cerveno. In *Notizie dall'Eremo*, XXI, n° 61: 26-32.
- GASPAROTTI, Giacomo (1959). *La chiesa parrocchiale e il santuario della Via Crucis di Cerveno*. Breno (Bs). Tipografia Camuna.
- GASPAROTTI, Giacomo (1967). *La chiesa parrocchiale e il santuario della Via Crucis di Cerveno*. Breno (Bs). Tipografia Camuna.
- GASPAROTTI, Giacomo (1992). *Cerveno e il suo santuario*. Brescia. Edit.t.e.
- LEONI, Marco (2011). Gli Scotti di Laino: precisazioni e nuove acquisizioni. In *Arte Lombarda*, n.s. 161/162, 1/2: 49-87.
- LONATI, Riccado (1980). Voce “Albricci Enrico”. In *Dizionario dei pittori bresciani*. Brescia. Zanolli: 10.
- LORENZONI, Anna Maria; MORTARI, Anna Maria (2000). “Libro del registro della Fabricha delle nove capele de la Via Crucis in Cerveno”. In MINERVINO, Fiorella. *Beniamino Simoni*. Milano. Electa.
- MINERVINO, Fiorella (2000). *Beniamino Simoni*. Milano. Electa.
- MOTTA RUBAGOTTI, Diana; NORIS, Francesco (1993). Giuliano Volpi. In *I pittori bergamaschi dell'Ottocento*, II. Bergamo. Bolis: 432-439.
- MURACHELLI, Felice (1960). La pittura a Brescia nel Seicento e nel Settecento (II supplemento). In *Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1960*. Brescia. Geroldi: 331-342.
- PACIA, Amalia (2009). Giuliano Volpi tra il mestiere di restauratore e la professione di pittore. In *i Quaderni*, II, 1, n° 2: 47-49.
- PANAZZA, Gaetano (1983). Voce “Corbellini, Paolo”. In *Dizionario biografico degli italiani*. Vol. XXVIII. Roma. Istituto della Enciclopedia Italiana: 728-729.
- STRADIOTTI, Renata (1981). Enrico Albrici. In *Brescia pittorica 1700-1760: l'immagine del sacro*. Catalogo della mostra. Brescia. Grafo: 157-161.
- TROLETTI, Federico (2009). La decorazione del presbiterio di Giuliano Volpi da Lovere. In *La Chiesa di San Giovanni Battista a Conche*, 14° quaderno di “Vieni a Casa”, n° 83: 31-34.



- TROLETTI, Federico (2013a). L'opera di Giuliano Volpi nel presbiterio della chiesa di Conche e alcune riflessioni sulla sua attività. In TROLETTI, Federico (ed). *Chiese sussidiarie di Sale Marasino*. Sale Marasino (Bs). Comune di Sale Marasino: 247-253.
- TROLETTI, Federico (2013b). La campagna decorativa ottocentesca. Un'aggiunta al catalogo del Guadagnini?. In TROLETTI, Federico (ed). *Chiese sussidiarie di Sale Marasino*. Sale Marasino (Bs). Comune di Sale Marasino: 95-108.
- VOLTA, Valentino (2014). *Cerveno. Secolare vicenda di un Sacro Monte Lombardo*. Esine (Bs). Valgrigna edizioni.