

TOMMASO CASANOVA

Un atto del 1622 permette di attribuire a Gian Giacomo Pasino anche l'ultimo dipinto, fino a oggi anonimo, nel coro di San Rocco

I “Misteri del Rosario” dell’Usignolo da Soresina *

Come si può lasciar passare il mese di maggio senza fare almeno un cenno alla devozione del Rosario. E l’occasione torna quanto mai opportuna, visto che sull’argomento abbiamo qui in serbo già da tempo un piccolo documento, che non aspettava altro se non di rivedere la luce dopo tre secoli e passa di riposo in archivio. Prima di tutto, però, occorre un passo indietro.

Gian Giacomo Pasino da Soresina

Il fedele lettore (quello fedelissimo, intendo, che non si è perso nemmeno una virgola fin dalla prima ora) ricorderà che avevamo esordito con questa rubrica nel gennaio del ‘96 [*L’Araldo* n° 27] parlando degli affreschi nel coro di San Rocco. In quella sede avevamo riprodotto il testo del contratto con cui i responsabili della chiesa affidavano la decorazione del presbiterio a Giovanni Giacomo Pasino, soprannominato l’Usignolo, da Soresina. Sul pittore avevamo quindi tracciato poche sparse linee, traendo indicazioni soprattutto da un articolo dell’86 (senza nome, ma attribuibile ad Angelo Locatelli).

Nel frattempo ci è capitato per mano un bel libro su Soresina, che dedica al Pasino un rapido ma puntualissimo profilo [Guazzoni, 1992], corredato di diverse immagini relative anche al nostro paese. Merita farne un cenno.

Il critico dà conto anzitutto degli estremi biografici del pittore, nato a Soresina nel 1589 e morto presumibilmente in margine alla terribile pestilenza del 1630, e si sofferma quindi ad analizzare le pochissime sue opere sopravvissute. Due sole tra queste sono esplicitamente firmate e datate: un *Perdono d’Assisi* del 1623 conservato nella chiesa soresinese di San Francesco, e il *Giudizio Universale* (definito *Giudizio finale*) nella chiesa di San Rocco a Quinzano, che sarebbe la più antica opera nota dell’artista.

Di questo impegnativo quadro, che campeggia sulla destra del presbiterio sopra la porta della sacrestia, abbiamo già dato informazioni nel citato articolo del gennaio ‘96 [cfr. anche Locatelli, 1986]. Rammenteremo soltanto che le parole scritte dal

* Da *L’Araldo Nuovo di Quinzano*, a. V n° 42, maggio 1997, pp. 7-8.

pittore in un cartiglio nell'angolo sinistro del dipinto erano state da noi interpretate come segue:

IO(*annes*). IACOBVS PASINV^S ROSI(*gnolu*)^S
SOLREGINENSIS PINXIT ANN^O
SAL(*utis*). 1620

[Giovanni Giacomo Pasino Usignolo,
da Soresina, dipinse nell'anno
di Salvezza 1620.]

Una interpretazione concorde con quella del Guazzoni, che legge, sia pur dubitativamente, in *ROSI*^S l'abbreviazione appunto del latino *Rosignolus*, ossia *Usignolo*, ripreso anche nell'atto di matrimonio del figlio Eustachio (1644), quando il pittore «Giovan Giacomo Pasini detto l'Usignolo» era ormai defunto.

Altri dipinti di Quinzano

Non è il caso di riprendere qui le dotte argomentazioni storiche e critiche del Guazzoni, che riconduce agli ascendenti artistici del nostro pittore, ispirato da una «vena di illustratore popolaresco e fantasioso». Un particolare, però, non possiamo trascurare: il critico punta deciso a identificare come opere del Pasino ben tre dipinti presenti in chiese quinzanesi. Citiamo alla lettera [Guazzoni, 1992, p. 385]:

Pittore indubbiamente attraente, dalla personalità modesta ma spiccata, il Pasini si lascia facilmente riconoscere in altre opere conservate a Quinzano, borgo col quale sembra avere intrattenuto rapporti privilegiati. Oltre ai modesti affreschi della volta dell'oratorio di San Rocco, ove sono inconfondibilmente sue le tipologie degli angeli nelle vele, gli spetta la paletta con l'*Adorazione dei pastori* nell'altro oratorio di San Giuseppe, squillante di colore e affabile di intonazione.

Dopo aver dimostrato i solidi fondamenti critici dell'attribuzione, Guazzoni aggiunge che i caratteri tipici della pittura del Pasini,

la curiosa mescolanza di cultura manieristica e semplicità devozionale, di riferimenti colti e indulgenze *naïves* [...] tornano, in altro e più drammatico contesto, anche nella grande pala fatta dipingere come *ex-voto* dalla comunità di Quinzano per la liberazione dalla peste nel luglio 1630.

In quest'ultimo caso si tratta del dipinto ben noto a tutti i quinzanesi soprattutto per la presenza di un'immagine dettagliata della zona del *Castèl*, così come si presentava agli occhi di chi l'avesse osservata a quei tempi dalla strada di Brescia o dall'alto della Pieve. Sul margine inferiore della tela, al secondo altare della navata destra in San Faustino presso la porta laterale, una scritta dorata con lo stemma comunale segnala il movente dell'opera:

VOTVM CO(*mun*)ITATIS
QVINTIANI

CAVSA PESTIS
ANNO 1630 DIE 24
LVLY.
GRATIA OBTENTA
EST.

[Voto del Comune di Quinzano per la peste.
Anno 1630, 24 luglio.
La grazia fu ottenuta.]

Meno agevole per qualcuno sarà individuare l'*Adorazione dei pastori*, che sarebbe forse preferibile chiamare *La Natività di Gesù Cristo con sant'Antonio abate*, visto che di pastori adoranti ce n'è solo uno. È la piccola pala dell'unico altare sul lato sinistro nella chiesa di San Giuseppe, di fronte alla cappella del Nome di Gesù. L'immagine rappresenta il Bambinello attorniato dalla Madonna, san Giuseppe, sant'Antonio abate (stranamente abbigliato come un domenicano, ma riconoscibile dal campanello e dal bastone a forma di *tau*), e un pastore; sullo sfondo la luminosa scena, quasi una miniatura, dell'annuncio dell'angelo a un altro pastore.

Le ultime scoperte

L'identificazione di fatto più significativa è, in ogni caso, quella degli affreschi in San Rocco, poiché Guazzoni anticipa, con argomenti da acuto osservatore, la scoperta dell'atto da noi pubblicato soltanto lo scorso anno, che attribuisce definitivamente al Pasino l'intero ciclo pittorico. Il documento — giusto per richiamarne alla memoria gli estremi — è il contratto con cui il 7 maggio 1618 il consiglio dei reggenti della chiesa si accorda col pittore soresinese per la decorazione completa del presbitero, definendo a grandi linee i soggetti da rappresentare: l'*Incoronazione di Maria con la Santissima Trinità* al centro della volta; *Cori di Spiriti beati: Martiri, Confessori, Vergini* e simili nelle sei lunette laterali; l'*Annunciazione di Maria con Dio Padre e lo Spirito Santo* sul fronte dell'archivolto; *Cori d'angeli che suonano e cantano* nelle vele sopra l'altare; infine angeli, cornicioni, fregi, lesene e altre analoghe decorazioni in tutti i rimanenti spazi tanto all'interno del coro quanto sulla parte frontale verso la navata.

Una conferma documentaria importante, dunque, che anticipa d'un paio d'anni la prima opera certa del nostro pittore, e che conferisce, se possibile, una ulteriore qualifica di attendibilità alle altre attribuzioni quinzanesi proposte ipoteticamente dal Guazzoni per il Pasino: le tele di *Sant'Anna* e della *Natività*.

Ma l'impressione giusta di una particolare predilezione dei quinzanesi per l'artista cremonese, o di lui per Quinzano, dove ha lasciato la metà delle sue opere note (i tre quarti di quelle sopravvissute, che sono in tutto mezza dozzina), è ancora una volta ribadita dall'inedito contratto che vogliamo pubblicare e illustrare in questo contributo. Sono nemmeno trenta righe di pugno del notaio Scipione Gandino, stilate il 17 marzo 1622 in San Rocco, alla presenza del padre predicatore domenicano fra Isidoro da Cignano e davanti al consiglio dei reggenti della chiesa.

Il consiglio non è la prima volta che lo troviamo attore nei documenti di cui ci siamo occupati nella nostra rubrica. Anzi, la ricorrenza di persone e di funzioni ci

consente ora qualche rilievo anche sulla composizione e sull'attività della reggenza di San Rocco.

Compagnia del Rosario

L'abbiamo vista in opera, con la presente, cinque volte: oltre all'atto di commissione degli affreschi sopra menzionato (7 maggio 1618), ricordiamo l'accordo con Ludovico *quondam* Manento Manenti di Gabiano per la costruzione dell'ancona del Rosario (18 maggio 1612) e quello con Lucio *quondam* Gabriele Guadagni di Quinzano per la doratura di essa (19 luglio 1615), nonché il vecchio atto di rifondazione dello stesso altare del Rosario (29 marzo 1592): a questi ultimi tre documenti abbiamo dedicato l'articolo dello scorso settembre [*L'Araldo* n° 34].

Non c'è perfetta concordanza nei rogiti sulla qualifica dei consiglieri: talora agiscono come semplici "colleghi" privati (1612); talaltra si definiscono agenti a nome della chiesa di San Rocco (1615; 1618); nell'atto più antico dichiarano di rappresentare «*societatem altaris Beatissime Virginis Marie Rosarij positam in dicta superscripta Ecclesia sancti Rocchi*» [la società, l'associazione dell'altare della Beata Vergine Maria del Rosario eretta nella chiesa di San Rocco] (1592). Nel documento del 1622 i presenti si qualificano «*Deputati et Consiglieri della Compagnia del Santissimo Rosario*» in San Rocco.

All'apparenza sembrerebbe trattarsi delle rappresentanze di due entità associative e amministrative differenti: la reggenza di San Rocco e la società o compagnia del Santissimo Rosario in San Rocco. In realtà il numero e i nominativi dei consiglieri nel corso dei trent'anni conforta l'impressione di una certa continuità, e di una relazione diretta tra i due enti. Si tratta, infatti, quasi sempre di otto persone (sette nel 1615), il che indica un organismo numericamente definito. All'interno, poi, ricorrono spesso esponenti di famiglie notabili del borgo di *Mercàt* (Vertua, Zopetti, Marino, Iori, per citare le più attestate), e alcuni personaggi sono presenti in più d'un caso: due volte troviamo il magnifico signor Camillo Planerio (1618; 1622) e Giovanni Battista Ferrari (1612; 1618); quattro volte compare Paolo Vertua (tranne nel 1618), così come Francesco o Giovanni Francesco Vertua (assente nel 1622), il quale – sempre che sia la stessa persona – è *massaro* tanto nel 1615 che nel 1618.

Possiamo dunque, allo stato, ritenere che la gestione amministrativa di San Rocco fosse affidata a un consiglio di reggenti che, almeno in alcuni momenti, si identificava con il direttivo della compagnia del Rosario, annessa all'altare di quel titolo nella medesima chiesa.

Tale consiglio, come risulta evidente dal contratto del 1618, si componeva di due *sindici* (presidenti), un *massaro* (tesoriere), e cinque consiglieri o deputati. Quella di *cappellano* non doveva essere una carica inerente al consiglio, poiché è presente nel 1618 (don Andrea Perone) e nel 1622 (don Domenico Boves), ma non negli altri rogiti. Probabilmente era una circostanza fortuita che in quei casi il cappellano della chiesa fosse anche membro del direttivo sociale, mentre di norma era un semplice dipendente stipendiato.

I quindici Misteri

Un altro dettaglio degno di rilievo nel contratto del 1622 è la presenza del domenicano fra *Isodoro* (Isidoro) da Cignano: una presenza che ci riconduce in qualche modo alla solenne traslazione dell'altare del 1592, quando il rito era stato sanzionato dal padre del medesimo ordine fra Costanzo *de Talentis* di Brescia.

Nel nostro intervento di settembre abbiamo già rilevato l'influenza dell'Ordine domenicano nella propagazione del culto per il Rosario e nella diffusione delle confraternite a esso intitolate. Non stupisce, dunque, che la compagnia quinzanese fosse seguita assiduamente da esponenti autorevoli dell'Ordine dei Predicatori (così si chiama propriamente la congregazione religiosa fondata da san Domenico).

Una simile assiduità manifesta, in particolare, l'importanza che i Domenicani attribuivano alla dotazione iconografica degli altari dedicati al Rosario. In effetti il contratto qui pubblicato sancisce la realizzazione dei «*quindecim misterij del Santissimo Rosario in opera de oglio sopra la tela al altar del Santissimo Rosario*», da attribuirsi appunto «à Don Giovanni Iacomo Pasini da Soresina Diocese Cremonese». L'accordo definisce quindi alcuni aspetti del lavoro, che ci aiutano a comprendere un po' meglio gli intendimenti dei committenti: l'artista dovrà realizzare quindici quadretti individuali, poiché si dice che dovranno essere «*de misura de un braccio quadro in ogni mano per ogni quadro*», che pare significare “un braccio di lunghezza per uno di larghezza” (il *braccio bresciano* misurava poco meno di mezzo metro, per cui deduca il lettore le dimensioni approssimative di ciascuna tela).

Ora, anche la destinazione dei quindici dipinti è chiaramente definita dal contratto: dovranno essere collocati all'altare del Rosario. Tuttavia questa condizione, intesa così alla lettera, comporta alcune difficoltà di interpretazione non trascurabili.

Difficoltà logistiche

Anzitutto l'altare aveva già un dipinto celebrativo del Rosario, databile ai primi anni del '600 e attribuito a Grazio Cossali (1563-1629): il quadro vi figura ancora oggi, come abbiamo dato conto nel citato articolo di settembre. Del resto, la compagnia dell'altare aveva fatto realizzare e decorare con dispendio di energie e denari la bella ancona lignea negli anni 1612-1615, e tale apparato era stato evidentemente progettato sulle misure della cappella e della tela preesistente. Inoltre bisogna osservare che la nicchia dove si trovava e si trova ancor oggi l'altare è talmente stretta e così congestionata dalla mensa marmorea e dalla elaborata soasa, che non ci si potrebbero collocare altre decorazioni, tanto meno quindici nuove tele di dimensioni non proprio minuscole.

Un'obiezione potrebbe, dunque, anzitutto essere perché mai si volesse sostituire il bel dipinto esistente, già ben ambientato nell'architettura del tempio. E si può rispondere immaginando che il gusto artistico e le teorie figurative della devozione mariana (o, se vogliamo, la moda corrente) si fossero evolute in quegli anni verso un'esigenza, prima non avvertita, di mostrare esplicitamente alla preghiera dei devoti le scene dei singoli misteri oggetto di contemplazione. È questa nuova tendenza

iconografica che, impostasi gradualmente, produsse il modello di altare del Rosario nei secoli XVII-XVIII, documentato in quasi tutte le chiese del circondario.

Se poi qualche confraternita locale disponeva di un antico dipinto di particolare pregio ma privo delle immagini dei misteri, non volendo disfarsene, provvedeva eventualmente a corredarlo delle debite tavolette aggiuntive, collocate tutt'attorno dove c'era spazio. Un esempio illuminante in tal senso è l'altare del Rosario nella basilica di Verolanuova, dove alla raffinata pala centrale del cremonese Malosso, datata 1588, soltanto in un secondo tempo furono affiancate le quindici scene dei misteri, realizzate da pittore ignoto intorno al 1652.

Dobbiamo dunque supporre che in San Rocco a Quinzano i domenicani chiesero ai confratelli del Rosario di integrare la loro pala con le immagini dei misteri, provvedendo magari a traslare di nuovo l'altare, forse nel coro affrescato appena quattro anni prima dallo stesso Pasino (che del Malosso era stato allievo), visto che non era pensabile un ampliamento nella sede originaria.

La collocazione definitiva

Di certo però non si fecero né ampliamento né traslazione, giacché l'altare e il vecchio quadro sono ancora là dove si trovavano allora, e nella stessa forma senza alterazioni. Però il contratto del 1622, verosimilmente soltanto una bozza così come ci è pervenuto, non fu del tutto disatteso dalle parti, le quali, forse per un prezzo non molto distante dai trentacinque scudi pattuiti in prima istanza, concordarono una modifica dell'oggetto e della sua destinazione.

Esiste, infatti, oggi nel presbiterio di San Rocco, sul lato sinistro di chi guarda l'altare maggiore di fronte alla grande tela pasiniana del *Giudizio Universale*, una pala dedicata alla Madonna del Rosario, purtroppo in condizioni di avanzato degrado. Vi si intravede, per quel poco che c'è rimasto di visibile, al centro un riquadro più ampio, con la Madonna il Bambino e angioletti adoranti nella parte superiore, e in basso i santi domenicani più consueti nella devozione del Rosario: Domenico e Caterina da Siena. Tutto intorno per tre lati sono riprodotte le piccole scene dei misteri: i cinque Gaudiosi a sinistra, i Dolorosi in alto, a destra i Gloriosi.

Il dipinto era già stentatamente leggibile alcuni anni or sono, e nel frattempo lo svanire delle linee e lo sfaldarsi dei colori non si sono certo arrestati per la gioia dei posteri. Tuttavia, chi abbia osservato con attenzione le immagini della Madonna nell'ex-voto di *Sant'Anna* della parrocchiale o nella *Natività* in San Giuseppe, non fatterà a riconoscere nella Madonna del Rosario lo stesso volto e, per quel che si può, persino gli stessi colori dell'abito. Ma in fondo basterebbe confrontare gli angioletti che pullulano nei quadri noti del Pasini per avere la precisa sensazione che davanti al quadro del Rosario non ci si imbatte in una mano ignota.

Certo, è evidente che non può trattarsi dell'opera descritta nell'abbozzo di contratto, dato che non vi si faceva cenno a una sacra conversazione centrale con Madonna e santi, né ad un'unica tela con la raffigurazione di tutti i misteri, ma a quindici piccole tele separate. Dunque può essere successo che, valutati i pro e i contro, i notabili e il pittore abbiano concordemente deliberato di modificare la concezione dell'opera e insieme di destinarla ad una collocazione più ariosa e valorizzante, soddisfacente per i committenti e certo anche per l'artista.

Un ciclo organico

Che il progetto originario fosse impegnativo, lo si comprende dalla spesa preventivata di 35 scudi (per complessive 143 lire *planet* e mezza), se si pensa che tutti gli affreschi del presbiterio nel 1618 erano costati, almeno secondo contratto, 66 scudi (per 270 lire bresciane). Insomma, le quindici telette dovevano costare più della metà del prezzo pattuito per un'area vasta e per una impresa complessa come la decorazione del coro intero.

Del resto, una conclusione come questa era naturale e forse messa in cantiere fin dal primo progetto per il coro. L'accordo del 1618 parlava chiaro, e imponeva al pittore di affrescare integralmente la zona absidale, assegnandogli con una certa minuzia i vari soggetti figurativi e decorativi. Non si può escludere che il Pasino avesse previsto già all'inizio di collocare nei due soli grandi spazi piani della zona di sua competenza due proprie tele di opportune dimensioni, in luogo delle geometriche quadrature architettoniche concordate per scritto. Ma probabilmente questa aggiunta comportò una rinegoziazione dei compensi, che secondo gli accordi non prevedevano altro se non opere di affresco.

Nulla sappiamo, tranne la data 1620, a proposito del *Giudizio Universale*, dovuto forse a una devozione privata, o all'iniziativa della stessa scuola del Rosario: ma parrebbe strano non averne trovato traccia negli atti del diligentissimo Scipione Gandino, notaio ufficiale per lunghi anni della associazione.

Nel maggio 1622, comunque, con la prescritta consegna della *Madonna del Rosario con il Bambino Gesù, san Domenico santa Caterina da Siena e i quindici Misteri*, trova finalmente compimento il ciclo delle opere del Pasino in San Rocco, con una organicità di programma e di attuazione che non ha altro riscontro nelle opere finora note del pittore soresinese, e che, in generale, è piuttosto rara negli edifici sacri di quell'epoca in tutto il circondario.

Come si fa a concludere questo studio, senza esprimere – ancora una volta – un rammarico per il degrado che nell'indifferenza colpisce le opere d'arte del nostro paese?

So che da noi c'è una filosofia che presiede agli interventi (anzi, ai non interventi) in questo campo delicatissimo: «Siccome i criteri di salvaguardia dei beni artistici seguono oggi percorsi differenti, a volte opposti, in qualunque modo tu affronti un restauro, troverai sempre qualcuno che lo contesta perché appartiene a un'altra scuola. Dunque, non si deve intervenire in nessun modo: così le abbiamo trovate, le opere d'arte, così le possiamo lasciare» (*i'è stàde lé 'nfinà adèss, le pòl stà lé amò 'n pò*).

A parte la qualità di questa argomentazione, tipica dello scansare responsabilità persino quando è in gioco qualcosa di profondo e decisivo; salvo poi intervenire, senza gusto né rispetto dell'esistente né delle opinioni altrui, là dove una attenzione sincera sarebbe per lo meno auspicabile.

Sarebbe tempo di adottare una filosofia diversa: pensare alle opere artistiche come qualcosa di vivo, che non basta guarire quando sta male, ma occorre mantenere in salute durante tutta la sua esistenza. Bisognerebbe però che sentissimo le opere

d'arte come fossero uno di noi, un familiare. Non occuparcene, oppure occuparcene una volta sola e poi basta (che è lo stesso), è segno che non le sentiamo veramente nostre, che ce ne serviamo di quando in quando senza amarle, cioè senza amarci.

È un'utopia, per esempio, sognare che a Quinzano ci possano essere venti o trenta famiglie che insieme si accollano l'impegno e la soddisfazione di risuscitare un modesto quadro di un modesto pittore cremonese del secolo XVII, che fu realizzato per i bisnonni dei nostri bisnonni e che, non dico i nostri posterì, ma i nostri figli rischiano di non vedere mai più?

Riferimenti bibliografici

GUAZZONI, Valerio, 1992

“Un pittore soresinese: Giovanni Giacomo Pasini”, in CABRINI, Roberto - GUAZZONI, Valerio, (a cura di), 1992, *Soresina dalle origini al tramonto dell'ancien Régime*, Casalmorano (Cr), Cassa Rurale ed Artigiana di Casalmorano, pp. 382-390

[LOCATELLI, Angelo], 1986

“Quinzano: La firma ritrovata”, *La Pieve*, anno XV n° 10, pp. 15-16 (tratto dal *Giornale della Bassa*, anno 1 n° 2, ottobre 1986)

[NB. Il quadro della *Madonna col Bambino, i santi Domenico e Caterina da Siena e i Misteri del Rosario* nella chiesa di San Rocco è stato recentemente restaurato, rivelando caratteri di impostazione figurativa e qualità pittorica che contrastano con l'attribuzione al Pasino ipotizzata nel presente articolo (dovuta sostanzialmente alla estrema difficoltà di lettura dell'opera al momento della stesura del saggio). In questo senso si aprono agli studiosi della materia due nuovi percorsi di ricerca: da un lato l'adeguata attribuzione del dipinto esistente, e dall'altro la sorte dell'opera commissionata al Pasino nel documento del 1622 commentato dal presente articolo.]