

VISIONI, APPARIZIONI, MIRACOLI

La pittura di Giovan Paolo Cavagna

e la “mostruosa meraviglia”



Presidente
Cesare Zonca

Segretario Generale
Angelo Piazzoli

Responsabile Amministrativo
Alessandro Guerini

Catalogo in ricordo di Silvio Albini

VISIONI, APPARIZIONI, MIRACOLI
La pittura di Giovan Paolo Cavagna
e la “mostruosa meraviglia”

Bergamo, Museo Adriano Bernareggi
(9 febbraio - 6 maggio 2018)

Prodotta da:
Fondazione Credito Bergamasco
Fondazione Adriano Bernareggi

Promossa da:



Ufficio Beni Culturali

Con il sostegno di:



Partner:



Media partner:



In copertina: Giovan Paolo Cavagna,
Annunciazione (particolare),
Sovere, Madonna della Torre
Restaurato da Fondazione Creberg nel 2006



Presidente
Giuseppe Giovanelli

Segretario Generale
Giuliano Zanchi

Conservatore Museo A. Bernareggi
Simone Facchinetti

Organizzazione
Silvio Tomasini

Mostra a cura di
Simone Facchinetti

Prestatori

Albino, Parrocchia di San Giuliano; Alzano Lombardo, Museo d'arte sacra San Martino; Bergamo, Accademia Carrara; Bergamo, Istituti Educativi; Bergamo, Monastero di San Benedetto; Bergamo, Parrocchia di Sant'Alessandro in Colonna; Lovere, Parrocchia di Santa Maria Assunta; Ponte Nossa, Parrocchia di Santa Maria Annunciata; Sovere, Parrocchia di San Martino

Campagna di restauri sostenuta da
Fondazione Credito Bergamasco

Direzione dei restauri

Emanuela Daffra (cat. 1, 7), Laura Paola Gnaccolini (cat. 11), Laura Paola Gnaccolini e Paolo Plebani (cat. 9), Valentina Maderna e don Gino Scalzi (cat. 3), Amalia Pacia (cat. 6, 2, 8)

Restauri

Elisabetta Bossi e Nicola Donadoni (cat. 8), Minerva Tramonti Maggi e Alberto Sangalli (cat. 2, 11), Giorgio Pasinetti (cat. 1), Alberto Sangalli (cat. 3), Delfina Fagnani Sesti (cat. 6, 9), Marzia Daina e Antonio Zaccaria (cat. 7)

Marketing e comunicazione

Roberta Caldara

Ufficio stampa

Chiara Caldara

Trasporti

Massimo Cuminetti

Fotografie

Studio Fotografico Da Re (cat. 2, 9, 11), Marco Mazzoleni (fig. 4, cat. 1, 3, 4, 5, 7, 8, 10, 12), Lidia Patelli (fig. 1, cat. 6)

Progetto grafico catalogo

Drive Promotion Design



VISIONI, APPARIZIONI, MIRACOLI
La pittura di Giovan Paolo Cavagna
e la “mostruosa meraviglia”



Non solo Lotto

10 - 45 - 75

Non sono “numeri del Lotto”. Tuttavia sono “buoni numeri” riguardando i restauri che abbiamo realizzato a Palazzo Creberg: 10, gli anni dei restauri a Palazzo; 45, le opere restaurate; 75, i dipinti singolarmente considerati. Se aggiungiamo gli interventi operati sul territorio, il numero dei capolavori restaurati nel decennio supera la cifra di cento.

La Fondazione Creberg ha sempre riservato grande attenzione alla salvaguardia delle opere d'arte. Nel tempo abbiamo attuato una attenta programmazione e una delicata opera di valorizzazione, mettendo in sicurezza capolavori bisognosi di cure – provenienti da musei, parrocchie, enti – e presentandoli a un pubblico di appassionati diventato sempre più numeroso, nella convinzione che la sensibilizzazione verso il patrimonio storico-artistico passasse (e passi) attraverso la sua conoscenza.

Per questa ragione gli interventi rappresentativi vengono svolti a Palazzo Creberg, nella Sala consiliare adibita a laboratorio permanente di restauro. Prima di tornare al loro luogo abituale – riportate al loro originario splendore – le opere sono esposte in eventi pubblici; i restauratori si mettono a disposizione in periodici incontri; gli esiti degli interventi e delle ricerche diagnostiche sono raccolti in pubblicazioni. Crediamo molto nella divulgazione capillare in un'operazione che è di ripristino e, nel contempo, culturale e sociale.

In primis Lui, il più amato dai bergamaschi. Lorenzo Lotto...

Nel nostro operato, di certo spiccano gli interventi che hanno riguardato capolavori di Lotto con significativi ritorni in termini espositivi e relazionali. L'intervento di restauro su opere bergamasche di Lorenzo Lotto (si pensi alla *Trinità*, alla *Pala di San Bernardino*, al *Polittico di Ponteranica*, alla *Sacra Famiglia* dell'Accademia Carrara...) ha consentito la presenza di capolavori del nostro territorio alla prestigiosa mostra monografica tenutasi alle Scuderie del Quirinale (giugno 2011); il recupero della *Pala di Santo Spirito* ne ha permesso l'esposizione presso l'Ermitage di San Pietroburgo, avviando una collaborazione tra la nostra Fondazione e uno dei più importanti musei del mondo in occasione della mostra dedicata a Palma il Vecchio, da noi promossa per Expo 2015; con il restauro del *Sacrificio di Melchisedech* abbiamo ringraziato la Delegazione Pontificia di Loreto per il prestito dell'intero *corpus* delle opere lottesche della Santa Casa, esposte a Palazzo lo scorso ottobre.

Non solo Lotto, tuttavia... Dal 2008, nella Sala Consiliare di Palazzo Creberg sono transitati capolavori di Giovan Battista Moroni, Moretto, Alessandro Allori, Palma il Vecchio, Romanino, Paris Bordon, Giambattista e Giandomenico Tiepolo, Enea Salmeggia, Giovan Paolo Cavagna...

Nel 2017 siamo intervenuti su opere di Andrea Previtali, consentendo a Bergamo di scoprire un grande artista, apprezzato nel mondo e negletto – come sovente avviene – in terra natale. Riconsegnati alle Parrocchie i dipinti del Previtali (Duomo di Bergamo, Serina, Locatello), stiamo dando corso al recupero di opere di Francesco Capella, che – con l'imminente esposizione a Palazzo – consentirà l'approfondimento della pittura di un artista veneziano del Settecento in importanti opere bergamasche (Desenzano di Albino, Carobbio degli Angeli, Calcinate e Gorno).

Dopo Previtali e Capella, la finalità divulgativa – con la riscoperta di artisti ingiustamente considerati minori oppure dimenticati – prosegue con la straordinaria mostra che promuoviamo insieme alla Fondazione Bernareggi; essa valorizza il progetto di restauri dedicato a Giovan Paolo Cavagna da noi attuato su un capolavoro dell'Accademia Carrara e su numerosi dipinti di Parrocchie bergamasche, dando risalto ad un autore che scopriremo essere un grande artista.

Angelo Piazzoli
Segretario Generale
Fondazione Creberg



Un patrimonio condiviso

Il patrimonio artistico della nostra Diocesi di Bergamo offre numerosi spunti per la conoscenza e l'approfondimento storico. La conservazione delle numerose opere che a noi provengono da una lunga storia di fede rappresenta indubbiamente un compito culturale fondamentale, al quale le nostre comunità parrocchiali quotidianamente si dedicano con particolare cura e sensibilità.

In considerazione del rilevante impegno che tale lavoro di tutela e di restauro richiede alle stesse comunità, particolarmente prezioso si rivela il generoso sostegno di istituzioni che proprio nell'ambito culturale esprimono con passione il proprio servizio.

In questi termini, la mostra dedicata a Giovan Paolo Cavagna, un campione della pittura dell'età della Controriforma, rappresenta l'esito conclusivo di una campagna mirata, focalizzata sulle opere più bisognose di cure del pittore bergamasco, coordinata dall'Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Bergamo e resa possibile grazie alla collaborazione e al generoso aiuto della Fondazione Credito Bergamasco.

La definizione di un programma di restauri ha così permesso di recuperare dei tesori di fede che rischiavano di non apparire più luminosi come un tempo, per restituirli alla loro primitiva bellezza.

Dopo il restauro e la loro esposizione presso il Museo diocesano Adriano Bernareggi, le opere torneranno nel loro luogo d'origine. L'augurio è che tali dipinti possano continuare ad essere, per tutti, testimoni attivi di un principio di bellezza, di una tensione verso significati che – pur nel passare del tempo – non sono mutati, a distanza di molti secoli.

I dipinti di Cavagna sono infatti come delle finestre che ci invitano a entrare in uno spazio storico lontano, meritorio di essere conosciuto. Perché riconosciuta possa essere infine la Buona Notizia di cui queste stesse opere ci fanno racconto.

Don Fabrizio Rigamonti
Direttore Ufficio Beni Culturali
Diocesi di Bergamo



Un pittore al servizio della Controriforma

Simone Facchinetti

I modi di Cavagna

Esiste un dipinto di Giovan Paolo Cavagna che, più di molte parole, chiarisce i modelli della sua formazione. È una pala d'altare con il *Crocifisso, Maria Vergine e i Santi Maria Maddalena, Francesco d'Assisi, Lorenzo e Antonio abate* (fig. 1), conservata presso la chiesa di San Giuseppe a Cremona. Chiunque se ne sia occupato non ha potuto fare a meno di cogliere le forti analogie con le opere di Giovan Battista Moroni, nonostante la tela rechi esplicitamente la firma di Cavagna¹.

Il primo a interrogarsi sul caso, quantomeno singolare, è stato l'erudito e collezionista bergamasco Giacomo Carrara, che ne ha ragionato in un manoscritto intitolato *Parere intorno la difficoltà di distinguere le copie da quadri originali*: “Non per questo intendo di stabilire che anche a chi ben conosce la maniera del pittore che immita come dell'immitato succedere non possa di restar ingannato, come a me succede qualunque volta mi fo a riguardare il quadro rappresentante Cristo in Croce, quale confesso che, se a piedi del quadro medesimo non leggesi Io. Paulus Cavaneus fecit 16.. sempre prenderei per del nostro Giovan Battista Morone”².

Nel 1775 Andrea Pasta ha espresso un giudizio negativo sull'opera, poiché la considerava, erroneamente, un plagio: “Il Quadretto nel Presbiterio colla Vergine appiè della Croce, e i SS. Francesco, Lorenzo, e Antonio Abate, è copia esatta e puntuale del Cavagna, tratta dal Moroni; che più ci piacerebbe, se fosse d'invenzione del Copista”³. In realtà non esiste un preciso modello moroniano per questo dipinto. Tuttavia la voce del Pasta è utile perché ci ricorda la provenienza dell'opera, dalla chiesa dei frati cappuccini di Sant'Alessandro alla Morla a Bergamo, e giustifica la successiva trasmigrazione a Cremona, presso un altro complesso dell'Ordine⁴.

Oltre mezzo secolo dopo, nel 1857, il dipinto è descritto da Otto Mündler a Milano: “The Prevosto Don Giulio San Pietro, alla Passione, has a very fine picture, a composition by Morone or else by Cavagna (?), Christ on the Cross, two angels on both sides; the Magdalen embracing the cross, and four other saints. Extremely pleasing; of delicate harmony”⁵. Anche il conoscitore tedesco manifesta qualche perplessità e non sa pronunciarsi con sicurezza né a favore di uno né a favore dell'altro.

Con il dipinto fin qui esaminato siamo in un momento cronologico che precede il 1580, che è l'anno della scomparsa di Moroni. Possiamo ben dire che Cavagna si colloca molto prontamente, sulla scena locale, come un suo degno erede.

Vorrei continuare a sondare i “modi” di Cavagna, ovvero l'innata capacità di imitare gli stili altrui che è, innanzitutto, un'abilità virtuosa, ma anche un segnale preciso di ciò che va di moda a Bergamo, in termini di gusto e di preferenze. La pittura di Cavagna registra, come un'antenna sensibilissima, questi cambiamenti, nei decenni a cavallo tra Cinque e Seicento.

Dopo il Cavagna moroniano ne è esistito uno bassanesco, che è forse quello più noto: lo è diventato in virtù di una narrazione che ha preso forma con la biografia tassiana, dove si insiste sul confronto, che Cavagna ha innescato con le opere di Francesco Bassano destinate alla basilica di Santa Maria Maggiore a Bergamo.

Vorrei provare a gettare nuova luce, con qualche dipinto poco noto o del tutto sconosciuto, sul Cavagna paoloso, nella fase di più spinto confronto con l'esempio del grande Veronese.

Qualche traccia di questa attrazione è già stata avvertita nelle *Nozze mistiche di Santa Caterina* in San Martino a Treviglio, tradizionalmente ancorata al 1605, dipendente da una stampa di traduzione di Agostino Carracci, tratta da un celebre modello di Veronese⁶.



Fig. 1. Giovan Paolo Cavagna, *Crocifisso, Maria Vergine e i Santi Maria Maddalena, Francesco d'Assisi, Lorenzo e Antonio abate*, Provincia di Lombardia dei Frati Minori Cappuccini, Cremona, convento di San Giuseppe

Un secondo caso di confronto con un prototipo di Veronese risale all'*Adorazione dei pastori alla presenza di San Gerolamo* (fig. 2), messa in vendita alcuni anni fa dal Brooklyn Museum di New York e acutamente riferita al pittore bergamasco da Francesco Frangi. Lo studioso ha precisato che si tratta di una puntuale derivazione da un'opera di Veronese, eseguita tra il 1582 e il 1583 dietro incarico del futuro doge Marino Grimani, destinata all'altare maggiore della chiesa di San Giuseppe di Castello a Venezia. È stato ipotizzato che l'inserimento del San Gerolamo sia un esplicito omaggio al padre di Marino Grimani, il celebre procuratore Girolamo⁷.

È molto probabile che il dipinto di Cavagna corrisponda a quello segnalato nella vendita dei beni del conte Venceslao Albani, comprato nel 1859 da Antonio Piccinelli: "Dallo stesso concorso Albani acquistai l'altro quadretto rappresentante la Natività con S. Giuseppe e S. Gerolamo e bel paese, dipinto da G. Paolo Cavagna, che vi appose il nome"⁸. In questo caso possiamo presumere che uno stretto discendente del cardinale Gian Gerolamo Albani (morto nel 1591 e sepolto in Santa Maria del Popolo a Roma) abbia ordinato a Cavagna una pala di medio formato (184 x 131 cm) da collocare in una cappella privata, in omaggio all'illustre avo, già figura di spicco della Serenissima, in qualità di Collaterale generale della Repubblica veneta.

Un assoluto apice veronesiano è toccato nel *Ritratto di Francesco Corsino* (fig. 3), evidentemente un dipinto postumo e commemorativo. Della vita eroica e leggendaria del giovane cavaliere gerosolimitano (interrotta nel 1584 all'età di 29 anni) apprendiamo qualche elemento dall'*Effemeride* di Donato Calvi: "Giovinetto entrò nel numero de Cavaglieri Gerosolimitani Francesco Corsini, mà divenne ben presto nel valore consumato, vistasi la sua spada trionfar frà nemici di Christo, nell'espugnatione della Goletta, nella presa di Tunesi, nella difesa di Famagosta, & nel naval combattimento de Curzolari. In mille cimenti segnò la candida sua Croce, con rubini del Tracio sangue, caduto finalmente hoggi [1584] estinto frà l'insidie de suoi nemici in Milano, ove con l'assistenza, & frà le braccia del glorioso S. Carlo Borromeo Arcivescovo di Milano felicemente se ne morì"⁹.

Il contesto

Fin qui abbiamo ripercorso alcuni momenti della traiettoria stilistica di Cavagna che accendono spie sulla sua straordinaria versatilità, svelando qualcosa anche del carattere del pittore. Di certo deve essere stato un uomo sicuro dei propri mezzi, almeno di quelli espressivi. Lo si intuisce da numerose testimonianze in cui appare deciso, risoluto, desideroso di mettersi alla prova. A Bergamo Cavagna è indubbiamente, assieme a Enea Salmeggia detto il Talpino, il maggiore protagonista della scena artistica. Anzi si può dire che contro il Talpino sia animato da una sana competizione che in molti casi lo vede primeggiare. Fuori Bergamo non c'è storia, è il Talpino ad avere i contatti migliori e a ricevere le commissioni più importanti che lo portano ad affermarsi fin dentro al Duomo di Milano.

Anche Cavagna varca i confini bergamaschi ma non è del tutto a proprio agio lontano dalla patria, così almeno sembra di intuire da una lettera di scuse, inviata all'amico Lorenzo Griffoni il 13 luglio 1595, all'epoca in cui il pittore stava affrescando la "libreria" del convento di Sant'Agostino a Cremona: "Non vi scandalizzate se io ero in colera, poiché mi pareva esser in capo del Mondo a non veder nessuno della patria; ora mi è capitato un Faustino di Borgo Palazzo, qual ha portato la vostra lettera, ed un altro di Seriate, qual vende aceto, quali mi hanno promesso di venirmi a trovare ogni volta, che veniranno a Cremona"¹⁰.

Se ora proviamo ad allargare il fuoco della nostra indagine al contesto storico più generale non possiamo fare a meno di rimarcare il fatto che Cavagna si forma respirando l'aria della Controriforma: il decreto tridentino sulle sacre immagini è del 1563, la visita Apostolica di Carlo Borromeo a Bergamo è del 1575. Cavagna aveva all'epoca, rispettivamente, 13 e 25 anni, essendo nato nel 1550. Per comodità del lettore trascrivo qui uno stralcio del decreto tridentino perché è alla base di una cultura che in larga parte era già materia condivisa ma che da questo momento sarebbe diventata normativa:



Fig. 2. Giovan Paolo Cavagna, *Adorazione dei pastori alla presenza di San Gerolamo*, Milano, Matteo Lampertico Arte Antica e Moderna

“Il santo Sinodo comanda a tutti i vescovi e a quelli che hanno l’ufficio di insegnare e cura d’anime, di istruire prima di tutto diligentemente i fedeli conformemente all’uso della Chiesa cattolica e apostolica, tramandato fin dai primi tempi del cristianesimo, all’unanime opinione dei santi padri e ai decreti dei sacri concili, sull’intercessione dei santi, sulla loro invocazione, sull’onore dovuto alle reliquie, e sull’uso legittimo delle immagini. Si dovrà insegnare che i santi, regnando con Cristo, offrono a Dio le loro orazioni per gli uomini; che è cosa buona e utile invocarli umilmente e ricorrere alle loro preghiere, al loro potere e aiuto per ottenere benefici da Dio, per mezzo del suo figlio Gesù Cristo, nostro signore, che è l’unico salvatore e redentore. Saranno dichiarati empì coloro che negano il dovere di invocare i santi che godono in cielo l’eterna felicità, o la loro intercessione per gli uomini; coloro che definiscono idolatria l’invocarli perché preghino anche per ciascuno di noi, o ritengono ciò in contrasto con la parola di Dio e con l’onore dovuto all’unico mediatore tra Dio e gli uomini, Gesù Cristo; coloro che considerano sciocco pregare con le parole o con la mente quelli che regnano nel cielo. Si dovrà ancora insegnare che i fedeli devono venerare i santi corpi dei martiri e degli altri che vivono con Cristo, corpi che un tempo erano membra vive del Cristo stesso e tempio dello Spirito Santo”¹¹.

Dal contenuto del decreto si possono facilmente estrarre alcuni elementi che spiccano come reazioni, a caldo, alle critiche della Riforma. Senza indugiare troppo su questo aspetto vorrei almeno sottolineare la perentoria affermazione della liceità delle immagini e del completo riscatto del ruolo esercitato dai Santi, sotto forma di reliquie o di immagini, con funzione intercessoria.

È su questo punto che conviene sostare ora, passando in rassegna alcuni dei dipinti radunati per la mostra.

Il titolo: “Visioni, apparizioni, miracoli”, vuole alludere a tre differenti gradi di ricezione e di rappresentazione del mondo ultraterreno.

Le visioni avvengono nel chiuso della mente (almeno qui sono esaminate secondo questa accezione), le apparizioni si manifestano tramite il senso della vista, mentre i miracoli creano degli effetti concreti sugli uomini (di conversione o di guarigione), o almeno come tali sono percepiti e classificati.

Dopo aver creduto – molto ingenuamente – di aver coniato un discreto titolo per questa esposizione (inizialmente suonava in un ordine invertito) l’ho ritrovato, tale e quale, nell’*Effemeride sacro profana di quanto di memorabile sia successo in Bergamo sua diocesi, et territorio* di Donato Calvi (1676-1677), come uno dei paragrafi ricorrenti (ripetuti quasi tutti i giorni dell’anno), inserito tra i “Prodigi di Natura, Mostri Presagi” (in cui sarebbe stata bene la storia del coccodrillo di Ponte Nossola) e i “Soggetti celebri per pietà e Santità”.



Fig. 3. Giovan Paolo Cavagna, *Ritratto di Francesco Corsino*, Bergamo, collezione privata

In mostra

È il frutto lucido e controllato di una visione l'immagine messa in scena da Cavagna nella pala di Lovere (cat. 3). Il pittore ci mostra come funziona il dispositivo: si può dire che in qualche modo sveli lo stesso backstage della rappresentazione. La figura di San Diego d'Alcalá appare, innanzitutto, nella mente del frate francescano inginocchiato davanti a lui. È grazie alla sua orazione mentale se possiamo ammirare la profonda commozione del Santo, intento a piangere mentre riflette sulla passione di Cristo, esemplificata nel crocifisso che stringe in mano. L'altro personaggio – un sacerdote della famiglia Brigenti¹² – indica il Santo allo sguardo dell'osservatore, presentandolo come un modello di vita.

Presumo che l'opera sia stata eseguita non molti anni dopo il 1588, che è la data in cui Diego d'Alcalá diventa Santo. È la prima canonizzazione dopo il Concilio di Trento, celebrata da papa Sisto V, anche lui uscito dalle file dei minori conventuali. Si legge un giusto orgoglio di appartenenza nel volto rubicondo del frate tonsurato. È invece diverso l'atteggiamento del Brigenti, più attivo e implicato, colto a rimarcare la funzione intercessoria del Santo.

Un testo che avrebbe potuto aiutare la fantasia di Cavagna – nelle vesti del trascrittore della visione – è il volume di Pietro Gallesini che narra la storia di San Diego, fino alla conquista dell'onore degli altari. Cavagna avrebbe potuto conoscere l'edizione latina del 1588, o, più facilmente, la volgarizzazione del 1593¹³. Questo passo, in particolare, sembra essere alla base della rappresentazione del nostro San Diego:

“Il quale abbracciò la croce del Signore con particolar riverenza: onde & mentre visse, & essendo per morire, soleva recitare un'hinno in suo honore, come di colei, ch'egli haveva in tanta venerazione: però amandola ardentemente, & meditando le sue virtù con tutta l'attenzione dell'animo, affliggeva le proprie carni con meravigliose battiture, & se la teneva quasi sempre inanzi à gli occhi per poter pensare continuamente alle ferite, alle ingiurie, à i tormenti, & al sangue sparso in tanta abbondanza da Christo, à cui s'era totalmente dedicato”¹⁴.

Anche il Brigenti deve aver letto con attenzione il testo del Gallesini. L'atteggiamento fervente del sacerdote trova spiegazione in un passo del libro che sembra scritto apposta per corroborare le sue convinzioni militanti: “Intorno à che gli heretici che si sforzono di abbattere con ogni industria la Fede Catolica fin da i tempi antichi della religion Christiana; molto più nella presente stagione infestata da nove heresie s'affaticano, quanto possono, per darci molestia, & ne compongono libri per indebolire, & atterrar l'auttorità de i miracoli, lo splendore de i quali ha sempre illustrata la Chiesa di Dio”¹⁵.

A Cavagna è stato chiesto di accennare al miracolo compiuto da San Diego a Siviglia, località in cui una donna aveva acceso il forno di casa, senza sapere che dentro si era nascosto – e addormentato – il figlio di 7 anni. Il Santo aveva consigliato alla madre di recarsi immediatamente in chiesa e di pregare la Madonna: in seguito il bambino sarebbe rimasto miracolosamente illeso. Il miracolo è appena stenografato dal pittore, alle spalle del Santo, all'altezza della sua mano. Solo chi conosceva perfettamente la storia era in grado di decodificare quei rapidi tratti di pennello.

Per l'impaginazione del quadro Cavagna si è ispirato a modelli moroniani. Un'opera che mette in scena lo stesso duplice meccanismo di partecipazione all'evento, passivo e attivo, è quella del Virginia Museum of Fine Arts di Richmond (fig. 5), dove si vede la moglie perfettamente immobile, ritagliata di profilo, e il marito girato verso l'osservatore, per coinvolgerlo in un silenzioso dialogo con la Madonna con il Bambino e San Michele arcangelo.

Lo stesso atteggiamento di intermediazione tra il devoto e il gruppo sacro è esercitato dalla figura di San Rocco nella pala di Albino (cat. 2). Qui però siamo di fronte a un caso sottilmente diverso. Il Santo indossa, come di consueto, il tradizionale abito da pellegrino, tuttavia spicca un dettaglio che non appartiene agli attributi del personaggio storico. Nelle falde del cappello è infilata un'insegna che raffigura una casa, sormontata dalla Madonna con il Bambino: è il simbolo del Santuario della Santa Casa di Loreto.

A questo punto viene il dubbio di trovarsi di fronte al ritratto di un devoto albinese che si è fatto

ritrarre nelle vesti del Santo omonimo. Come lui ha indossato l'abito del pellegrino che l'ha condotto da Albino fino a Loreto, nelle Marche¹⁶.

Questo genere di cripto-ritratti non era ben visto dalla Chiesa ufficiale, come dimostra la raccomandazione del cardinale Gabriele Paleotti, scritta negli stessi anni in cui Cavagna dipingeva la nostra tela: "Di poi, che siano ritratti [i Santi] con l'effigie propria se si può sapere, ò verisimile ò almeno con quella che da i buoni & intelligenti suole essere figurata, & che porta seco probabile apparenza che così fosse; Ma in nessun modo mai siano ritratti con faccie de particolari, e di persone mondane, e da gli altri conosciute: perché oltre l'essere cosa vana & indignissima"¹⁷.

Nelle pale d'altare di Cavagna irrompono schiere di uomini e donne, che indossano gli abiti civili o le



Fig.4. Giovan Paolo Cavagna, *Annunciazione*, Bergamo, collezione privata

divise delle confraternite. Sono immagini assenti nel repertorio figurativo di Moroni, mentre sono tipiche dell'epoca di Cavagna. Qualcosa nel frattempo è profondamente cambiato, le congregazioni laicali sono ora capillarmente presenti e organizzate, pronte a trasformarsi nei principali committenti del momento. I confratelli pregano devotamente i Santi – come nello stendardo di San Rocco, commissionato dai Disciplini verdi nel 1591 (cat. 5) – oppure meditano sull'apparizione della Trinità (cat. 6), o ancora, partecipano alla visione della consegna della cintura a Sant'Agostino, da parte della Madonna (cat. 9)¹⁸. Nella pittura di Cavagna si manifesta un avvicinamento, quasi una compenetrazione tra la sfera celeste e quella terrena. Valerio Guazzoni ha interpretato lucidamente il senso di questo genere di opere: “La tendenza a fare del dipinto lo specchio di un'esperienza contemplativa in atto, trova nel pittore un interprete di indiscutibile originalità che innova la tradizione morettesca e moroniana coinvolgendo nel rapporto col sacro il mondo degli umili e persino dei diseredati”¹⁹.

Prima dei miracoli è la volta dei misteri, come quello illustrato nell'*Annunciazione* di Sovere (cat. 8), in cui il pittore mette in scena una rappresentazione iperrealista dell'episodio evangelico. Se proviamo a confrontare l'invenzione di Cavagna con quella più mentale e sofisticata messa in scena da Salmeggia (ad esempio nella pala della Certosa di Garegnano), ci accorgiamo che il nostro pittore – e con lui la sua committenza – predilige un'ambientazione feriale e una narrazione semplice. L'arcangelo Gabriele non plana dal cielo ma cammina a grandi falcate verso la Vergine.

Anche in questo caso la commissione dell'opera è scaturita da un decreto emanato a seguito della visita Apostolica di Carlo Borromeo nel 1575: “Picturae iconae altaris maioris renoventur”²⁰. Una datazione all'inizio degli anni novanta sembra quella più plausibile²¹.

Ancora un'immagine dell'*Annunciazione* (fig. 4) ornava l'elemento centrale di un trittico, destinato alla devozione privata, in passato attribuito a Giovan Battista Moroni²².

Cavagna era molto devoto ai Santi Fermo e Rustico, particolarmente venerati nel territorio di Bergamo, dove tuttora si conservano le reliquie. Nel corso del 1602 il pittore era guarito improvvisamente da una lunga malattia. Il fatto è menzionato tra i “miracoli” raccolti da Celestino Colleoni: “L'anno 1602. Gio. Paolo Cavagna Pittore de i nostri tempi eccellente, havea portato diece mesi la febre quartana, e dipingendo nella sudetta Chiesa di Bertio il martirio di questi Santi, ad essi con fede, e divotione raccomandandosi, e restò libero”²³. Cavagna risulta quindi un testimone coinvolto quando illustra il miracolo dell'acqua che si manifestava annualmente in San Fermo a Bergamo, rappresentato nella pala, firmata e datata 1621²⁴ (cat. 11).



Fig. 5. Giovan Battista Moroni, *Devoti in contemplazione della Madonna con il Bambino e San Michele arcangelo*, Richmond, Virginia Museum of Fine Arts

Secondo Francesco Maria Tassi il pittore si sarebbe addirittura autoritratto, nell'angolo in basso a sinistra, mentre esibisce una fiasca per la raccolta dell'acqua, rivolgendo lo sguardo direttamente all'osservatore: “una tavola degna di particolar laude, ed estimazione nell'antichissima Chiesa di S. Fermo, nella quale vedesi in alto la Vergine sedente col Bambino in braccio, con S. Benedetto da una parte, e Santa Scolastica dall'altra; e sotto di questi, cioè nel mezzo del quadro, li nostri Santi Protettori, Fermo, Rustico, e Proculo; nella parte più bassa sono al vivo espressi alcuni Religiosi, i quali dall'arca cavano l'acqua miracolosa, e la dispensano al popolo, che in moltitudine accorre con vasi alla mano a prenderla; e fra l'altre teste assai graziose, e vivaci, una se ne vede in un angolo rivolta a' riguardanti, che rappresenta al vivo il proprio volto del Pittore medesimo”²⁵.

¹ Quando l'ho pubblicato per la prima volta ignoravo la sua storia pregressa: S. Facchinetti, *Cinque stanze per Moroni. Frammenti di fortuna storica*, in *Giovan Battista Moroni: lo sguardo sulla realtà (1560-1579)*, catalogo della mostra, a cura di S. Facchinetti, Cinisello Balsamo 2004, pp. 46, 59, nota 48.

² G. Perini, *Copie ed originali nelle collezioni settecentesche italiane: il "parere" di Giacomo Carrara e la progressiva definizione del conoscitore in Italia*, in "Atti e Memorie. Accademia Clementina", n. s., 28-29, 1991, p. 204. L'iscrizione è stata, in epoca imprecisabile, rimossa meccanicamente. È sopravvissuta solo l'iniziale del nome ("IO"). Evidentemente Giacomo Carrara aveva travisato la seconda cifra.

³ A. Pasta, *Le pitture notabili di Bergamo che sono esposte alla vista del pubblico*, Bergamo 1775, p. 150.

⁴ È segnalato anche nei *Pittori bergamaschi*, ms., MMB 422, XVIII sec., c. 623, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai; ovvero nei manoscritti di Francesco Maria Tassi preparatori alle *Vite*: "Nel coro de R.R. P.P. Capuccini e cioè un quadro col Christo in croce a piedi del quale sta la B. V. in piedi e S. Francesco in ginocchio da una parte e dall'altra S. Maria Maddalena pure in ginocchio con S. Ant. Abbate e S. Lorenzo in piedi il tutto espresso in bel paese nel basso di questo quadro evvi un cartello su cui stà scritto Jo. Paulus Cavag. F."

⁵ O. Mündler, *The travel diaries 1855-1858*, a cura di C. Togneri Dowd, London 1985, p. 154.

⁶ F. Rossi, *Giovan Paolo Cavagna in S. Martino*, in *La basilica di S. Martino e S. Maria Assunta in Treviglio*, Bergamo 1987, p. 102.

⁷ T. Martin, *Grimani patronage in S. Giuseppe di Castello: Veronese, Vittoria and Smeraldi*, in "The Burlington Magazine", CXXXIII, 1991, p. 825.

⁸ G. Siffredi, *La raccolta Piccinelli a Seriate*, in "Bergomum", LXVI, 1, 1972, p. 88.

⁹ D. Calvi, *Effemeride sagro profana di quanto di memorabile sia successo in Bergamo sua diocesi, et territorio*, vol. I, Milano 1676, p. 119. Maggiori informazioni sul Corsino si ricavano da D. Calvi, *Campidoglio de guerrieri et altri illustri personaggi di Bergamo*, Milano 1668, pp. 290-293. Il dipinto misura 220 x 130 cm.

¹⁰ F. M. Tassi, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi [1793]*, a cura di F. Mazzini, vol. I, Milano 1969, p. 203.

¹¹ *Conciliorum oecumenicorum decreta*, Bologna 1973, pp. 774-775.

¹² La cappella di San Diego in Santa Maria in Valvendra era di juspatronato della famiglia Brigenti: G. A. Scalzi, *De Basilica. Santa Maria in Valvendra, a Lovere dal 1473*, Bergamo 2009, pp. 118-119. Non sappiamo a quale dei due fratelli corrisponda il ritratto, se a Ludovico (1558-1626), come sospetto, o a Giacomo Brigenti (?-1626). Ludovico (già segretario delle lettere latine di Carlo Borromeo) è stato parroco di Sant'Alessandro in Colonna a Bergamo (dal 1593 al 1613) e (dal 1622) canonico della Cattedrale. Giacomo era parroco in San Sisto a Colognola. Si dilunga, in particolare sulla figura di Ludovico, Donato Calvi nella *Scena letteraria degli scrittori bergamaschi*, Bergamo 1664, pp. 314, 351-352. La più antica opera dipinta da Cavagna per Lovere è l'*Ultima Cena* in San Giorgio, pagata nel 1589.

¹³ P. Gallesini, *Sancti Didaci Complutensis canonizatio*, Roma 1588; P. Gallesini, *La Vita, i Miracoli, & la Canonizzazione di San Diego d'Alcalà d'Henares*, Brescia 1593.

¹⁴ P. Gallesini, *La Vita, i Miracoli...*, op. cit., p. 76.

¹⁵ P. Gallesini, *La Vita, i Miracoli...*, op. cit., p. 93.

¹⁶ Il dipinto proviene dall'oratorio di San Rocco ad Albino. All'epoca della visita Apostolica di Carlo Borromeo, nel 1575, sull'altare maggiore c'era un gruppo scultoreo, al posto di un più appropriato dipinto e del crocifisso: "habet statua ss. Ruchi, Christofori et Sebastiani loco icone et crucifixum": *Gli Atti*

della visita apostolica di S. Carlo Borromeo a Bergamo (1575), a cura di A. G. Roncalli, vol. II, tomo 1, Firenze 1939, p. 595, nota 34. Da notare che l'iconografia del gruppo scultoreo è identica a quella del dipinto, fatto eseguire non troppi anni dopo, verosimilmente nel corso degli anni ottanta. All'epoca, ad Albino, esisteva un "Oratorium S. Mariae de Laureto": *Gli Atti della visita...*, op. cit., p. 594.

¹⁷ G. Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, Bologna 1582, p. 168.

¹⁸ Sullo stendardo di San Rocco e sui dipinti di Albino Lombardo vedi: A. Litta e S. Facchinetti, in *Carlo Ceresa. Un pittore del Seicento lombardo tra realtà e devozione*, catalogo della mostra, a cura di S. Facchinetti, F. Frangi, G. Valagussa, Cinisello Balsamo 2012, pp. 42, 60. Si ripete che la pala dell'Accademia Carrara, proveniente dalla distrutta chiesa di Sant'Agostino a Romano di Lombardia, reca la data "159[.]" (L. Bandera, *Giovan Paolo Cavagna*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, vol. IV, Bergamo 1978, pp. 178-179, n. 17); si tratta della fraintesa lettura della firma del pittore, riscritta due volte a causa di un pentimento (dopo il restauro la cosa è divenuta lampante). Il dipinto, per motivi di stile, sembrerebbe meglio collocabile nel primo decennio del Seicento. La restauratrice Delfina Fagnani mi ha fatto notare che il piviale di Sant'Agostino aveva in origine dei ricchi decori in lacca di kermes, ora visibili solo a luce UV.

¹⁹ V. Guazzoni, *Pittori della realtà ed esperienza del sacro*, in *La Lombardia spagnola*, Milano 1984, p. 193.

²⁰ *Gli Atti della visita apostolica...*, op. cit., p. 241.

²¹ L. Bandera, *Giovan Paolo Cavagna...*, op. cit., p. 197, n. 118.

²² G. Botta, *Le collezioni Agosti e Mendoza*, Milano 1936, tav. L. Il dipinto misura 107 x 116 cm.

²³ C. Colleoni, *Dell'Historia Quadripartita di Bergamo et suo Territorio, nato Gentile, & rinato Christiano*, parte II, vol. I, Brescia 1618, p. 390.

²⁴ Sulla storia del miracolo è particolarmente utile V. Guazzoni, *Tempi ed immagini della Controriforma bergamasca*, in *Il Seicento a Bergamo*, catalogo della mostra, Bergamo 1987, pp. 37, 39.

²⁵ F. M. Tassi, *Vite de' pittori...*, op. cit., p. 201.



La Vergine e il coccodrillo

Matteo Rabaglio

**“I frutti guasti e ’l paese distrutto:
né con tutto ciò cessaron mai di guereggiare”**

Il 2 giugno 1511, in località Campo Lungo a Ponte Nossa, in prossimità di un’antica edicola dedicata al culto dei Sette fratelli martiri, un’immagine della Vergine versò lacrime di sangue; testimoni dell’evento prodigioso furono alcune pastorelle¹.

Forte era l’aspettativa di conforto e salvezza e non casuale fu questo apparire, consolatorio e rassicurante. Giorni funesti, anni forieri di sventura caratterizzarono l’inizio del Cinquecento bergamasco e i flagelli a venire vennero predetti dalle lacrime della Vergine che il 21 marzo 1503, nella chiesa del monastero di San Benedetto in Bergamo, volle misteriosamente annunciare, *in aenigmate*, l’aprossimarsi di future sciagure:

“Nella chiesa di S. Benedetto delle monache, terminato il vespro solenne, un’imagine di Maria Vergine sopr’ il muro dipinta vicino all’altar maggiore, si vidde sparger da gl’occhi lagrime in abbondanza con stupore e maraviglia di quanti si ritrovorno presenti”².

In quell’anno s’affacciò la peste che gradatamente contagiò dapprima le contrade periferiche e quindi la città:

“Dopo haver il contagio travagliate alcune terre del Bergamasco, s’andò pian piano avvicinando alla Città con infettare le vicine contrade. Ma hoggi avanzatosi, entrò nella Città medesima con sommo dolore e rammarico de’ cittadini che perciò convocato sotto li 7 [settembre] il Maggior Consiglio, si procurorno le più valide provigioni, eleggendo quattro cittadini con piena libertà di spender per condur medici, cirurgici e altre necessarie persone e rimediare ad ogni progresso del male”³.

Ancor più perniciosi per i territori bergamaschi furono gli esiti della Lega di Cambrai, stipulata il 10 dicembre 1508 in funzione anti veneziana dalle maggiori potenze europee, e che prevedeva, a vittoria ottenuta, la spartizione dei domini della Repubblica Veneta; Bergamo sarebbe toccata alla Francia, unitamente a Brescia, Crema, Cremona e la Gera d’Adda.

Gli effetti dell’accordo non tardarono a manifestarsi; svernati gli eserciti in campagna, il 17 aprile 1509 la Francia dichiarò guerra a Venezia e il 14 maggio si combatté ad Agnadello la battaglia della Ghiaradadda che segnò la disfatta delle truppe venete che soccomberono all’esercito francese.

Seguì mutazione di dominio e, cacciati i veneziani, i francesi occuparono la Città, uno stanziamento prepotente, che Celestino tratteggiò a fosche tinte, caratterizzato da molestie e soprusi:

“I castellani francesi ch’erano alla Rocca e nella Capella, abusando la troppa bontà de’ cittadini, andavano per lo territorio tagliando arbori, con dire d’haverne bisogno per l’uso necessario dell’artiglierie e per difesa delle loro fortezze; ma poi li vendevano senza pagar nulla a i patroni. Essendo più volte pregati ad astenersi, fecero sempre orecchia sorda. Per ciò la Città ricorse al Re supplicandolo di rimedio ed egli incontanente scrisse che si impedissero etc.; da Milano il primo d’aprile 1511”⁴.

È ancora Celestino a registrare, per il mese di giugno 1511, un dettagliato elenco delle angherie subite; i soldati francesi di stanza al castello di San Vigilio “molestavano e isforzavano i cittadini a pagare e contribuire alle spese che si facevano intorno le fortezze”; furono tassati, “per lo vivere delle genti d’arme ch’erano alloggiate in Bergomo e nel Bergomasco”, i prezzi del frumento, del vino, della biada, del fieno, della carne e dei generi alimentari; furono pretese “legne a ragione d’un carro al mese per huomo d’arme e altrettanto per due arcieri”⁵.

Non solo eventi bellici e il loro corredo di violenze; il 1511 registrò condizioni atmosferiche avverse che gravarono ulteriormente una popolazione già mortificata dall'occupazione straniera:

“Quest’anno fu grandissima e inaudita copia di piogge e di tempeste e di venti nella patria nostra, onde furono gli alberi strepanti e i frutti guasti e ’l paese distrutto. Quest’anno parimente fu grandissimo e intollerabile freddo e tanta copia di neve che a ricordo d’huomo non se ne vide mai tanta, perché fiocò sempre molti giorni avanti Natale e dopo ancora quasi per tutto ’l mese di marzo: né con tutto ciò cessaron mai il Sommo pontefice e i Vinitiani di guereggiare contra Francesi”⁶.

Anche l’ambiente sembrò quindi congiurare contro i già taglieggiati bergamaschi e le ostilità del tempo furono variamente annotate anche da Donato Calvi che, ora desumendo dal *Diario* del Beretta ora dai manoscritti del convento di Sant’Agostino, così descrisse le sorprendenti contingenze stagionali di quell’anno sventurato, cui fu concesso dall’Altissimo un momentaneo ristoro attorno alla fine del mese di maggio, una tregua strappata dalla devozione dei fedeli:

“Non vidde la primavera di quest’anno un giorno intiero di serenità, incessantemente oltraggiata da nevi, piogge, gragnuole, grandini e freddo estremo. Per ordine de regij ministri, ad istanza de’ canonici, fu hoggi intimata ed eseguita devota e numerosa processione in cui non solo havesse ad intravenire il clero tutto, ma uno etiandio de’ più congiunti de tutte le fameglie, sotto pena di lire venticinque. Né fu vano questo ricorso a Dio, mentre tornò ben presto la sospirata serenità a ristorar l’afflitta terra in beneficio de’ mortali”⁷.

Ma un clima da tregenda accompagnò l’intero anno, senza risparmiare stagione alcuna; al 25 luglio venti “terribili e spaventosi soffiorono in su la sera da ponente verso tramontana in Bergamo e bergamasca che, a giudizio comune, recorno danno negl’alberi strappati e case scoperte più di quindici mila ducati”⁸, e abbondanti neviccate si protrassero dall’inverno fino alla primavera:

“Tutto l’anno 1511 fu alla patria funesto per grandissime e inaudite piogge, terribili grandini, furiosi venti, con rovina de’ frutti, alberi e distruzione della campagna. Ma entrato il verno, non finirono le disgratie che hoggi cominciò a venir neve e seguitò quasi tre mesi continui (cosa a memoria d’huomini mai più accaduta) né mai cessò fin verso la fine di marzo e sempre con intollerabil freddo e gelo”⁹.

Un corteggio di inquietudine accompagnò dunque il 1511 e il prodigio che si verificò la notte del 4 settembre – “alle due hore di notte in circa fu vista nel territorio grande e luminosa fiamma uscir dalla luna, andar verso Milano e ivi estinguersi indi succedendo strepitosi tuoni, come d’artiglieria”¹⁰ – preconizzò forse la miseria che scortò l’anno successivo; con lagrimevole postilla Donato Calvi sigillerà la fine del 1512:

“Gran penuria soffrì la patria nostra, causata non meno dalle grandini che dalla mancanza de lavorieri di lana, onde li poveri per tutte le parti si moltiplicavano questuando, per lo ché la Città cinquecento ne chiuse in Cittadella, a’ quali ogni giorno la Misericordia somministrava tre pani per loro mantenimento, oltre de’ quali altri ne vennero in gran copia che, non trovando alloggio, stavano per le strade piangendo e gridando e molti morendone per estrema necessità”¹¹.

Ostile il clima, la miseria incombente; la politica instabile, volubili e frequenti le mutazioni di dominio, con ricorrenti e alterne occupazioni degli eserciti stranieri, francesi, imperiali, spagnoli che si protrassero fino al 1516, allorché, con le parole del cancelliere Bartolomeo Farina,

“respirò la Città da tante afflizioni vedendo partire gente sì inhumana [...] ed entrar di nuovo sotto l’ombra e protezione tanto bramata, e con spargimento di tanto sangue più volte procurata, della Repubblica Veneta, dalla quale consolata con nuove gratie, si andò riparando de’ danni ristorando delle rovine passate”¹².

Ma limitiamoci al 1511, anno in cui, s'è visto, la Vergine, con sorprendente ma non inaspettata premura, calcò la scena di una così sconcertante e funesta epoca.

**“Un giorno di lunedì, alle ore venti e mezza incerca,
alli due del mese di giugno dell'anno mille cinquecento ed undeci”**

Circa le sanguinose lacrime del Campo Lungo, molto s'è raccontato e diversi documenti manoscritti sono conservati nell'Archivio parrocchiale di Ponte Nossa, nessuno dei quali tuttavia coevo al miracoloso evento; risalgono per lo più a una data posteriore al 1677, allorché fu celebrata la prima festa dell'apparizione¹³.

Tra i diversi scritti, merita attenzione la prefazione, *A perpetua ricordanza*, datata 6 maggio 1850, che il prevosto Giangiacomo Canini appose alla *Compendiosa narrazione dell'Apparizione di Maria Vergine*, volumetto settecentesco che serviva da traccia ai predicatori che di volta in volta venivano invitati il giorno anniversario dell'apparizione a tenere il panegirico di circostanza; la prefazione ricapitola le vicende, per così dire, delle fortune letterarie ed editoriali dell'*Apparizione*.

Qualche anno prima del 1840, Canini aveva interpellato Antonio Riccardi, che andava componendo la *Storia dei santuari più celebri di Maria santissima sparsi nel mondo cristiano*, proponendogli la stesura di un volume sulle vicende del Campo Lungo; alla richiesta Riccardi oppose la pochezza delle “cognizioni” presenti nel libretto. Canini, divenuto parroco di Ponte Nossa nel 1840, cercò e raccolse nuove fonti e, mentre era impegnato in questo lavoro, un nipote del prevosto Giovanni Donadini gli consegnò il corposo manoscritto *Memorie della apparizione e del santuario di Maria Vergine a Campolongo* ultimato dallo zio nel 1794. Con questa nuova messe di documenti, Antonio Riccardi compì i desideri del Canini con la pubblicazione a Verona, nel 1841 della storia dell'apparizione¹⁴. Nel 1850 si ebbe la seconda edizione accresciuta¹⁵, con l'aggiunta di orazioni, novene e poesie del sacerdote milanese Giuseppe Riva, il quale, l'anno successivo, avrebbe dovuto tenere il panegirico del 2 giugno, ma improvviso impedimento lo trattenne: lasciò tuttavia un cantico popolare a stampa, *L'apparizione di Maria Santissima avvenuta il 2 giugno 1511 a Campolongo al Ponte di Nossa diocesi di Bergamo*, che Canini rilegò in coda alla *Compendiosa narrazione dell'Apparizione di Maria Vergine*.

Numerose e non coeve le scritture relative alle storie e alle glorie dell'apparizione del 2 giugno, s'è detto; e non dissimili tra loro. Seguiremo quella che nel 1794 il parroco Giovanni Donadini raccolse nel volume manoscritto già citato, la più ‘raccontata’, per così dire; l'opera fu realizzata in quanto, “per la lunghezza de' tempi e per la incuria de' reggenti”, molte memorie erano state smarrite, specialmente “il prisco registro delle continue gratie da M. V. ivi operate”; si augura quindi il Donadini che “almeno queste puoche memorie [...], come essendo delle fondamentali, così almeno queste non periscano” [c. 1]. *L'incipit* è una fiera protesta del sacerdote che intende garantire l'assoluta veridicità del suo racconto, non mosso da interesse e scevro da pompose iperboli:

“E non vi credeste giammai che, per essere anch'io nato in questa fortunata contrada ove si bevè, per così dire, sin da fanciulli col latte una certa naturale affezione a questo santuario miracoloso, sia forse per esagerare il racconto o forse ancora che l'interesse trasportimi a mendicar vilmente dall'eloquenza quegli abigliamenti e que' freggi con cui si rende pomposa la verità e così empivamente incontrare quegli anatemi, non solo che fulmina a ragione la S. Chiesa contro li promulgatori de' falsi miracoli, ma anche l'indignazione di Maria istessa che di Lei esagerati o falsi miracoli odia e punisce”;

il prevosto chiude quindi l'introduzione promettendo

“avanti a Dio, che ha da essere mio giudice, che non farò altro in quest'operetta che distendervi in copia autentica, da verbo ad verbum, gli istessi istromenti autentici a questo santuario appartenenti, indicanti il miracolo dell'apparizione di M. V., la fondazione della chiesa e li prodigij ivi successivamente per intercessione della medesima sempre operati, con la scorta delle più veridiche istorie” [c. 3].

Il Donadini mostra di possedere una diligente e non superficiale conoscenza della storia patria che viene considerata alla luce di una prevedibile lettura provvidenzialistica; rievoca i motivi di afflizione – peste, invasioni di eserciti stranieri, ruberie, mutazioni di dominio – che lacerarono il Bergamasco agli inizi del XVI secolo, “i cottidiani omicidij, dilapidazioni, sacrilegij con le più diaboliche superstizioni signoreggiando sugli animi prevaricati di questi nostri antenati; pareva propriamente la patria nostra ogetto dell’ira di Dio in procinto d’essere affatto alla abominazione ed al totale estermio abbandonata. Ma buon per noi” che in cielo, a contrastare e mitigare l’ira di Dio, ci fosse “la nostra celeste Avvocata” [c. 5], “regina di misericordia e non di giustizia” [c. 38] che, “per render la sua apparizione più solenne e miracolosa” [c. 26], volle scegliere circostanze di tempo così negative, mostrando “con nuovi prodigij che ella tutto può in terra, quantunque impossibilitato da ogni diabolica malizia umana” [c. 38].

Ricordano ancora quei tempi sciagurati alcuni versi dell’inno *A Maria Vergine apparsa in Campolongo del Ponte Nossa il 2 giugno 1511*, stampato a Bergamo dalla tipografia Natali nel 1848, a posteriori inserito nel manoscritto del parroco:

<p>“Ricorda i miseri giorni funesti, e i casi infesti di quell’età;</p> <p>ma insiem rammentasi, Madre d’amore, del tuo fervore, di tua pietà.</p>	<p>Allora al fulmine sol del tuo impero, fu vinto il fiero marzial furor.</p> <p>Sparve la squallida fame al tuo brando, seco andò in bando ogni malor.</p>	<p>Onde poi furono le venturate terre beate queste per Te;</p> <p>cui dopo gli orridi lunghi disastri piovver dagli astri grazia e mercé”.</p>
--	---	--

L’apparizione avvenne presso la chiesetta dedicata al culto dei Sette fratelli martiri, sulla facciata esterna della quale era dipinta l’immagine del Crocifisso, con ai lati san Giovanni e la Madonna, opera attribuita al pittore Giacomo Busca di Clusone. Ai Sette fratelli martiri ricorrevano le donne gravide che ne ottenevano “grazie evidenti” nei parti difficoltosi, “altre che sole femmine avevano avuto ottennero figlij maschi” [c. 8].

“Questa imagine di Maria Vergine, un giorno di lunedì, alle ore venti e mezza incerca, alli due del mese di giugno dell’anno di nostra salute mille cinquecento ed undeci, sensibilmente a chiaro giorno fu veduta prima da alcune semplici e devote fanciulle contadinelle abitanti della stessa contrada in occasione che ivi custodivano e pascevano i loro bestiami, che la sudetta imagine di Maria Vergine si cangiava nel volto, or diventando affatto pallida e smorta, or rubiconda oltre l’usato ed or naturale; or mandar fuori singhiozzi e sospiri all’udito sensibili, tutta anche in faccia rattristandosi, ed uscirlgi per l’occhio sinistro copiose e perenni lagrime di vivo sangue” [cc. 9-10].

Una di queste fanciulle sarebbe appartenuta alla famiglia dei Bonelli de’ Ferrari diventati poi “per li loro traffici di lana gran signori in Roma, in Ancona ed altre città”. Fu proprio lei “o perché fusse più divota o perché più grandicella dell’altre, certamente la più fortunata”, ad avvicinarsi e ad asciugare col proprio grembiule l’insanguinato volto di Maria.

Miracolosamente l’immagine parlò con voce umana, ordinando alle fanciulle di additare il prodigio ai primi che fossero passati per quella via e imponendo loro di fabbricare una chiesa in suo onore; le fanciulle dubitavano tuttavia della propria autorevolezza, “perché umili, non credendosi capaci per sì grande impresa di messaggere di Maria Vergine”. “A noi non crederanno” – Antonio Riccardi aggiunge, sulla scorta di Geremia, “ah ah ah, ecce nescio loqui”¹⁶ – ma la Vergine indicò loro il grembiule insanguinato, il segno della veridicità del racconto.

Giunse immediatamente una comitiva di “passeggeri” e venne loro raccontato il miracoloso evento; senza esitazione ognuno credette, a eccezione di un cavaliere, il “principale fra questi passeggeri”; egli, facendosene

“beffe, scherzando sul fatto e deridendo la troppa credulità degli altri, ardiva metter in dubio e negare l’evidente, incontrastabile apparizione [...]. Ma non andò guari ad incontrare il meritato castigo, poiché montato di novo a cavallo [...] all’improvviso colpito dall’ira di Dio, tanto bramoso di onorare la sua santissima madre, lo fece in castigo di questa sua miscredenza diventare affatto cieco” [c. 14],

lui e il cavallo.

La cecità illuminò il sacrilego che riconobbe “il suo fallo, ne dimandò perdono a Dio ed a Maria santissima” e “con somma allegrezza di lui e degli astanti, ricuperò, lui ed il suo cavallo, la vista perduta, confermando in questa maniera Iddio, alla presenza di tanto popolo testimonio, la vera apparizione della sua santissima madre” [c. 18]. Sparsasi la notizia,

“a flotte a flotte, d’ogni sesso e condizione di persone vennero a venerare non solo la miracolosa imagine, ma anco il grembiale effigiato colle lagrime di sangue miracolosamente dalla stessa beata Vergine; alcuni mi figuro mossi dalla curiosità di vedere e sentire più chiaro la novità non più udita, altri mossi dalla divozione e dalle necessità per ottenere o la totale liberazione o almeno provido sollievo[...] E qui potete pensare da voi stessi quanti infermi e languenti, chi da sé stessi, chi portati o condotti sopra de carri e cavalli, saranno concorsi a questa non più figurata ma vera probatica piscina per esser guariti dai loro malori” [cc. 18-20].

La Vergine aveva ordinato di costruire una chiesa in suo onore, a perenne testimonianza del prodigioso evento; pareva tuttavia “impossibile umanamente”, da parte di quella “miserabile contrada” [c. 25], por mano a una fabbrica in quei tempi calamitosi:

“Ma la Vergine Santissima, per render la sua apparizione più solenne e miracolosa, volle appunto sciegliere un tempo in cui tante circostanze impossibile umanamente rendevano l’esecuzione dei comandi di Maria V. di fabricargli la sua chiesa a suo onore [...]. E tutto ciò cred’io l’ordinasse la Vergine affinché in l’avenire tutti avessero a confessare anco la sola fabrica della chiesa esser stata un straordinario miracolo e mai essere stata fatta a caso, né a capriccio degli uomini [...]. Tanto facile la rendette la Vergine questa fabrica, che in manco di dieci giorni prossimi susseguenti alla sua apparizione tanti doni e limosine offersero i devoti a questa miracolosa imagine per fabricargli la chiesa ordinata, che alli 10 di giugno del sudetto anno 1511 si puoté dar principio alla ordinata fabrica con una straordinaria spesa” [c. 26].

Il fervore iniziale che diede avvio alla santa fabbrica andò però affievolendosi; ed ecco quindi la Vergine operare nuovi prodigiosi miracoli per sostenere la fede e l’opera dei suoi fedeli: il più conosciuto tra essi, “noto a chiunque forastiere”, l’uccisione del “cocodrillo seguito per intercessione di M. V. da un suo divoto di questa felice contrada di Campo Longo” [c. 38].

“E mentre era per divorarlo, lo colpì nella gola e l’uccise con archibugiata”

Attorno al 1530 viveva a Rimini un cocodrillo feroce che faceva strage di uomini; un Bonelli de’ Ferrari, mercante di lane della contrada di Campo Lungo, dovendo intraprendere un viaggio in quei luoghi per provvedere ai propri negozi, saputo del pericolo cui andava incontro, si votò alla Vergine delle lacrime e, fiducioso nella sua protezione, partì alla volta di Rimini.

“Quand’ecco arrivato nel luogo dove l’animale feroce s’annidava a danno de’ mortali, improvvisamente fu assalito e mentre con le zampe orribili e gola aperta era per divorarlo, di nuovo raccomandatosi alla sua gran proteggitrice Maria di Campo Longo, lo colpì nella gola e l’uccise con archibugiata” [c. 40].



Vista salva la vita mercé l'intercessione di Maria, il mercante fece scuoiare il rettile, procurò di imbalsamarlo e, unitamente alle "sue merci tra le più preziose", lo fece giungere alla chiesetta del Campo Longo, dove, "col consenso de' superiori" e "comprovato con giuridici testimonij, lo fece appendere pubblicamente nella medesima chiesa come trofeo di grazia particolare a perpetua memoria de' posteri".

Donadini – a cui non era "riuscito ritrovare scrittura alcuna autentica che parli di tal fatto" [c. 38] – cita quale fonte della propria narrazione l'atto notarile di Giovanni Antonio Zenotti, rogato il 2 giugno 1677, nel quale – steso, ricordiamo, in occasione della prima festa dell'apparizione, quindi oltre un secolo e mezzo dopo – si "fece raccolta de' miracoli, di cui se ne era smarrita l'autentica conferma, da' più vechij del paese" [c. 41]. Del resto bastava al prevosto che la pelle del feroce rettile facesse, dal 1530 "in cerca", mostra di sé entro la chiesa "per evidentemente comprovare essere stato vero miracolo" [38].

La versione redatta dallo Zenotti risulterebbe in realtà un poco diversa:

"In detta chiesa vi è un cocodrillo grande attaccato con ferri al tetto di detta chiesa, il quale, per informazioni di uomini vecchij di detto luogo, al tempo che si fabbricava la detta chiesa, nelle parti della città di Rimini vi habitava un uomo della casa de' Bonelli di Premolo; qual cocodrillo faceva gran danno ivi, vicino alla marina, che ammazzava della gente di quel paese ed a persuasione ed istanza di detto Bonello si votò alla nostra B. V. miracolosa di Campo Longo e Ponte di Nossa, il qual pesce si humigliò in modo tale che si lasciò miracolosamente prendere e per quello segno della grazia havuta fu poi mandato qui al paese e posto in detta chiesa come si vede ancor oggi".

Siamo, come si vede, nell'ambito delle fonti orali, quantunque trascritte, e quindi, poggiando esse su plurimi vissuti personali, quasi necessariamente divergenti.

Ancora, il Donadini, a fondamento della veridicità del miracolo e del preteso "consenso de' superiori", cita il decreto *De ornatu, decore ac nitore sacrorum locorum* di Carlo Borromeo: "ne animalia, pisces grandiores, eorumve membra in ecclesiis appendantur; nisi quae voti, aut piaie significationis causa, episcopus permittenda censuerit"¹⁷.

La chiesa fu consacrata e visitata da tanti "santi vescovi muniti d'ogni facoltà e pieni di vero zelo per slontanare dalla chiesa ogni superstizione" [c. 38] e nessuno mai ostacolò l'esposizione di "tal voto come trofeo di grazia"; ciò significa – questa la tesi del prevosto – che "nei primi tempi [...] vi fossero le autentiche memorie anco di questo miracolo, poiché anch'esso [san Carlo Borromeo], lo permise e venerò il santuario di M. V." [c. 39]. Resta da dire che nei verbali dell'arcivescovo milanese non compare cenno alcuno delle lacrime di sangue e tanto meno del cocodrillo.

La presunta tolleranza dei vescovi che nel corso del tempo visitarono la chiesa avallando la presenza del rettile quale "trofeo di grazia", trova tuttavia una smentita in un documento del 24 gennaio 1594 portato alla luce da Angelo Rota, archivista della Curia vescovile di Bergamo, nel 1980 e pubblicato dal parroco don Angelo Bena; nel documento il vicario generale della diocesi di Bergamo ordina ai tre sindici della chiesa di Santa Maria di rimuovere, entro il termine di tre giorni, la pelle di cocodrillo ivi conservata, pena l'interdizione dell'ingresso in chiesa¹⁸.

Nel prosieguo dell'analisi, don Angelo Bena ipotizza che i tre sindici avessero introdotto le spoglie dell'anfibio "senza alcun motivo religioso di voto o di attestazione di grazie" ma con il solo scopo "di attirare curiosi"; riposto quindi, in osservanza degli ordini superiori, il contestato trofeo, esso sarebbe riapparso solo a Settecento inoltrato, e ciò in considerazione "che tutte le leggende relative al cocodrillo sono databili dal 1720 in poi"¹⁹, ma l'*Istromento* dello Zenotti è del 1677. Scettico sulle vicende del cocodrillo era stato anche, all'inizio del secolo, don Giuseppe Rota che, con manifesto disappunto, osservava come il "terribile anfibio [...] è quello che ancor oggi più d'ogni altra cosa tiene avvinta e ipnotizza la massa popolare" che, "con occhio avido", ricerca "la *lucertola marina*"²⁰. Giovanni Maironi da Ponte, nei primi anni dell'Ottocento, scrive che nella parrocchiale di Ponte Nossa sotto l'invocazione della Vergine Annunciata, "vedesi appeso in alto un cocodrillo impagliato di mezzana grandezza, ma che incomincia a dissiparsi"; rischiarato dall'epoca dei lumi,

Maironi non fa concessioni al miracolo, bensì all'“antica abitudine di questi valleggiani di frequentare per ragion di commercio le piazze marittime dell'Adriatico, dell'Arcipelago, e segnatamente del Porto di Alessandria, ove cotali rarità naturali non è difficile avere”²¹.

Non un combattimento, quindi, non un duello impari dell'eroe contro il mostro – come quello di Grifone il bianco e Aquilante il nero contro il coccodrillo che il brigante Orillo aveva condotto in suo aiuto nel XV canto dell'*Orlando furioso* – vinto mercé l'intercessione della Madonna, ma verosimilmente un ex voto di Bonello o di qualche altro mercante che si votò alla Vergine delle lacrime affinché custodisse un improcrastinabile e periglioso viaggio; un dono offerto a colei che lo aveva protetto e scampato dai pericoli che sempre incombono in terra straniera, un esotico *signum* della propria devozione e nel contempo attestazione e garanzia alla comunità della protezione avuta. Un dono, insomma, teso a significare il ritorno incolume alla terra d'origine.

A tali conclusioni era del resto già pervenuto Giuseppe Rota nel 1911, al termine di una razionale e serrata analisi della documentazione presente nell'archivio parrocchiale di Ponte Nossa, che svuotava la leggenda da ogni aspetto miracolistico; le tesi del Rota poggiavano financo sulla consulenza del naturalista Enrico Caffi che alla luce delle proprie conoscenze negava recisamente la possibilità che un coccodrillo potesse vivere sulla marina di Rimini. A ulteriore sostegno del mostro impagliato come ex voto, Rota cita il coccodrillo imbalsamato che il marchese Malaspina, nel XVII secolo, donò al santuario della Madonna della campagna, presso Verona; un dono, l'oggetto più raro della propria collezione, che il nobiluomo offerse alla Madonna che aveva risanato la moglie dopo tre anni di infermità²².

Un *mirabile* quindi, e la chiesa come una *Wunderkammer*; un dono stravagante proveniente da paesi esotici, il segno di uno scampato pericolo, di un viaggio in mondi forestieri – dove appunto “cotali rarità naturali non è difficile avere” – felicemente conclusosi.

Del resto, fin dal Medioevo animali, o parti di essi, “impagliati o conservati con tassidermia (pelli, pellicce, peli, crini, ossa, denti, artigli ecc.)” sono conservati “nei tesori laici ed ecclesiastici. Qui coccodrilli, serpenti e draghi sono i più ricercati e lo rimarranno fin in epoca moderna”²³; proliferano inoltre nelle chiese, e “occupano buona parte degli apparati decorativi delle scene figurate che i sacerdoti, i fedeli e i monaci hanno quotidianamente sotto gli occhi. Con grande scandalo di certi prelati che, come san Bernardo nel XII secolo, se la prendono con i leoni feroci, le scimmie immonde, le tigri dal pelo macchiettato, i mostri ibridi, gli spaventosi centauri, i pesci con corpi quadrupedi, gli animali che vanno a cavallo di uomini o di altri animali”²⁴.

È bene ricordare che un drago – simbolo del male, spesso assimilato al coccodrillo – insidia la giovane partoriente nel dodicesimo libro dell'Apocalisse, ma la sua ferocia sarà vinta da Michele e dai suoi angeli e il serpente antico sarà precipitato sulla terra.

A significare e visualizzare le tentazioni del male, immagini di animali mostruosi popolano spazi sacri e financo le piazze pubbliche, come a Venezia dove, in Piazza San Marco, sulla sommità di una colonna, il primo protettore della città, san Teodoro di Amasea – santo bizantino e guerriero vissuto nel IV secolo – è rappresentato nell'atto di uccidere un drago dalla coda di coccodrillo.

Ma più frequentemente coccodrilli o frammenti di giganteschi e incogniti animali preistorici abitano le chiese; nella provincia di Bergamo grandi ossi di balena pendono dai soffitti della chiesa di San Giorgio ad Almenno San Salvatore e del santuario dell'Addolorata a Sombreno, a suo tempo già creduti ossi di drago e successivamente classificati secondo natura da Enrico Caffi²⁵.

Coccodrilli sono presenti ancora in diverse chiese d'Italia e d'Europa: a Curtatone nel santuario della Beata Vergine delle Grazie, a Macerata nel santuario di Santa Maria delle Vergini; due coccodrilli sono scolpiti sull'architrave del portale maggiore della collegiata di San Quirico d'Orcia; nella cattedrale di Saint-Bertrand-de-Comminges un coccodrillo è incatenato a un pilastro, il male reso inoffensivo dal bene²⁶.

A differenza di altri animali, il coccodrillo – sosteneva Adalgisa Lugli – “ha una più accentuata funzione magico-simbolica, perché individuato con maggiore immediatezza, rispetto alle ossa antediluviane, come mostro, nell'accezione diabolica e malvagia riservata in genere, dalla fantasia medievale, ai rettili. Il coccodrillo figura quasi sempre all'interno della chiesa, sospeso su una navata, conservato con elementari sistemi di imbalsamazione e ben assicurato con catene”²⁷.

“Tanto duro di pelle e di squamme che era impossibile l’ucciderlo con archibugi ed aste”

Ma è ora di ritornare nuovamente alle spoglie del cocodrillo di Ponte Nossa, la cui provenienza restituisce le consapevolezze geografiche ed ‘evoluzionistiche’ del Donadini²⁸, e alla descrizione che di esso fornisce il prevosto.

“Questo è un animale che, come ognuno può vedere, è formato a guisa di lucerta, di lunghezza di cinque in sei brassa, con quattro orribili zampe, con onghie a guisa d’orso feroce, la bocca tanto grande che puoco che stropiciasse un corpo umano lo potrebbe facilmente inghiottire intiero come di fatto faceva; la sua pelle è tutta ordita di nodose, durissime squamme a guisa di usbergo di ferro, ma di color di perla rilucente, tirando al color d’oro, con la coda come dissi a guisa di lucerta tutta parimente snodata e squammata sopra la schiena, e coda ha come certe alette a guisa di gran pesce, ma tutto tanto duro di pelle e di squamme che moralmente era impossibile l’ucciderlo con archibugi ed aste, tant’era feroce. Quest’animale si era reso in parte aquatico ed in parte terrestre, divorava ogni giorno qualche corpo umano” [c. 39].

Nella rappresentazione dell’animale emergono tratti interessanti che rimandano alla retorica del cocodrillo così come presente nei bestiari medievali²⁹. Anzitutto il colore: “di perla rilucente tirando al color d’oro”, dice il Donadini, e il *Fisiologo latino Versio bis*, d’epoca carolingia: “il cocodrillo prende il nome dal colore giallo zafferano (*croceo*)”; e poi lo spaventoso aspetto fisico e la sua presunta invulnerabilità,

“Nasce nel fiume Nilo, è un animale quadrupede, che vive in terra e in acqua. È lungo generalmente venti cubiti, munito di denti e di unghie enormi. Si dice che la sua pelle sia di tanta durezza che, anche se percossa dai colpi di grosse pietre, non si danneggia minimamente”³⁰,

sperimentata da “Grifon, che lo vidde venire” nel terzo libro dell’*Innamorato*:

“Tra gli occhi il colse, a mezo de la testa.
Grossa era l’asta, e il ferro era pongente,
ma l’uno e l’altro vi giovò niente”³¹.

Anche Pietro Andrea Mattioli, umanista e medico senese, descrive i cocodrilli come

“fiere particolari del Nilo, grandissime e malvagissime e molto nimiche de gli huomini [...]. Hanno occhi di porco, denti crudelissimi che gli avanzano fuor di bocca, unghie acutissime nelle graffe e pelle tanto dura che resiste ad ogni percossa d’hasta o di saetta”³².

Grosso e malvagio, appare in Cesare Ripa come simbolo di violenza; nell’allegoria della *Persecuzione* una donna è vestita di color verderame e ruggine; ha le ali, nella mano sinistra tiene un arco e ai piedi ha un cocodrillo. La ruggine simboleggia il danno, il fine stesso della *Persecuzione*, le ali la prontezza con cui si danneggia altrui, l’arco le parole con cui ferisce, anche da lontano, mentre “il cocodrillo le si dipinge appresso, perché perseguita e vuol guerra”³³.

Del cocodrillo è inoltre nota la voracità – “divorava ogni giorno qualche corpo umano” – e “quando trova un uomo, se può vincerlo, lo mangia, e sempre lo piange”³⁴; Girolamo Ferrari negli *Elogi del porco*:

“Al popol d’Heraclea, già sacra al Dio
figlio di Giove e dell’incauta Alcmena
il cocodrillo era nefando e rio.

Mostro che ammorbava l’infiorata e amena
sponda del Nil, nato a tremendo orrore
dell’uom, di cui sempre la pancia ha piena”³⁵.

Un'ingordigia crudele che tuttavia nulla può contro l'*Agnusdei* che un previdente pescatore filippino portava al collo; l'edificante *exemplum*, rubricato tra gli "accidenti notabili e prodigij" dell'anno 1608 dal *Mercurio* di padre Girardi, è tratto dalle lettere di Gregorio Lopez, verosimilmente missionario gesuita nelle isole del Pacifico:

"Pescava un huomo nel lago presso alla terra di Taitai nell'Isole Filippine, quando vide che occultamente se gli era accostato per divorarlo un coccodrillo di spaventosa grandezza. Il pescatore cristiano pigliò un *Agnusdei* che portava pendente al collo e, mostratolo al coccodrillo, disse: «Accostati bestia, accostati; conoscerò hor hora se tu hai forza contra di me fornito di queste armi». A tali parole il coccodrillo, come se fusse stato trapassato da ferro, velocemente voltò il corso indietro".

Non così avvenne all'incauto giovanetto che non rispettò il precetto domenicale:

"andato un sabbato a sera a pescare, vinto dal desiderio di far grossa presa, si trattenne gran pezzo dopo mezzanotte, non curandosi di guardar domenica. Al far del giorno fu miseramente da un coccodrillo trangugiato"³⁶.

Brutto, violento, ingordo, il coccodrillo è anche ipocrita: dopo che ha mangiato l'uomo piange sempre, ma alcuni autori medievali sospettano che la sua sia solo un'ipocrita finzione:

"Il pentimento del coccodrillo non è sincero. Questo animale ha la stessa natura degli ipocriti, dei dissoluti e degli avari, gonfi d'orgoglio, infangati dalla corruzione e dalla lussuria, ossessionati dal male e dall'avarizia. Fanno finta di piegarsi alla Legge e fanno credere agli altri uomini di essere retti e santi. In realtà sono cattivi e perversi. Assomigliano al coccodrillo... quest'ultimo infatti muove soltanto la mascella superiore. Così fanno gli ipocriti: quando parlano con gli altri si gloriano di menzionare i più nobili esempi, quelli dei santi e dei Padri della Chiesa, di numerosi precetti, delle più belle virtù, ma dentro di sé non sono all'altezza, e dimostrano ben poco di ciò che dicono"³⁷.

Così Cecco d'Ascoli nell'*Acerba*,

"Prendendo l'omo, subito l'uccide:
poi che l'ha morto, piange questa fera,
con pietosa boce par che gridi.

Poi che l'ha pianto, divora e manduca
la carne umana [...].

Così fa l'omo ipocrito et ocolto,
che del dannoso mal il cor s'allegra,
e pietade mostra nel suo volto,
che subito per ogni cosa piagne:
anima incostante di malizia egra!
Or guarda che non guardi alle sue ragne!"³⁸;

e Cesare Ripa nell'allegoria dei *Sospiri*:

"Al sospiro finto delle meretrici e de' falsi traditori amici, sotto il sinistro braccio si può mettere un teschio di coccodrillo, perché i sospiri sono finti e sono appunto come le finte lagrime del coccodrillo che prima piange e poi ammazza l'uomo"³⁹.

Il coccodrillo è inoltre emblema di vanità e lussuria e i suoi denti sarebbero afrodisiaci: "vagliano secondo che egli [Dioscoride] dice i denti della mascella destra dei maggiori [secondo Plinio i

cocodrilli sono di due specie, maggiore e minore], ligati al braccio destro, nelle cose veneree”⁴⁰. Sempre secondo Mattioli dalle interiora si ottengono belletti,

“Delle budelle de i minori, le quali sono odoriferissime, se ne fa un certo medicamento chiamato cocodrilleo, molto utile a i vitij de gli occhi. Mescolato con acqua svanisce tutti i difetti della faccia, come sono lentigini, pani, vitiligini e simili infettioni, facendo bellissima pelle. Dicono che il lor fiele vale oltre a tutte le medicine a levare i fiocchi de gli occhi e altri humori che vi sieno ingrossati che intorbidano la vista”⁴¹,

mentre dal *Fisiologo* si ricava fossero derivati dal suo sterco:

“dal suo sterco si faceva un unguento, di cui le vecchie e rugose prostitute spalmavano i loro visi, e le rughe si cancellavano, ed esse diventavano belle, finché il sudore scorrendo lavava via l’unguento dal viso. Onde il poeta Orazio: Imbellettato di sterco di cocodrillo”⁴².

Anche nell’*Iconologia* di Cesare Ripa compare il cocodrillo come rappresentazione di ferina carnalità; nell’allegoria della *Lussuria*, una giovane donna, quasi nuda a eccezione di un drappo colorato che le ricopre “le parti secrete”, è raffigurata con i capelli ricci e artificiosamente acconciati. Siede sopra un cocodrillo e tiene una pernice con una mano.

Fonte di dissipazione, la lussuria “è un ardente e sfrenato appetito nella concupiscenza carnale, senza osservanza di legge, di natura né rispetto di ordine o di sesso”. È “via dell’Inferno, scuola di scelleratezze” e pertanto

“siede sopra il cocodrillo, perciocché gli Egizi dicevano, che il cocodrillo era segno della lussuria, perché egli è fecondissimo, genera molti figliuoli e come narra Pierio Valeriano nel lib. 25, è di così contagiosa libidine che si crede che della sua dritta mascella i denti legati al braccio diritto concitino e commuovano la Lussuria. Leggesi ancora ne’ scrittori di magia, ed ancora presso Dioscoride e Plinio, che se il rostro del cocodrillo terrestre, il qual animale è da alcuni detto scinco, ed i piedi sono posti nel vino bianco, così bevuti infiammano grandemente alla lascivia”⁴³.

“Quattro orribili zampe, con onghie a guisa d’orso feroce, la bocca tanto grande”

Orribile nel sembiante e ricettacolo simbolico di ogni vizio e malizia, il cocodrillo non poteva sottrarsi dall’impersonare il male assoluto e il mondo infero; le sue spaventose fauci rievocavano l’antro infernale, la bocca del Leviatano, il mostro marino, emblema del caos, variamente presente nell’Antico testamento e nei dipinti del Giudizio universale, inquietante approdo delle anime malvagie; e il suo corpo allungato era riconducibile all’inferno stesso.

Nel Medioevo era invalsa la credenza che l’idra, un animale del fiume Nilo, fosse il nemico dichiarato del cocodrillo; allorché vede l’anfibio dormire sulla riva del fiume con la bocca spalancata,

“si rotola nel fango argilloso per poter più facilmente scivolare nelle sue fauci. Il cocodrillo, colto di sorpresa, lo inghiotte vivo. Quello poi esce vivo dalle sue viscere dopo averle dilaniate. Così dunque la morte e l’inferno hanno figura di cocodrillo, che è il nemico del Signore, nostro Salvatore. E perciò nostro Signore Gesù Cristo assumendo la nostra carne terrena discese all’inferno e squarciandone tutti i recessi ne trasse fuori tutti coloro che erano da lui divorati e incatenati nella morte, come attesta l’Evangelista: «E si aprirono i sepolcri e risorsero molti corpi di santi»” (Mt. 27,52)⁴⁴.

La leggenda dell’idra che penetra, squarciandolo, il corpo del cocodrillo è presente pure nel *Bestiaire* di Philippe de Thaün, composto tra il 1121 e il 1135, che spiega in versi suggestivi l’allegoria ad essa sottesa:

“L’idra in verità
 è immagine di Dio;
 Dio per la nostra redenzione
 s’incarnò,
 divenne carne fetida
 e polvere melmosa.
 Dalla melma viene il guscio di fango
 e dalla carne abbiamo la pelle;
 Dio si rivestì di carne
 e da essa Satana fu vinto.
 Cosa vado mai raccontando
 con una simile immagine?”

Che Dio vinse il diavolo
 assumendo un aspetto adeguato.
 Il coccodrillo significa
 il diavolo in questa vita:
 quando dorme con la bocca aperta
 significa inferno e morte.
 L’inferno era quiete,
 prima che il figlio di Dio
 prendesse natura umana:
 senza rischi acquisiva,
 restando spalancato, tutti gli uomini.
 L’inferno accolse Dio

e vivo lo inghiottì:
 egli entrò in inferno e ne trasse fuori i suoi
 in quanto Dio,
 non in quanto uomo.
 Così fu la morte dell’inferno,
 e mise fuori noi in tal modo:
 vivo entrò in inferno
 e vivo uscì dall’inferno,
 trasse fuori dall’inferno i buoni
 e vi lasciò i malvagi.
 Così Dio fu morsicatura,
 come dice la Scrittura”⁴⁵.

Meraviglioso e terribile, spaventoso e catartico, il coccodrillo è immagine e personificazione del male, presente sempre nella storia dell’uomo, tuttavia mai destinato a prevalere sul bene; è quindi simbolicamente legittima la secolare presenza nel santuario di Ponte Nossà del feroce bestione mortificato da Maria, avallata anche dai versicoli di Giuseppe Riva, predicatore milanese e facile poeta, autore di un’accreditata *Filotea*:

“Non v’ha morbo così antico,
 non nemico sì feroce
 che non sfumi alla sua voce,
 come nebbia in faccia al sol.
 Non v’ha lido sì lontano,
 ove, a scampo di chi plora,
 non invii la gran Signora,
 di sue grazie un folto stuol.

Testimonio del gran mostro
 che, dal Nilo ov’ha sua stanza,
 pien di rabbia e di burbanza,
 presso Rimini apparì,
 e or di sua esangue spoglia
 fa il trofeo più glorioso
 di quel braccio portentoso
 che da Nossà lo ferì.

Sì, la spoglia in aria appesa
 quel Bonelli mi ricorda
 che d’un colpo la più ingorda
 belva anfibia trucidò,
 sol perché nel gran cimento
 invocò l’immensa possa
 di Colei che l’umil Nossà
 de’ suoi don glorificò”⁴⁶.

A nulla sono valsi qualche tentativo di interdetto ecclesiastico e lo scetticismo razionalista: forse la libera e spregiudicata signoria della Vergine ha voluto mantenere accanto a sé l’antico monito, il crudele ma sottomesso anfibio.

¹ L’evento è narrato con inconsueta sobrietà da Donato Calvi; la fonte dell’agostiniano è il Celestino: “Da un’immagine di Maria Vergine dipinta nella facciata di una chiesa de’ Sette fratelli Martiri situata nella contrada di Campo Longo vicino al Serio nella Valle Seriana superiore, videro alcune semplici fanciulle uscir per gl’occhi lagrime di sangue e non ostante con il grembiale l’asciugassero e ne restasse tinto, non per questo cessava il sanguinoso pianto, onde chiamando alcuni passagieri al miracolo, il principale di questi se ne fece beffe. Ma colto all’improvviso dall’ira di Dio e fatto cieco insieme con il cavallo, confessò le grandezze di Dio e ricuperò avanti quell’immagine la vista perduta”. D. Calvi, *Effemeride sagro profana di quanto di memorabile sia successo in Bergamo, sua diocesi et territorio*, 3 voll., Milano 1676-1677, vol. II, p. 255; il miracolo è proposto dal Calvi anche in *Effemeride mariane*, monumentale opera manoscritta in sei volumi che raccoglie i miracoli della Vergine disposti per tutti i giorni dell’anno, ogni volume abbraccia un bimestre: vol. II, alla data 2 giugno; Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Sala I, D. 7. 20. L’incipit presenta tuttavia una variante: “Alle apparizioni molto s’accosta il prodigio hoggi successo nel territorio di Bergamo l’anno 1511”; la narrazione prosegue poi conforme a quella dell’*Effemeride sagro profana*.

² D. Calvi, *Effemeride sagro profana*..., op. cit., vol. I, p. 340.

³ Ivi, vol. III, p. 4.

⁴ Celestino Colleoni, *Historia quadripartita di Bergamo et suo territorio nato gentile, et rinato cristiano*, vol. I, Bergamo 1617, p. 412.

⁵ Ivi, vol. I, p. 413.

⁶ Ivi, vol. I, p. 414.

⁷ D. Calvi, *Effemeride sagro profana* ..., op. cit., vol. II, p. 243.

⁸ Ivi, vol. II, p. 481.

⁹ Ivi, vol. III, p. 419.

¹⁰ Ivi, vol. III, p. 17.

¹¹ Ivi, vol. III, p. 441.

¹² B. Farina, *Bergamo, sua origine, notabili avvenimenti e guerre*, Bergamo, 1703, p. 65. Sui drammatici eventi che si verificarono in quegli anni vedi G. Silini, *Bergamo 1512. Narrazione degli avvenimenti politici e militari di un anno drammatico*, 2001, http://www.bibliotecamai.org/editoria/edizioni/bergamo_1512/introduzione.htm

¹³ Questi i documenti manoscritti presenti nell’Archivio parrocchiale di Ponte Nossà: copia dell’*Istromento rogato per il fu q. sig. Giovanni Antonio Zenotti di Gorno, nodaro pubblico sotto il giorno 2 giugno 1677; Compendio istorico della celeberrima jmagine di Maria Vergine di Campo Longo, Comune di Ponte Nossà, decorata con insigne miracolo di apparizione li 2 giugno dell’anno 1511. Raccolto a comune istruzione de’ divoti fedeli da legali documenti*,

tradizioni ed antiche memorie di scrittori sì bergamaschi che forestieri per d. Giov. Donadini de' Pescatori, parroco del Ponte di Nossa, 15 9bre 1794; *Compendiosa narrazione dell'Apparizione di Maria Vergine fatta nel distretto della contrata di Campo Longo Ponte di Nossa l'anno 1511 alli 2 giugno e suoi miracoli e contiene grazie a chi vi ricorre. Cavata da Istromenti autentici, dalle Istorie di Bergamo e dalle tradizioni antiche di d. terra di Campo Longo e Ponte di Nossa*, s. d., ma sembrerebbe di qualche anno anteriore allo scritto del Donadini; *Memorie della apparizione e del santuario di Maria Vergine a Campolongo, Ponte di Nossa, 2 giugno 1511, diocesi di Bergamo*, raccolte dal sacerdote Giangiacomo Canini, 1840, che riassume le memorie già presenti nei due precedenti manoscritti.

¹⁴ *Atlante Mariano, ossia origine delle immagini miracolose della B.V. Maria venerata in tutte le parti del mondo*, redatto dal padre gesuita Guglielmo Gumpfenberg, [...] recato in italiano ed aggiunte le ultime immagini prodigiose fino al secolo XIX da Agostino Zanella, sacerdote veronese, tomo III, *Italia*, Verona 1841; la storia dell'apparizione è alle pp. 269-328 e in coda al racconto ne è protestata la provenienza: "Da un manoscritto del chiarissimo prevosto Antonio Riccardi". La prima edizione, in quattro volumi, dell'opera del gesuita bavarese Wilhelm Gumpfenberg, *Atlas Marianus sive de imaginibus Deiparæ per orbem christianum miraculosis*, fu pubblicata tra il 1657 e il 1659.

¹⁵ A. Riccardi, *Storia dell'apparizione e del Santuario di Maria Vergine in Campo Longo al Ponte di Nossa*, Milano 1850.

¹⁶ *Atlante Mariano*..., op. cit., p. 276.

¹⁷ Si vedano *Conciliorum omnium, tam generalium, quam provincialium*..., volumen quintum, Venetiis 1585, p. 621.

¹⁸ "In termino dierum trium post intimationem auferre debeant ab ecclesia predicta pellem cocodrilli ipsi ecclesiae oblatis [...] et hoc sub pena interdicti ab ingressu ecclesiae"; vedi A. Bena, *Racconto della nascita di Ponte Nossa. Nel 400° della parrocchia*, Colzate (Bg) s.d., pp. 45-47.

Il vescovo Cornaro colpì con un analogo interdetto, qualche anno più tardi, la pelle di cocodrillo che pendeva dal soffitto del santuario di Santa Maria del Buon Consiglio a Villa di Serio: "Nella chiesa seu oratorio della Madonna si levò via quella pelle di cocodrillo sotto il tetto come indecente". "Un error madornale" lo definì il parroco Celso Lotteri, "perché se da un lato era per avventura indecente al sacro luogo la pelle di un mostro marino, era dall'altro un reale ornamento ed un nobilissimo trofeo dinotante una segnalata grazia ottenuta mercé l'invocazione di Santa Maria dei Campi da qualche villesse trovantesi in riva al mare e miracolosamente preservato dalle zanne di quel vorace mostro"; *Villa di Serio e suo santuario di S. Maria sotto il titolo del Buon consiglio*, raccolte dal P. C. L. [Parroco Celso Lotteri], Bergamo 1852, p. 51.

¹⁹ A. Bena, *Racconto della nascita di Ponte Nossa*..., op. cit.,

²⁰ G. Rota, *Cenni monografici di Ponte Nossa e del santuario di nostra Signora delle lacrime*, Bergamo 1911, p. 83.

²¹ G. Maironi da Ponte, *Dizionario otoperico, o sia storico - politico - naturale della provincia Bergamasca*, vol. III, Bergamo 1820, pp. 5-6.

²² G. Rota, *Cenni monografici di Ponte Nossa*..., op. cit., pp. 94-95; sul dono del marchese vedi inoltre P. Bertelli, *Il santuario della Beata Vergine delle Grazie; inediti percorsi storici e devozionali, alla luce dei recenti restauri*, <https://iris.univr.it>, pp. 62-63.

²³ M. Pastoureau, *Medioevo simbolico*, Bari 2007, p. 323, nota 5. Vale la pena sottolineare come, in anni recenti, il loricato di Ponte Nossa - uno dei più antichi esempi di tassidermia conosciuti - venga menzionato in studi attinenti ambiti come la storia della scienza, i rapporti tra arte e scienze naturali o la percezione degli oggetti dallo spazio sacro tardomedievale alle *Wunderkammern* ai musei; cfr. J. Eastoe, *The Art of Taxidermy*; London 2012; G. Aloï, *Speculative Taxidermy: Natural History, Animal Surfaces, and Art in the Anthropocene*, New York 2018; S. Laube, *Von der Reliquie zum Ding: Heiliger Ort - Wunderkammer - Museum*, Berlin 2011.

²⁴ M. Pastoureau, *Bestiari del Medioevo*, Torino 2012, p. 9.

²⁵ A. Bugini, P. Manzoni, F. Rossi, *San Giorgio in Lemine. Per il recupero di una civiltà romanica*, Almenno San Salvatore (Bg) 1995, p. 130, dove pure è riprodotto un articolo di Enrico Caffi pubblicato sulla "Rivista di Bergamo", luglio-agosto 1942.

²⁶ Un significativo elenco relativo alla diffusione di queste presenze

spaventose entro luoghi di culto è riportato da Paolo Bertelli, *Il santuario della Beata Vergine delle Grazie*..., op. cit., p. 62, nota 65; in Italia cocodrilli sono o erano conservati nella chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Muggiò e nella chiesa di Santa Marta presso Como; nel convento di Santa Fiora in provincia di Grosseto, nella chiesa di San Giovanni a Palermo, nel convento di Santa Maria di Orsoleo (Potenza), nei santuari di Montallegro sopra Rapallo e di Santa Maria del Monte sopra Varese; per quanto riguarda gli Stati esteri, sono segnalati i cocodrilli del santuario di Tolone in Provenza, quello della cappella di Santa Croce nel castello di Karlstejn (Repubblica Ceca), dell'Eremo delle Angustie sull'isola di Tenerife, nella cattedrale di Siviglia, 'Capilla del Lagarto', nell'abbazia di Saint Victor a Marsiglia e nel Belgio a Nôtre Dame presso Oudenarde (Audenarde).

²⁷ A. Lugli, *Naturalia et mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milano 1990, pp. 20-21; cit. in P. Bertelli, *Il santuario della Beata Vergine delle Grazie*..., op. cit., p. 61.

²⁸ "Abitava sui contorni della città di Rimini, qual giace vicina al Mare Adriatico sopra lo Stato Pontificio [...]. Come cominciasse questo feroce animale a snidarsi dal mare e farsi terrestre naturalmente seguì in que' tempi, come leggonsi nelle storie, quando il Mare Adriatico si ritirò una gran lega lontano verso i contorni di Rimini, restando perciò varij mostri marini sull'asciutta arena, quali, in gran parte mancandogli il necessario loro consueto alimento dell'acqua, morirono, in parte ruotolando si ritirarono nelle vicine aque del mare, ed altri si fecero anco terrestri" [cc. 39-40].

²⁹ Sarà bene ricordare, con Michel Pastoureau, che i bestiari trattano "delle diverse specie zoologiche [...] per trarne significati morali e religiosi"; sono opere "che parlano degli animali per meglio parlare di Dio, di Cristo, della Vergine, a volte dei santi, e soprattutto del diavolo, dei demoni e dei peccatori [...], per invitare i fedeli a emendarsi. Proprio per questo, l'influenza dei bestiari è stata molto grande" e a partire dal XII secolo si estese in ogni ambito narrativo, "la predicazione, la letteratura allegorica, la scultura romanica, i racconti e le favole, i proverbi"; M. Pastoureau, *Bestiari del Medioevo*, op. cit., pp. 6-7.

³⁰ *Fisiologo latino Versio bis*, in *Bestiari medievali*, a cura di L. Morini, Torino 1996, p. 45.

³¹ *Orlando innamorato*, III, III, 5.

³² P. A. Matthioli, *I discorsi di Pedacio Dioscoride anazarbeo*, Venetia 1521, p. 244.

³³ C. Ripa, *Iconologia*, tomo quarto, Perugia 1766, p. 370.

³⁴ *Fisiologo latino Versio bis*, op. cit., p. 45.

³⁵ *Gli elogi del porco*, capitoli berneschi di Tringito Bistonio [Giralamo Ferrari da Correggio], Modena 1761, p. XL.

³⁶ *Il Mercurio del decimosettimo secolo, nel quale si contengono i fatti più illustri succeduti nel mondo dal 1601 fino al 1650*, del p. Felice Girardi della Compagnia di Gesù, Napoli MDCLXIV, pp. 76-77.

³⁷ Cambridge, The Fitzwilliam Museum Library, MS. 379, f. 124v., in M. Pastoureau, *Bestiari del Medioevo*, op. cit., p. 242.

³⁸ Cecco d'Ascoli, *L'Acerba*, in *Bestiari medievali*, op. cit., p. 602.

³⁹ C. Ripa, *Iconologia*, tomo quinto, Perugia 1767, p. 197.

⁴⁰ P. A. Matthioli, *I discorsi di Pedacio Dioscoride*..., op. cit., p. 245.

⁴¹ Ivi, p. 245.

⁴² *Bestiari medievali*, op. cit., p. 45; Luigina Morini spiega che "l'uso cosmetico della *crocodilea*, sostanza ricavata dalle interiora dell'animale, è riferita da Plinio, *Nat. Hist.* XXVIII, VIII, 28. La citazione oraziana proviene da *Epodon liber*, 12, vv. 9-11: *neque illi | iam manet unida creta colorque | stercore fucatus crocodili* intanto | non tiene più la creta inumidita e il belletto | fatto di sterco di cocodrillo"; ivi, p. 99, nota 48.

⁴³ C. Ripa, *Iconologia*, tomo quarto, op. cit., pp. 58-59.

⁴⁴ *Fisiologo latino Versio bis*, op. cit., pp. 45-47.

⁴⁵ *Bestiaire* di Philippe de Thaün, in *Bestiari medievali*, op. cit., pp. 147-149; la «morsicatura» rimanda a Os. 13,14: *O mors, ero mors tua, morsus tuus, ero, inferne*; ivi, p. 281, nota 29.

⁴⁶ *L'apparizione di Maria Santissima avvenuta il 2 giugno 1511 a Campolongo al Ponte di Nossa diocesi di Bergamo*, cantico popolare del sacerdote milanese Giuseppe Riva, in appendice alla *Compendiosa narrazione dell'Apparizione di Maria Vergine*..., op. cit.





Opere
in mostra



S. MARIA MATER
ORPHANORUM
CAP



1. Giovan Paolo Cavagna
Madonna con il Bambino in trono tra due Sante e quattro orfanelle

olio su tela, 182 x 115 cm
Bergamo, Istituti Educativi



FRANCESCO CALVANI
TACITUM



2. Giovan Paolo Cavagna
Madonna in gloria tra i Santi Cristoforo, Rocco e Sebastiano

olio su tela, 225 x 130 cm

Albino, San Giuliano

Restaurato da Fondazione Credito Bergamasco nel 2016





3. Giovan Paolo Cavagna

San Diego d'Alcalá appare a un frate francescano e a un sacerdote Brigenti

olio su tela, 280 x 180 cm

Lovere, Santa Maria in Valvendra





4. Giovan Paolo Cavagna

Madonna con il Bambino tra i Santi Rocco, Sebastiano e quattro devoti

olio su tela, 165 x 110 cm

Bergamo, San Rocco





5. Giovan Paolo Cavagna
San Rocco e i disciplini verdi

olio su tela, 165 x 110 cm
Bergamo, San Rocco





6. Giovan Paolo Cavagna
La Trinità contemplata dai Disciplini bianchi

olio su tela, 150 x 125 cm
Alzano Lombardo, Museo di San Martino





7. Giovan Paolo Cavagna
Adorazione dei Magi

olio su tela, 150 x 125 cm
Alzano Lombardo, Museo di San Martino





8. Giovan Paolo Cavagna
Annunciazione

olio su tela, 300 x 190 cm
Sovere, Madonna della Torre

Restaurato da Fondazione Credito Bergamasco nel 2006





9. Giovan Paolo Cavagna

Madonna della cintura con i Santi Agostino, Monica, Nicola da Tolentino e devoti

olio su tela, 267 x 175 cm

Bergamo, Accademia Carrara (inv. 06AC00894)

Restaurato da Fondazione Credito Bergamasco nel 2017





10. Giovan Paolo Cavagna
Miracolo dei fiori nati dal sangue di Sant' Alessandro

olio su tela, 310 x 245 cm
Bergamo, Sant' Alessandro in Colonna





11. Giovan Paolo Cavagna
Miracolo dell'acqua dell'arca dei Santi Fermo, Rustico e Procolo

olio su tela, 340 x 234 cm
Bergamo, San Benedetto

Restaurato da Fondazione Credito Bergamasco nel 2016





12. Coccodrillo del Nilo (*Crocodylus niloticus*)

cranio, denti, pelle (anima in legno e metallo), 297 x 67 cm
Ponte Nossa, Santa Maria Annunciata

Finito di stampare nel mese di gennaio 2018
da GRAFICA & ARTE - Bergamo

© Copyright 2018 Fondazione Credito Bergamasco,
Bergamo. I diritti di traduzione, riproduzione e
adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo,
sono riservati per tutti i Paesi.

ISBN 978-88-85478-06-0

Ringraziamenti

Don Alessandro Angioletti, fra Giampaolo Beghi,
Giosuè Bonetti, Giulio Orazio Bravi, Francesco
Frangi, padre Gianfranco Gatti, Paolo Plebani, Maria
Cristina Rodeschini, Giuseppe Testa, Marco Valle

