centro salesiano don Bosco treviglio

MADONNA DEI CAMPI

Oratorio della Beata Vergine Assunta di Calvenzano

Una piccola gemma nella pianura bergamasca





"Chi davvero vuole può.
Ma per potere e volere,
bisogna prima sapere e,
soprattutto, osare."

Hernan Huarache Mamani,
La profezia della curandera

"Verba moveni, exempla trahunt"
(Le parole incitano, gli esempi trascinano)
Antico proverbio

4a Istituto Tecnico per Geometri
Beatrice Margutti
Federico Pinna
Gianluca Colombo
Sonny Tronchin
5a Istituto Tecnico per Geometri
Enrico Pansera
Marco Scotti
5a Liceo Scientifico A
Chiara Ferrari
Letizia Canevisio
Emanuela Ornaghi
5a Liceo Scientifico B
Aurora Bertini
Guido Santacroce
Lorenzo Bergami
Marco Stroppi
Raffaele Galbiati
2a Liceo Classico
Francesca Bertocchi
Eugenia Casali
Francesco Cornelli
Lucrezia Gemmo
Alessandro Mirri
Francesco Morbis
Aurora Paganelli
Andrea Pagani
Francesca Maria Pasciuti
Federica Pozzi
Martina Presezzi
5a Ist. Prof.le Servizi Comm.li
Laura Molteni
Ilaria Rota
3a Liceo Scientifico B
Edoardo Rolla



centro salesiano don Bosco treviglio

Hanno collaborato:

COORDINATORE e TUTOR:
Arch. Pierangela Giussani (docente di Disegno e Storia dell'Arte)

TUTOR:
Arch. Giovanni Agliardi (docente di Costruzioni, Tecnologia e Impianti)
Prof.ssa Mariachiara Lama (docente di Latino e Greco)
Prof. Lodovico Zana (docente di Italiano e Storia dell'Arte)
Prof. Renato Arrigoni (docente di Diritto e Economia)
Prof.ssa Marina Doneda (docente di Inglese)
Prof.ssa Valentina Nava (docente di Storia dell'Arte)

aa.ss. 2014/2016

a Silvia, un grazie di cuore

INDICE

1. Introduzione 4
2. Metodologie di lavoro 6
    - Metodologia di rilievo e indagine strumentale 6
    - Metodologia di rappresentazione grafica 9
    - Metodologia di ricerca e analisi documentale 12
3. Indagine catastale 14
4. Indagine storica 17
5. Descrizione architettonica 19
    - Esterno e portico 19
    - Tetto e campanile 21
    - Struttura interna 22
6. Descrizione artistica 24
    - Presbiterio 24
    - La pala d'altare 24
    - Parete di fondo del presbiterio 27
7. Tomaso Pombioli 28
8. Descrizione degli affreschi di Tomaso Pombioli 30
    - Il ciclo della vita di Maria 30
    - Il ciclo delle Sante intercessorie 38
    - Il ciclo con gli emblemi mariani 41
    - Il ciclo delle Sibille e dei Profeti 42
    - Il ciclo degli Angeli musicanti e cantori 45
    - La strage degli Innocenti 47
    - I due riquadri votivi 48
    - Festoni decorativi 49
9. Confronti con i cartoni e modelli: il *modus operandi* del Pombioli 52
10. Curiosità 55
11. To be continued… 56
12. Appendice 57
    - Ristrutturazione dell'edificio 57
    - Restauro degli affreschi 58
13. English version (translated by 2ª classico) 62

Bibliografia 72

1. Introduzione

A partire dall'anno scolastico 2014/2015, alcuni alunni del terzo e quarto anno di tutti gli indirizzi del Centro Salesiano Don Bosco di Treviglio (Liceo Classico, Scientifico, Istituto Tecnico Costruzione, Ambiente e Territorio, Istituto Professionale ad indirizzo segretariale), coordinati da alcuni docenti, hanno collaborato per un grande ed ambizioso Laboratorio di ricerca storica e di rilievo geometrico e materico. Oggetto dell'indagine è stato l'Oratorio della Beata Vergine Assunta di Calvenzano, chiesetta comunemente chiamata "Madonna dei Campi", e lo scopo quello di produrre uno studio organico dell'edificio a partire dai documenti esistenti e dai lavori di ricerca già svolti da altri studiosi e cultori della materia.

L'edificio, il cui restauro conservativo è iniziato nel 1983 e si è concluso nel 2000, non era mai stato oggetto di un vero rilievo geometrico e di una seria indagine storico-documentale, né era mai stato strutturato un lavoro organico che organizzasse le risultanze dei precedenti e parziali studi.

Il nostro lavoro ha riguardato il rilievo geometrico, strutturale, materico e la restituzione grafica di quanto emerso, l'indagine catastale, l'analisi degli affreschi di Tomaso Pombioli e la loro comparazione con cartoni e disegni di altri artisti a lui coevi, l'indagine storico-archivistica. Per la cura di questo elaborato finale è stato fondamentale sperimentare il raccordo con il territorio, con le strutture e gli enti che possiedono, hanno operato ed operano sull'edificio per mantenerlo vivo e in buono stato di salute.

La chiesetta, conservata in buono stato grazie all'impegno della locale sezione degli Alpini, in collaborazione con la Parrocchia di Calvenzano, all'avvio del Laboratorio presentava e presenta ancora molte domande a cui rispondere e interessanti misteri da svelare.

Tomaso Pombioli, l'artista che ha affrescato le pareti dell'unica navata, ne ha fatto un luogo che, se letto nel suo insieme, è un vero e proprio inno alla figura femminile che, attraverso la narrazione della vita di Maria, emerge come emblema di e per tutte le donne, forte, salda e dignitosa mentre compie il proprio dovere (prima figlia, poi moglie, poi madre) che è anche il destino che le è stato assegnato. E il mondo contadino aveva bisogno di tali donne, un bisogno che Pombioli riesce ad esprimere in modo elegante, quasi in sordina e senza clamori. Come elegante, in sordina e senza clamori ci viene tramandata Maria. Un'opera che inneggia alla supremazia di una donna che rappresenta tutte le donne ci è sembrata di tale attualità che non poteva essere nascosta ai più.

Il Laboratorio si è prefisso anche una finalità educativa: potenziare le eccellenze e incanalare abilità che i ragazzi già possiedono ma non possono esprimere, dando loro la possibilità di acquisire competenze che difficilmente potrebbero reperire nell'attività scolastica ordinaria.

Gli studenti sono stati guidati nel lavoro dai loro docenti, ma importanti supporti non sono mancati sia dalle restauratrici dello Studio d'Arte Mantegna di Acquanegra sul Chiese, le Dottoresse Annamaria Furlotti e Orietta Bardini, sia dal Dottor Andrea Spiriti, Professore associato di Storia dell'Arte Moderna presso l'Università degli Studi dell'Insubria, sede di Varese, grande esperto di Arte Lombarda, senza contare il fattivo aiuto che è stato prestato dagli Alpini della Sezione locale di Calvenzano, che hanno fornito il supporto sia per i rilievi geometrici sia per le visite guidate.

Ora spetta al lettore dare vita all'edificio, sia con la lettura di questo libro sia con una visita alla chiesetta, per verificare in loco e di persona quanto emerso dal lavoro di ricerca.



Gli studenti del gruppo di lavoro

2. Metodologie di lavoro

Gli studenti e i tutor del Laboratorio, in base alla specificità del loro indirizzo scolastico, hanno affrontato le indagini sull'edificio con metodologie diverse e caratteristiche del proprio indirizzo di studio. Si sono quindi distribuiti la responsabilità di effettuare ricerche da punti di vista differenti, ricerche che potessero poi confluire in un unicum per dare leggibilità ai documenti trovati e alle indagini svolte.

a) Metodologie di rilievo e di indagine strumentale



Il rilievo architettonico della chiesa si è svolto inizialmente tramite un procedimento diretto ed in seguito, per l'inquadramento nel territorio, tramite un procedimento topografico.

Il rilievo geometrico diretto si è svolto tramite la misurazione con doppio metro, bindella metrica e distanziometri laser modelli Hilti e Leica. Sono state rilevate innanzitutto le piante del piano terra e del primo piano, rielaborate poi in Autocad per la restituzione grafica. In seguito si è passati alla misurazione dei prospetti e sezioni, sempre con gli strumenti sopra elencati. Il rilievo della copertura e del campanile ha creato problemi per l'impossibilità di una misurazione diretta in quota, sia per motivi pratici che di sicurezza.

Il rilievo topografico si è svolto tramite l'intervento del Geom. Gianfranco Piana. Si è deciso di impostare una sola stazione con una strumentazione mod. Topcon. In seguito alla materializzazione del punto prefissato tramite chiodo topografico a destra dell'ingresso pedonale, si è proceduto con i rilevamenti, tramite una stadia con prisma, dei punti più significativi. Sono stati rilevati sia i fili necessari per l'inserimento del disegno nel lotto, quindi gli spigoli dei pilastri del portico e gli spigoli del cortile laterale, sia i punti necessari per la rappresentazione del vialetto d'ingresso pedonale, della strada laterale a sud e dei due ponti sulla roggia a ovest.



Con l'intervento dell'Ing. Andrea Savoldi si è proceduto al rilievo qualitativo della muratura del portico e al rilievo della tensione delle catene interne. Per il rilievo della muratura dei pilastri del portico anteriore si è dapprima materializzato sulla muratura al rustico i punti per la lettura. Si è misurata poi la distanza tra due facce di due pilastri. Tramite un emettitore si sono emesse onde soniche che sono state lette da un ricevitore posto sulla faccia opposta. Entrambi i dispositivi sono stati collegati ad un amplificatore di segnale e ad un convertitore analogico-digitale per la visualizzazione e registrazione dei dati. L'elaborazione dei dati è consistita nel calcolo del tempo di trasmissione dell'onda, ricavando quindi la velocità media di attraversamento della muratura. Le prove soniche applicate alle strutture di muratura hanno consentito di individuare la presenza di cavità macroscopiche, fessure o porzioni di muratura aventi caratteristiche differenti, intercettate lungo il percorso di trasmissione dell'onda. Le prove soniche applicate alla muratura danno risultati di carattere prevalentemente qualitativo e non quantitativo: la prova ha dimostrato che i pilastri sono completamente realizzati in mattoni pieni e non esiste anima interna di rinforzo.



Per il rilievo della tensione delle catene interne si è utilizzata una coppia di oscilloscopi digitali mod. DS1M12 a due canali, con

funzione di analisi di spettro. Gli accelerometri, di tipo piezoelettrici, sono stati disposti a 90° in prossimità della mediana della luce libera della catena. La catena è stata quindi sollecitata manualmente nelle immediate adiacenze del punto di prova, prima in direzione verticale, poi in direzione orizzontale. Le dimensioni della sezione sono state misurate con un calibro a cursore in corrispondenza del punto di applicazione degli accelerometri, mentre le distanze del punto di prova dagli appoggi sono state rilevate con distanziometro laser Hilti. Per ciascuna prova sono state effettuate tre acquisizioni con sollecitazione verticale, poi tre acquisizioni con sollecitazione orizzontale, verificando in campo la coerenza e la leggibilità dei dati, e registrando i segnali integrali tempo-accelerazione. Sono stati quindi identificati graficamente e presi in esame i valori di frequenza corrispondenti ai primi tre modi di vibrare di ciascun elemento, calcolando, in funzione delle sue dimensioni e caratteristiche meccaniche, le rispettive frequenze naturali, che comparate alle frequenze rilevate hanno fornito lo stato tensionale degli elementi stessi. Tale rilevazione ci consente di confermare l'adeguato dimensionamento della catena e il suo corretto funzionamento in opera: la situazione è in equilibrio e l'arco non sta scaricando pesi eccessivi.



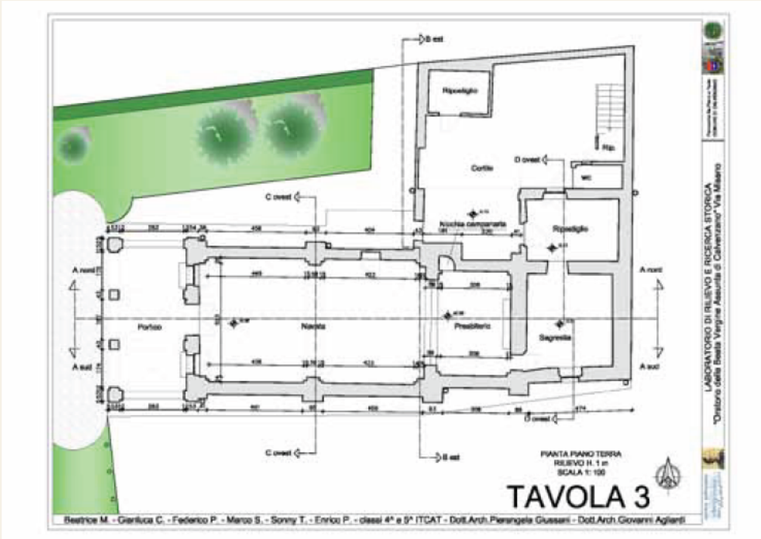


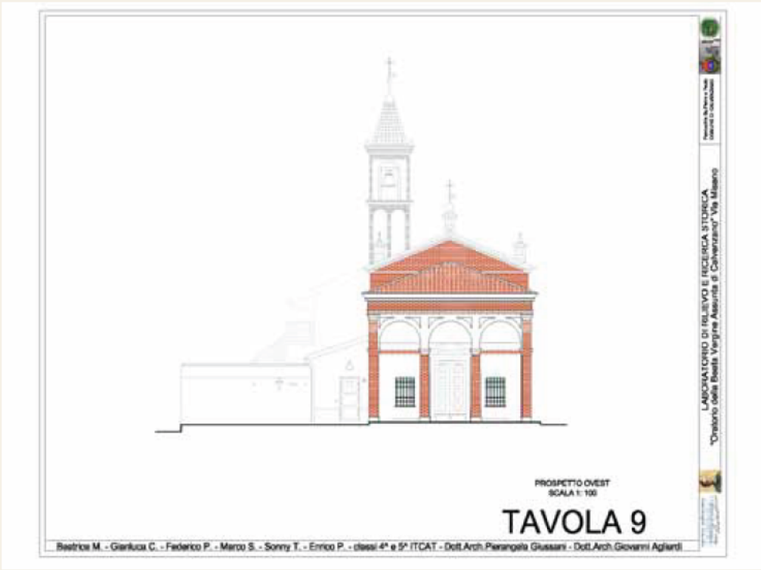
b) Metodologie di rappresentazione grafica

La rappresentazione grafica del rilievo è stata realizzata utilizzando il software grafico AUTOCAD disegnando sul piano 2D. Si è cercato di rappresentare il più fedelmente possibile con retini la copertura in coppi. Il pavimento è stato inserito in una tavola a sé stante, contenente il rilievo della struttura ad una altezza di 30 cm da terra. Oltre all'inserimento dei basamenti dei pilastri è stata inserita la cornice perimetrale marcapiano e la disposizione delle mattonelle in cotto del pavimento che è posato a lisca di pesce obliqua con bordura dritta perimetrale. Il pavimento del presbiterio è sempre posato a lisca di pesce ma ortogonale, così come il pavimento esterno del portico. Le mattonelle sono originali e sottoposte a tutela dalla Sovrintendenza di Milano: numerose sono le irregolarità della superficie che non presenta però efflorescenze, presenze briofite o micotiche che indichino umidità da risalita. La sagrestia e gli altri locali di servizio invece hanno una pavimentazione in ceramica realizzata nel corso dei lavori di ristrutturazione.
In seguito alle rilevazioni in loco sono state realizzate le rappresentazioni del manufatto, organizzate in tavole così suddivise:

- **TAV.1** INQUADRAMENTO URBANISTICO E CATASTALE
- **TAV.2** PLANIMETRIA GENERALE - rappresentata in scala 1:100
- **TAV.3** PIANTA PIANO TERRA: RILIEVO - rappresentata in scala 1:50
- **TAV.4** PIANTA PIANO PRIMO: RILIEVO - rappresentata in scala 1:50
- **TAV.5** PIANTA COPERTURA: RILIEVO - rappresentata in scala 1:50
- **TAV.6** PLANIMETRIA PAVIMENTAZIONI: QUADRO MATERICO - rappresentata in scala 1:50
- **TAV.7** PLANIMETRIA SOFFITTI: RILIEVO - rappresentata in scala 1:50
- **TAV.7A** PLANIMETRIA SOFFITTI: AFFRESCHI, QUADRO MATERICO - rappresentata in scala 1:50
- **TAV.8** PROSPETTO SUD: RILIEVO - rappresentata in scala 1:50
- **TAV.8A** PROSPETTO SUD: QUADRO MATERICO - rappresentata in scala 1:50
- **TAV.9** PROSPETTO OVEST: RILIEVO - rappresentata in scala 1:50
- **TAV.9A** PROSPETTO OVEST: AFFRESCHI, QUADRO MATERICO - rappresentata in scala 1:50
- **TAV.10** PROSPETTO NORD: RILIEVO - rappresentata in scala 1:50
- **TAV.10A** PROSPETTO NORD: QUADRO MATERICO - rappresentata in scala 1:50
- **TAV.11** PROSPETTO EST: RILIEVO - rappresentata in scala 1:50
- **TAV.11A** PROSPETTO EST: QUADRO MATERICO - rappresentata in scala 1:50

- **TAV. 12** SEZIONE A.A nord: RILIEVO - rappresentata in scala 1:50
- **TAV. 12A** SEZIONE A.A nord: AFFRESCHI, QUADRO MATERICO - rappresentata in scala 1:50
- **TAV. 13** SEZIONE A.A. sud: RILIEVO - rappresentata in scala 1:50
- **TAV. 13A** SEZIONE A.A. sud: AFFRESCHI, QUADRO MATERICO - rappresentata in scala 1:50
- **TAV. 14** SEZIONE B.B est: RILIEVO - rappresentata in scala 1:50
- **TAV. 14A** SEZIONE B.B est: AFFRESCHI, QUADRO MATERICO - rappresentata in scala 1:50
- **TAV. 15** SEZIONE C.C ovest: RILIEVO - rappresentata in scala 1:50
- **TAV. 15A** SEZIONE C.C ovest: AFFRESCHI, QUADRO MATERICO - rappresentata in scala 1:50
- **TAV. 16** SEZIONE D.D est: RILIEVO - rappresentata in scala 1:50
- **TAV. 16A** SEZIONE D.D est: AFFRESCHI, QUADRO MATERICO - rappresentata in scala 1:50







c) Metodologie di ricerca e analisi documentale

L'edificio oggetto del nostro studio si trova ora in provincia di Bergamo, ma in un territorio che per vicende storiche complesse ha spesso fatto riferimento più alla città di Milano, ed appartiene ora per amministrazione alla diocesi di Cremona: basta forse questa rapida indicazione per comprendere quanto la ricerca di documenti storici ad esso relativi si sia rivelata complicata.

Nella evidente impossibilità di un'indagine a tutto campo, con i nostri mezzi ed i nostri tempi, abbiamo scelto di puntare sull'Archivio di Stato di Milano, che si è dimostrato il più disponibile ad accogliere e soprattutto ad indirizzare nella ricerca una classe liceale non abituata a questo tipo di indagini, e sull'Archivio Diocesano di Cremona, confidando che le relazioni delle visite pastorali avrebbero potuto rivelare informazioni interessanti.

In Archivio di Stato di Milano abbiamo trovato la mappa catastale che viene presentata nel capitolo successivo: non è datata ma è presumibilmente da collocare tra il 1720 e il 1730, e probabilmente si tratta di una mappa preliminare alla stesura di quelle del catasto Teresiano.

In Archivio Diocesano di Cremona invece abbiamo cercato notizie nelle relazioni delle visite pastorali fatte negli anni dal 1603 al 1641, cioè nel periodo immediatamente precedente e successivo al grande ciclo di affreschi dell'interno (datati 1623).

In Università Cattolica a Milano abbiamo infine consultato bibliografia antica e recente, sia relativa ai pittori locali, sia relativa al territorio.

Ci sarebbe piaciuto consultare anche gli archivi notarili, alla ricerca di lasciti e donazioni per l'opera pittorica, o del contratto di Tomaso Pombioli, o i Fondi Famiglie degli archivi, alla ricerca di maggiori informazioni sui nomi che emergevano dalle altre ricerche, ma abbiamo dovuto arrenderci davanti alle oggettive difficoltà. Quello che abbiamo trovato ci ha dato comunque notevoli soddisfazioni e ci ha impegnato in attività inconsuete, come la decifrazione, la trascrizione e a volte la traduzione (le relazioni delle visite pastorali sono in latino, mentre le indicazioni operative conseguenti sono in volgare) dei manoscritti del XVII secolo.





Cremona, Archivio Storico Diocesano,
Fondo Visite Pastorali (Vescovo Campori), cartella 64.
Su gentile concessione. Vietata ogni ulteriore riproduzione.

3. Indagine catastale

Il sistema catastale lombardo, nato a tutti gli effetti sotto il regno di Maria Teresa d'Austria, ha conosciuto nei secoli differenti sistemi organizzativi e rappresentativi. Passando per le primitive ma dettagliate tavole del catasto teresiano (XVIII secolo) a quelle più tecniche e precise dei nostri giorni abbiamo analizzato la posizione del comune di Calvenzano.

Il territorio del Comune di Calvenzano si estende a Sud del Fosso Bergamasco, confine sia storico tra i territori milanesi e bergamaschi sia catastale, vista la posizione di confine dei territori presi sotto esame dal catasto austriaco di Maria Teresa che riguardava esclusivamente la provincia milanese dell'Impero. Nonostante le prime indicazioni topografiche attendibili si trovino solo a partire dall'inizio del XVIII secolo, possiamo affermare con quasi assoluta certezza che Calvenzano mantenne una circoscrizione simile a quella attuale.

Nelle mappe catastali teresiane riguardanti la zona di Calvenzano e risalenti al 1720 circa possiamo osservare come siano raffigurate le principali strutture paesaggistiche, l'organizzazione territoriale dei singoli comuni censuari, alcuni fattori fisici e fattori antropici come la disposizione del costruito. Ognuno di questi aspetti (naturale, fisico, antropico) è indicato nelle mappe attraverso una simbologia: ad esempio il colore rosato stava ad indicare gli oratori, il verde omogeneo indicava i prati e una particolarità assoluta di questo primitivo catasto fu l'indicare i limiti dei diversi lotti attraverso la rappresentazione di filari di gelsi (come avveniva nella realtà dei fatti) o filari di viti.

Negli anni successivi fu territorio sottoposto al Dipartimento del Serio (che includeva i comuni al di sotto del Fosso Bergamasco) e successivamente, forse per errore, non fu riportato affatto nelle mappe fino al 1805 quando fu iscritto nel Distretto di Treviglio, appartenente al Dipartimento del Serio.

Con la riforma amministrativa disposta del 1809, Calvenzano venne aggregata a Treviglio insieme a Casirate d'Adda. Solo nel 1816 i tre comuni vennero ricostruiti e da quella data ad oggi non si registrano altre variazioni nella circoscrizione territoriale.

Come sopra spiegato, tra la fine del XVIII e il XIX secolo Calvenzano fu oggetto di diversi cambiamenti che si possono notare nel sistema catastale in uso in quei secoli e che fu inaugurato da Napoleone nel 1807. Il catasto Napoleonico riguardava un vasto territorio diviso in comuni censuari che dovevano essere forniti di una mappa topografica con indicate le denominazioni relative alle differenti infrastrutture (ponti, strade,...). Da questa mappa venivano estrapolate tre copie di cui una uguale all'originale e due di scala ridotta. Ad ognuna di esse era allegato un "Sommarione" ovvero un documento che riportava il numero della mappa, il nome del possessore, la denominazione del pezzo di terra o edificio (il toponimo), l'uso, la superficie e la rendita catastale.

A differenza di quelle teresiane, le mappe napoleoniche restituiscono in modo dettagliato gli edifici, rappresentati non più a corpo ma distinti tra area fabbricata e area libera di pertinenza.

Altre rappresentazioni del territorio calvenzanese ci giungono per mezzo delle mappe catastali del Lombardo-Veneto risalenti al 1853, prive di ogni ambizione estetica dato che il territorio viene raffigurato in modo essenziale e "pulito"; i colori sono limitati al rosa per l'edificato (le chiese indicate sempre in rosso), all'azzurro per i corsi d'acqua e ad un tenue giallo per le strade.

I disegni catastali sono accompagnati da un fitto sistema di documenti:

A. Registro di Catasto (Catastino), con il numero di particella progressivo dei terreni e dei fabbricati, l'iniziale del possessore, la loro destinazione d'uso secondo il criterio allora adottato per classificare le differenti tipologie dei suoli, il numero dei gelsi, le superfici delle particelle (espresse in pertiche metriche) e le rendite catastali in lire austriache.

B. Le mappe redatte nel 1843, in fogli componibili, con l'indicazione dei fabbricati e delle particelle catastali.

C. La Rubrica dei Possessori, in cui erano indicati i proprietari delle particelle.

D. Libri di Partita, in cui erano indicati i passaggi di proprietà.

Dal XX secolo fino ad oggi si sono introdotte nuove e sofisticate tecnologie digitali a servizio della mappatura catastale, al fine di rendere più agevole e preciso l'aggiornamento del catasto, le cui mappe odierne sono metafore vere e proprie del territorio preso in analisi. Calvenzano è stata oggetto di diversi rilievi sia a livello aerofotogrammetrico sia a quota edificata, tutti propedeutici alla successiva pianificazione urbanistica (prima P.R.G. e poi P.G.T.), che hanno ulteriormente evidenziato una disposizione cittadina tipica del sistema romano di centuriazione, che consisteva nella presenza di due vie principali, tra loro ortogonali e con un preciso orientamento nord-sud per il cardo ed est-ovest per il decumano.



Archivio di Stato di Milano - Censo parte antica, cartella 722.
Non datata ma presumibilmente da collocare tra il 1720 e il 1730.

Archivio di Stato di Milano, autorizzazione alla pubblicazione n. 12/2016.
Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Vietata ogni ulteriore riproduzione.

4. Indagine storica

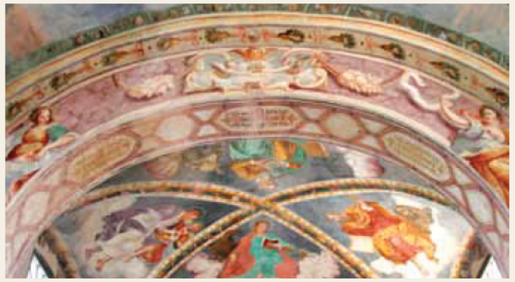
Il documento più antico che abbiamo potuto consultare direttamente relativo al nostro Oratorio è la relazione della visita pastorale fatta dal Vescovo Speciano, datata 22 aprile 1603. L'edificio viene denominato solo "chiesa campestre", la struttura architettonica appare già come si presenta anche oggi: una navata, con portico e due porte (risultava in funzione anche la porta ora tamponata sulla parete sinistra); l'altare, appoggiato alla parete posteriore, risulta cinto da una cancellata ferrea, ora scomparsa. Interessante che la chiesa viene detta già "picta", dipinta, e questa antica fase pittorica potrebbe essere visibile oggi nella volta del presbiterio e nell'immagine di Dio Padre ora sovrastante la grande pala d'altare, in un piccolo frammento riconoscibile nel pilastro destro dell'arco trionfale e forse nel sott'arco dell'arco trionfale stesso (che per tipo di decorazione e pennellata si rivela ben diverso dal successivo intervento di Pombioli).
Nel 1611, nella relazione del Vescovo Giovanni Battista Brivio, l'edificio viene chiamato "Chiesa semplice di S.ta Maria membro della Parochiale di S.to Pietro di Calvenzano": quindi perlomeno a quest'epoca non si fa alcun accenno ad una sua apprtenenza a conventi di alcun tipo, come invece sostengono altri studiosi di questo edificio (cfr. il capitolo successivo).
Dalla relazione del 1624 (l'anno successivo al ciclo di affreschi) molte cose appaiono cambiate. Intanto la chiesa viene chiamata "Oratorio della Beatissima Vergine chiamato del Padre Eterno" (e questo appellativo compare significativamente in volgare anche nella relazione in latino: "appellatum del Padre Eterno") e viene confermata la sua appartenenza alla parrocchia di Calvenzano, vicariato di Caravaggio. L'appellativo "del Padre Eterno", sicuramente di origine popolare (come suggerito dal fatto di trovarlo in volgare anche nella relazione redatta in latino), porta a pensare che nel periodo di ridipintura della chiesa, prima della collocazione della pala d'altare, l'antica immagine di Dio Padre fosse quella che più



si imponeva all'attenzione di chi entrava e la vedeva proprio di fronte a sé sopra l'altare.
L'oratorio, del quale vengono date con precisione dimensioni (20 cubiti di lunghezza, 12 di larghezza e 18 di altezza) e collocazione geografica (a mezzo miglio di distanza da Calvenzano, sulla via che conduce a Misano), viene definito "antiquum sed fere penitus renovatum ... totum depictum cum misteriis vitae Beatissimae Virginis" (antico ma quasi completamente rinnovato ... interamente dipinto con i misteri della vita della Beatissima Vergine) ed è indicata anche la presenza della pala d'altare con l'immagine dell'Assunta.
Nel 1641 l'oratorio viene indicato ancora con il doppio nome, con quello popolare che evidentemente perdura ("sub titulo del Padre Eterno") e con quello ormai ufficiale legato alla grande pala d'altare ("sub invocatione Absumptionis"), e - come unica novità - per la prima volta anche l'atrio viene descritto come "depicto", forse a confermare che la decorazione pittorica delle volte del portico è avvenuta solo in quegli anni, successivamente agli affreschi dell'interno.



Il lacerto di antichi affreschi sotto quelli attuali scoperto nel corso dei restauri del 2000 effettuati dallo Studio d'Arte Mantegna di Acquanegra sul Chiese



La decorazione geometrica del sott'arco dell'arco trionfale

5. Descrizione architettonica

Il nome «Madonna dei Campi» è molto diffuso, perché l'aumento demografico dalla metà del '500 richiese di incrementare notevolmente la produzione agricola, quindi divenne fondamentale l'invocazione della protezione della Madonna tramite la costruzione di edifici a Lei dedicati. Diffusa fu quindi la costruzione di Santuari (con il nome "Madonna dei Campi" ci sono almeno 200 casi solo in Lombardia), che divennero anche mete processionali nel mese di Maggio, cioè località vicino al borgo dove confluire per la recita del Rosario.



Non si hanno informazioni sicure sulla fondazione di questo edificio: alcune notizie di difficile interpretazione risalenti all'età medioevale si possono trovare nei testi di T. Santagiuliana indicati in bibliografia. L'aspetto attuale dell'edificio permette di datarlo al tardo '500. Non abbiamo tracce oggettive che ci rimandino a un'epoca precedente: gli archivi parrocchiali di Calvenzano sono andati distrutti in un incendio e le notizie ricavabili dalle visite pastorali si hanno solo a partire dal 1600 (e questo oratorio risulta già esistente).

a. Esterno e portico

L'edificio presenta l'abside esposta ad est e un portico esposto ad ovest, protetto ai lati nord e sud da un muretto in mattoni sormontato da blocchi in pietra. Il portico è caratterizzato da quattro pilastri rastremati, in mattoni di cotto levigati, con basamenti e capitelli in pietra che sostengono archi (rinforzati da tiranti metallici) e tre volte a crociera.
La presenza del portico è consueta nelle chiese meta di pellegrinaggi (o anche solo di processioni), in quanto destinato all'accoglienza e al riparo. Sulla volta del portico troviamo il complesso ciclo del Giudizio Universale: una doppia vela con il Paradiso e, capovolto, l'Inferno; ai lati 8 spicchi con angeli. Ricordava ai pellegrini il destino inevitabile che attende tutti. Nella vela tra Paradiso e Inferno uno squarcio del cielo sopra il portale corrisponde a Maria Assunta. Nelle lunette laterali compaiono a sinistra i santi Pietro e Paolo, che rappresentano la comunione con Roma (sono anche i Santi cui è intitolata la Parrocchiale di Calvenzano), e a destra una santa martire con la palma del martirio. Accanto

a lei un Santo Vescovo, forse Imerio, proto-Vescovo di Cremona.
Questi affreschi sono forse dovuti ad un artista locale, probabilmente della prima metà del XVII secolo (può essere un indizio il fatto che nella relazione della visita pastorale del 1624 si parla solo di "portico con quattro pilastri in laterizio", mentre in quella del 1641 di "atrio dipinto e porticato"). Merita attenzione il muretto che chiude il portico a destra dell'ingresso (lato sud): le parti della pietra consumate in modo particolare testimoniano che la sua parte sommitale, in lastre di pietra, serviva anche allo scopo di affilare le lame delle falci con cui si mietevano grano e erba da fieno, utilizzato proprio come pietra cote.



Particolare del muretto del portico utilizzato per affilare le lame degli attrezzi agricoli

Porzione centrale del Giudizio Universale. Affresco delle volte del portico



b. Tetto e campanile

Il tetto ha struttura lignea ricoperta da tegole curve a canale, disposte a coppi ed embrici, con lattoneria in rame (trafugata dai ladri e sostituita da poco).
Il piccolo campanile a base quadrata ha una cuspide a cono ricoperta di mattoni pieni tagliati a mano e posati a 45 gradi che lo fanno sembrare ricoperto di scaglie. Il corpo del campanile è decorato con specchi e archetti ciechi in mattoni pieni che appaiono più arcaici rispetto alle altre decorazioni esterne in cotto. Il fregio perimetrale sotto gronda è realizzato con mensole di ordine ionico (che è l'ordine associato alla Vergine, molte chiese mariane infatti hanno colonne ioniche, prima fra tutte il Santuario di Caravaggio) ed è in linea con le architetture coeve del periodo.
Tutti i lavori di conservazione sono stati realizzati con finanziamenti della locale sezione degli Alpini oltre che svolti direttamente dagli stessi, che mantengono tuttora l'edificio in buono stato di conservazione, avendovi realizzato la loro sede nella stanza soprastante la sagrestia.





Il campanile e la particolare copertura "a pigna"



Particolare del fregio perimetrale sottogronda in cotto

c. Struttura interna

Dal portale ligneo, provvisto di una cimasa in cotto e situato al centro della facciata ovest protetta dal portico, si accede all'unica navata della chiesetta, composta da due campate segnate da lesene e archi, ognuna con una finestra per lato, che si concludono con l'arco trionfale di accesso al presbiterio. Tale arco un tempo era trattenuto da un tirante ligneo, rimosso nel corso dei restauri come la balaustra lignea, poiché completamente ammalorati e non più utili alla loro funzione. Il presbiterio, sopraelevato di due alzate, è di pianta quadrata e coperto da una volta a crociera: le pareti, in modo analogo alla navata, terminano con due lunette con finestra. La parete di fondo dell'abside non ha finestre (nonostante l'esposizione ad est), perché alle sue spalle si trova la sagrestia, alla quale si accede tramite un piccolo passaggio dotato di porta lignea sul lato destro che è simbolicamente ridisegnata a sinistra con un affresco *trompe l'oeil*. Sul lato nord del presbiterio si apre la porticina che dà accesso alla corda della campana collocata sulla torre campanaria. Sulla controfacciata si aprono due finestre ad altezza uomo (una per lato rispetto alla porta d'ingresso) protette da scuri interni e grate metalliche di sicurezza esterne, tipiche dei luoghi di devozione: infatti alla loro base, nel portico esterno, si trovano gli inginocchiatoi.



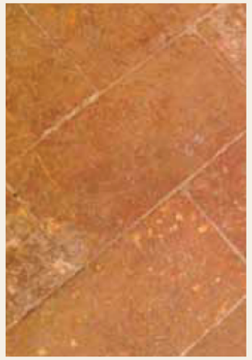
Cartolina realizzata e gentilmente concessa dalla Parrocchia di Calvenzano

La pavimentazione è in tavelle di cotto originali, posate in diagonale e contornate da una fila dritta che segue il perimetro delle pareti. In cotto sono anche le decorazioni delle lesene, i basamenti e i capitelli, oltre alle fasce marcapiano.

I materiali che costituiscono i paramenti sono conci in laterizio e piccoli ciottoli.

I pilastri intonacati sono stati realizzati con mattoni pieni ma risultano privi di plinti di fondazione (come molti edifici dello stesso periodo) e, come i muri di tamponamento, affondano direttamente nel terreno, dal quale assorbono l'umidità che poi trasmigra agli intonaci.





Particolare dei gradini dell'altare e particolare del pavimento a lisca di pesce della navata



Foto panoramica prima dell'abbattimento dei due ippocastami. Foto di Giancarlo Macchi, 1974

Disegno a matita e acquarello del pittore Pietro Buttinoni di Calvenzano. Collezione privata



6. Descrizione artistica

a. Presbiterio

La volta del presbiterio rappresenta la fase pittorica più antica di questo oratorio. Si può pensare alla fine del '500 (forse in preparazione al Giubileo del 1600?): era normale iniziare la decorazione delle chiese dal presbiterio, considerato la parte più importante, perché vi si trovava l'altare e vi si celebrava la Messa. Nelle lunette della volta a crociera troviamo i Quattro evangelisti, che vengono raffigurati con i loro emblemi (Matteo con l'angelo, Marco con il leone, Luca con il toro, Giovanni con l'aquila). Particolare è San Matteo con le gambe accavallate, ripreso quasi certamente da modelli di Peterzano (in particolare nel presbiterio della Certosa di Garegnano a Milano) e del suo allievo Caravaggio (la perduta tela con la prima versione di San Matteo e l'Angelo per San Luigi dei Francesi a Roma).



Il San Matteo di Michelangelo Merisi "detto il Caravaggio"



Il San Matteo della volta presbiteriale

b. La pala d'altare

Non abbiamo notizie documentarie sulla pala d'altare, raffigurante la Vergine Assunta, nella consueta impostazione, con i Dodici Apostoli, dalle espressioni e dagli atteggiamenti animatissimi, attorno al sepolcro di Maria rimasto vuoto.

Dall'esame delle visite pastorali la prima volta che essa viene ricordata è nel 1624. Del resto, se in quegli anni l'intera chiesa viene menzionata anche con l'appellativo "del Padre Eterno", potremmo ipotizzare che la tela con l'Assunta, per un certo lasso di tempo, non fosse ancora stata collocata sull'altare.

Questo probabilmente perché, dagli ultimi anni del '500, esisteva già il primo ciclo pittorico della crociera del presbiterio, con i Quattro Evangelisti. Per stile e tessitura di intonaco sembra appartenere a questa fase decorativa anche l'immagine di Dio Padre, in alto sulla parete di fondo, dipinta con la chiara funzione di completare l'assetto iconografico della Vergine Assunta della pala d'altare. Se per almeno un ventennio la nostra chiesa rimase priva di altri dipinti, mancando ancora la tela principale, l'unica immagine ben visibile al fedele che vi faceva ingresso era dunque solo quella del Padre Eterno, il che spiegherebbe il nome, che, non a caso, scompare successivamente, quando pala e affreschi completano l'apparato decorativo dell'ambiente.

Chi ha dipinto la pala dell'Assunta? E a quali modelli essa fa riferimento? Se il primo interrogativo sembra, fino a nuove scoperte, destinato a rimanere irrisolto è possibile invece individuare precisi riferimenti iconografici.

Il più evidente è il gruppo degli apostoli della parte inferiore. Alcuni di loro sono una ripresa abbastanza esplicita da un'opera di analogo soggetto dipinta da Simone Peterzano, il celebre maestro del Caravaggio, per la chiesa di Santa Maria della Passione a Milano. Il primo apostolo sulla sinistra, con la veste rosa e il mantello giallo, è del tutto simile, oltre che nei colori degli abiti, nella postura del corpo e nella posizione della testa, mentre diversa è la disposizione del braccio destro. Pressoché identico nella posa di tutto il corpo, ma non nel colore degli abiti, è il secondo apostolo da sinistra, inginocchiato davanti al sepolcro vuoto di Maria. Dietro questo è molto simile un altro apostolo, in piedi, con una mano alzata e una sul petto. L'anonimo autore di Calvenzano ha solo modificato la sua posizione, che, nell'opera di Peterzano risulta al centro della tela direttamente sotto la figura della Vergine.



Volta presbiteriale con i Quattro Evangelisti

Infine è molto simile l'apostolo chinato che, poggiando una mano sul bordo, osserva l'interno dell'avello rimasto vuoto: la posa coincide, ma le proporzioni sono decisamente falsate rispetto al modello di Peterzano.
Veniamo all'immagine della Vergine, che si staglia su un fortissimo alone di luce ed è circondata da nove teste di angeli "alati". A mani giunte, con espressione devota, indossa un abito di intenso colore rosaceo (simbolo della condivisione della passione di Cristo), avvolto da un mantello blu scuro dai risvolti gialli (che la identifica come Regina del Cielo, Signora dell'Universo). Tutta la figura è in bilanciata torsione: la postura armonica dà impressione di notevole equilibrio, tanto da far pensare che sia stata dipinta da una mano migliore di quella, molto più goffa, cui sono da riferire gli apostoli sottostanti.
La postura della figura della Vergine ci riconduce a una tela di Bernardino Campi nella pinacoteca di Cremona (attorniata dagli angeli ma priva degli



L'Assunzione di Simone Peterzano



L'Assunzione della pala di Calvenzano

apostoli sottostanti): è una posa molto simile, anche se speculare, alla figura di Maria sotto la croce nel grande affresco di Peterzano della Crocifissioneposta nell'abside della milanese Certosa di Garegnano.

c. Parete di fondo del presbiterio

Nel '700 viene fatta la nuova inquadratura attorno all'altare con finte lesene ionico corinzie, e due figure: a destra la Fede, con la corona mariana dell'Immacolata (sotto la quale si apre il passaggio verso la sagrestia); a sinistra la Prosperità agricola (sotto la quale è rappresentata una finta porta, simmetrica a quella vera posta sulla destra). Le finte statue poggiano su finti piedistalli marmorei che si antepongono ad un fondale creato con un'illusione ottica: si intravvedono due lesene retrostanti la pala, sormontate da una balaustra che simula una balconata sopra la quale si intuisce l'esistenza di una cupola.
Infine nella parete destra del presbiterio è dipinta l'immagine della Madonna del latte, che sembrerebbe anteriore agli affreschi del Pombioli e ad essi preesistente, stante sia la collocazione sia il mancato raccordo con il racconto parietale che invece è totalmente dedicato alla vita di Maria: probabilmente era già presente quando Pombioli ha iniziato il suo lavoro e ha conservato il lacerto, che comunque aveva attinenza con il mondo rurale e la salvaguardia e protezione del latte materno, fonte di vita per i nascituri. La datazione risulta difficile a causa dei notevoli danni provocati in questo settore dell'edificio dalle infiltrazioni di umidità.
Il cartiglio, quasi completamente cancellato, recita: "La S. Vergine dal cui purissimo latte volle esser nutrito il sommo re del cielo".



Madonna del latte

7. Tomaso Pombioli

Tomaso Pombioli, detto il Conciabracci, nasce a Crema il 1° dicembre del 1579 e muore dopo il 1636, data della sua ultima opera, il "Suonatore di chitarra" dell'accademia Tadini di Lovere.

Il soprannome "Conciabracci" attesta l'attività di "restauratore", probabilmente di statue: è possibile che questa fosse un'attività di famiglia; infatti il soprannome è testimoniato da alcuni documenti anche per il padre o forse per un altro precedente esponente della stessa famiglia.

A 15 anni, nel 1594, divenne allievo nella bottega di Gervasio Gatti, detto il Sojaro, uno dei più famosi pittori cremonesi dell'epoca, e continuatore della scuola dei grandi pittori di Cremona del Rinascimento (Boccaccio Boccaccino, Altobello Melone, ecc.) e del tardo Rinascimento manieristico (Camillo Boccaccino, i fratelli Giulio, Antonio e Vincenzo Campi, Bernardino Campi, il Malosso, ecc.).

Ma la formazione artistica di Pombioli è aperta a tutti i pittori, lombardi e veneti, che a Cremona e nella fascia mediopadana tra Crema, Bergamo e Brescia avevano lasciato grandi testimonianze durante tutto il XVI secolo. In particolar modo dovettero impressionarlo i capolavori rinascimentali del Duomo di Cremona del Pordenone e del bresciano Girolamo Romanino.

Attivo in modo autonomo già nei primissimi anni del nuovo secolo, affronta una prima importante impresa decorativa con gli affreschi nel coro della parrocchiale di Azzano di Torlino Vimercati, in territorio cremasco, datati al 1614. Ma i suoi più importanti cicli pittorici sono i grandiosi affreschi per la volta della parrocchiale di Soresina, databili al decennio 1613-1623 e il complesso apparato decorativo della Madonna dei Campi di Calvenzano. Proprio questa impresa decorativa è considerata la più alta prova dell'arte del Pombioli, che dà il meglio di sé nella decorazione ad affresco, mentre talvolta dimostra qualche contraddizione nelle opere su tela. Negli ultimi anni, e in particolare dopo la grande peste del 1630, Pombioli intensifica la sua attività in territorio bergamasco.

La critica ritiene che la pittura di Pombioli sia stata di grande importanza per la formazione del pittore cremasco (di Offanengo) Giovanni Giacomo Barbelli (1604-1656), tanto da non escludere che ne sia stato un diretto allievo.

Per le sue opere il Pombioli si serve spesso di modelli riferibili per lo più alla grande pittura post tridentina, diffusi in tutta Europa dalle incisioni che costituivano, all'epoca, il più efficace veicolo di diffusione dei grandi capolavori artistici. Non fa eccezione il ciclo mariano di Calvenzano, che è uno dei più ricchi per il numero di scene e di soggetti rappresentati.

Per esempio è evidente, come è già stato notato da Licia Carubelli, autrice della monografia su Tomaso Pombioli (1995), che per gli affreschi di Calvenzano il pittore "saccheggiò" letteralmente il repertorio iconografico presente in una stampa dell'incisore Cornelis Cort, raffigurante l'Annunciazione, riproducente un affresco di Federico Zuccari, perduto, per il Collegio Romano dei Gesuiti a Roma. L'affresco, distrutto nel XVIII secolo, fu eseguito da Federico Zuccari a Roma, attorno al 1566-67, nella Cappella della Annunciazione della chiesa della Santissima Annunziata al Collegio Romano annesso alla Chiesa di Sant'Ignazio dei Gesuiti, come indica del resto la scritta posta in basso nella stampa.



1562 Francesco Brina
Natività della Vergine



Nascita di Maria

8. Descrizione degli affreschi di Tomaso Pombioli

La decorazione parietale ad opera di Tomaso Pombioli è datata al 1623 nel cartiglio sostenuto dall'angelo affrescato sopra una porta laterale nella facciata nord, oggi tamponata:
"Io. Bapta Sangallo et Io. Pavlo de Rodvziis hvivs templi cvstodib. Thomas Pombiolvs variis Mariae misteriis has sacras aedes pictvra exornavit m.d.c.xxiii"
"Per Giovan Battista Sangallo e Giovanni Paolo de Reduzzi, custodi del tempio, Tomaso Pombioli ha dipinto questo sacro edificio con i vari misteri di Maria 1623".



Il cartiglio che riporta il nome di Tomaso Pombioli

Gli affreschi di Pombioli si possono raggruppare in cinque cicli:
1. il ciclo della vita di Maria lungo le pareti sud e nord di presbiterio e navata;
2. il ciclo delle Sante intercessorie sulle lesene e nel presbiterio;
3. il ciclo degli Emblemi mariani in corrispondenza dell'arco trionfale;
4. il ciclo delle Sibille sugli archi e dei Profeti sulle lunette della navata;
5. il ciclo degli Angeli musicanti e cantori sulle lunette del presbiterio e sulle volte della navata.

L'opera di Pombioli si conclude con la controfacciata, dominata nella parte superiore dalla grandiosa Strage degli innocenti, sotto la quale si trovano due riquadri votivi, cui va aggiunto l'apparato decorativo che incornicia l'intera composizione.

1) Il ciclo della vita di Maria

Dei diversi pannelli che compongono il raccolto con una precisa sequenza temporale, sono interessanti i cartigli in lingua volgare: in quel periodo il 35% circa della popolazione era alfabetizzata (e non il contrario) e i cartigli, associati alle immagini, assolvevano proprio il compito di esercitare i fedeli alla lettura.



La narrazione inizia già sulla parete destra dell'abside con:

1.1) La Cacciata di Gioacchino dal tempio

Segnaliamo qui l'errore di trascrizione del nome (probabilmente avvenuto nel corso di un precedente restauro su affreschi molto rovinati dall'umidità, confermato dalle restauratrici dello Studio d'Arte Mantegna che ha curato i restauri del 2000). Al posto di Gioacchino viene indicato il nome di Zaccaria, che nella sequenzialità del racconto della vita di Maria non ha senso. L'errore è confermato anche dalla rappresentazione del pannello immediatamente successivo, dove il personaggio con barba e capelli bianchi e vestito nello stesso modo del pannello precedente viene chiamato Gioacchino ed effettivamente riceve l'angelo che gli annuncia la futura nascita di Maria. L'episodio rappresentato fa riferimento ad una consuetudine ebraica che riteneva le coppie sterili ignominiose, poiché non benedette da Dio, e quindi indegne di sacrificare nel tempio. L'anziano Gioacchino, che non ha avuto figli, viene infatti scacciato dal tempio dove si era recato per portare un agnello in offerta.



La scritta (errata) recita: *Ofre gli agnellini a Dio in olocausto, Zaccaria sullaltare.*

1.2) L'Angelo annuncia a Gioacchino la nascita di Maria

Dopo la cacciata dal Tempio, Gioacchino si ritira in penitenza tra i pastori che tengono il suo gregge in montagna: uno di costoro si è appisolato all'ombra di una albero privo di fogliame, probabilmente dopo aver appena concluso di suonare il flauto che tiene ancora in mano. Il gregge sta pascolando tranquillo sulla destra. Fanno da sfondo alla narrazione che avviene in primo piano una quinta rocciosa con un castello, privo di sfarzi, accanto al quale scorre un corso d'acqua con cascate e, più lontano, anche un lago.

In primo piano è rappresentato Gioacchino, inginocchiato ad ascoltare quanto gli viene annunciato dall'angelo: Anna, sua moglie, gli darà un erede. L'angelo annunziante sventola un telo candido, a segnalare che questa sarà un'immacolata concezione.

Il cartiglio recita: *Gioachino dall'angelo viene certificato del parto di Maria.*

1.3) L'incontro tra Gioacchino e Anna

La scena raffigura Anna che, chiaramente felice e accalorata, raggiunge di corsa Gioacchino, che a sua volta sta tornando in città dopo l'annuncio dell'Angelo: la coppia avanti negli anni si incontra alla porta aurea di Gerusalemme, che si staglia chiaramente



sullo sfondo con le sue torri e la cupola del tempio. I due consorti vanno incontro l'uno all'altro e, subito fuori dalla porta, accanto ad un tronco d'albero che stavolta è provvisto di foglie, si scambieranno il bacio (che Pombioli non rappresenta) che allude alla procreazione senza macchia: infatti Anna rimarrà incinta subito dopo.

Il cartiglio recita: *Per segno di tal prole incontra Anna a porta aurea in Gerusalemme.*

1.4) La nascita di Maria

La scena mostra Anna, anziana donna, che, sdraiata nel proprio letto, ha appena partorito e riceve, stupita e preoccupata, le cure di una fantesca che le offre un piatto di cibo e da bere, mentre in primo piano sta avvenendo il primo lavacro di Maria, che allude al battesimo, alla presenza di altre due donne e di un angelo che regge un panno candido, chiara allusione alla purezza di Maria, nata da immacolata concezione.

Fuori dalla stanza, sullo sfondo a sinistra, si staglia una porta che accenna allo spazio esterno dove una serva sta scaldando l'acqua per il lavacro e prepara altri panni puliti.

Il cartiglio recita: *Partorisce Anna con stupore ed allegrezza grande Maria Vergine.*

1.5) La presentazione di Maria al Tempio

Maria, chiaramente adolescente ma dichiarata dell'età di tre anni nel cartiglio, si appresta a sali-



re i gradini del Tempio accompagnata dalla madre (che indossa un mantello di un rosso/arancio da cui sporge la sua solita veste rosa), seguite dallo sguardo felice del padre Gioacchino. Essa viene accolta dal sacerdote che le tende un braccio: il periodo trascorso al tempio di Gerusalemme, qui rappresentato con alte mura e privo di finestre, per le fanciulle era simile a un ritiro monastico, e nelle storie mariane sottolinea il suo restare vergine, dato che ne uscirà solo per sposare l'anziano Giuseppe.
Il cartiglio recita: *In eta di tre anni viene presentata Maria al sacro tempio.*

1.6) Lo sposalizio della Vergine

Dio ha scelto come sposo di Maria l'anziano e pio Giuseppe, facendo miracolosamente fiorire una verga da lui portata al Tempio di Gerusalemme. Il sacerdote sta celebrando il matrimonio ed è raffigurato nell'atto di porre la mano di Giuseppe, anziano, su quella di Maria, giovane fanciulla dai capelli sciolti e dalle rosee gote, che partecipa felice dell'evento. Giuseppe è raffigurato vecchissimo per garantire la verginità di Maria.

La scena di base è statica, ma la dinamicità è creata dal gesto di avvicinamento delle mani degli sposi da parte del sacerdote, punto focale della scena.
Inoltre i due sposi messi di scorcio danno un segno di profondità che crea piani giustapposti con il sacerdote, in secondo piano, e le tende viola drappeggiate in terzo piano che fanno da quinta teatrale all'evento. Sono ravvisabili i richiami alle opere di Raffaello Sanzio e del Perugino.
Il cartiglio recita: *Si da per sposa la gloriosa Vergine Maria a Santo Gioseppe.*

1.7) L'Annunciazione

La scena affrescata rappresenta l'Annunciazione dell'Arcangelo Gabriele a Maria.
L'abito rosso di Maria ed il mantello azzurro sono simbolo di nobiltà e di purezza d'animo, divenuti poi simbolo di Maria Immacolata (come le mani giunte lo sono di Maria Assunta).
Il vestito dorato dell'Arcangelo è il simbolo della presenza divina.
La posizione di scorcio dell'inginocchiatoio, su cui poggia un libro che Maria stava utilizzando per le sue preghiere al momento dell'annuncio, denota la ricerca della prospettiva e della profondità.
L'atteggiamento di Maria, evidenziato dalla posizione delle mani e dello sguardo basso, indica sorpresa ma anche sottomissione. La figura di Maria, che nella scena precedente era una fanciulla giovane e fresca, qui è resa più matura, responsabilizzata dall'annuncio.
L'angelo, che ha una posizione proiettata in avanti perché sta portando la buona novella, è sostenuto da una nube bianca e tiene in mano un ramo con due gigli bianchi, simbolo della purezza di Maria, sopra i quali vola una colomba bianca, simbolo dello Spirito Santo e che rappresenta l'immacolata concezione.
Il cartiglio recita: *E annonziata la Santissima Vergine dall'Archangelo Gabriele.*

Completata la parete sud della navata, il ciclo della vita di Maria e di Gesù prosegue sulla parete nord.

1.8) La visita di Maria ad Elisabetta incinta

L'incontro tra Maria ed Elisabetta avviene al di fuori di un edificio che si intuisce dalla colonna che fa da sfondo alla scena. Elisabetta, rappresentata più anziana con rughe sul viso e sulle mani, si slancia verso Maria abbracciandola e rendendole omaggio. Una donna è accanto ad Elisabetta, mentre con Maria è giunto Giuseppe: si intuisce dal bastone, simbolo dei viaggiatori e dei pellegrini, su cui Giuseppe si appoggia in atteggiamento di riposo, che i due hanno affrontato un lungo viaggio. Mentre in primo piano avviene l'abbraccio tra Maria ed Elisabetta, in secondo piano sembra correre un dialogo di sottofondo tra Giuseppe e la serva che accudisce la vecchia Elisabetta, anch'essa incinta.
Il cartiglio recita: *S.ta Elisabetta con giubilo grande visita l'immaculata V(ergine) Maria.*

1.9) Il sogno di Giuseppe

Un paesaggio roccioso e con poca vegetazione fa da sfondo alla scena dell'apparizione in sogno a Giuseppe dormiente: l'Angelo lo conforta della nascita di Gesù da Maria, immacolata e vergine, e per questo lo convince a non ripudiarla. L'Angelo, attorniato da un alone di luce dorata, punta infatti l'indice al cielo, chiaro riferimento alla volontà divina e lo invita ad accettare la nascita di Gesù come proprio figlio.

Il cartiglio recita: *A Giuseppe dormendo che voleva lasciar Maria appare l'Angelo e lo consola.*

1.10) La nascita di Gesù

Un angelo in volo, festante, compare in alto tra le nubi anche nella scena della Natività, che presenta diversi personaggi: il Salvatore (che si porta un indice alle labbra con un gesto molto umano) adagiato in una cesta di vimini piena di paglia; Maria che, felice, congiunge le mani in segno di ringraziamento; i pastori guidati sin qui ad adorare il Bambino dall'Angelo circondato di luce vivida; il bue e l'asino e un terzo pastore con la cornamusa. A completare la scena è raffigurato Giuseppe dormiente, a sottolineare il suo ruolo non attivo nella procreazione: la sua espressione, con il viso appoggiato ad una mano, è incantata e sognante.

Il cartiglio recita: *Nasce da Maria Verg(ine) il Salvator del mondo Gesu (Chris)to.*

1.11) La circoncisione di Gesù

Secondo la tradizione ebraica, quando una donna incinta dava alla luce un figlio maschio restava impura per sette giorni. L'ottavo giorno il bambino veniva circonciso. Poi la madre restava ancora trentatrè giorni a "purificarsi del suo sangue" prima di entrare ancora al tempio. Inoltre, nella realtà ebraica, l'evento si traduce nell'imposizione del nome, come per il Battesimo cattolico.

Gesù è affidato a Simeone, il sacerdote che effettuerà la circoncisione e che infatti impugna il coltello. Maria, quasi completamente di spalle rispetto all'osservatore, è completamente coperta dal mantello azzurro e tiene giunte le mani dinnanzi a sé. Giuseppe, unico personaggio con la barba bianca, si trova dietro le spalle del Bambino e lo sorregge usando il telo bianco su cui è poggiato. Assistono alla scena altri cinque personaggi, tra cui un giovane che regge una candela accesa. Dietro di lui un arco oltre il quale si staglia un paesaggio montano.

Il cartiglio recita: *Si circoncide nato d'otto giorni l'istesso S(an)to Bambino.*

Il pannello successivo non contiene un racconto ma un cartiglio con i nomi dei committenti e dell'autore degli affreschi. Con questo espediente, sfruttando una porzione di parete decurtata dalla presenza di una porta laterale (oggi tamponata) Tomaso Pombioli collega con destrezza il nome di Gesù con i nomi dei committenti e con il nome dell'esecutore delle pitture parietali, in modo quasi ben augurante.

Il racconto prosegue e si conclude sulla parete nord del presbiterio:

1.12) L'adorazione dei Magi

Maria, vestita da una veste rossa e da un manto blu con un bordo giallo oro, in postura regale, sembra seduta su un trono e offre il figlio all'adorazione dei Re Magi, accorsi seguendo la stella cometa che compare in alto a sinistra, accanto all'Angelo che sta benedicento la scena. Questa scena è quella che possiede più particolari, più decorazioni, e più personaggi, con grande attenzione ai tessuti degli abiti e dei copricapo dei Magi. Sullo sfondo, oltre due pilastri che fanno da quinte alla scena, sono incorniciati i servi che conducono i cammelli utilizzati dai Re Magi, un paesaggio ricco di vegetazione e la città di Betlemme, con le sue torri e le sue mura.

Purtroppo l'affresco è stato rovinato a causa della realizzazione di una traccia per l'altoparlante, ora rimosso.

Il cartiglio recita: Vengon con regii doni sin dall'Oriente li magi ad adorarlo.

1.13) La presentazione di Gesù al Tempio

L'evento era accompagnato dall'accensione di un cero votivo e dall'offerta di due colombe, che Giuseppe porta con sé in un cesto. Infatti la cerimonia è giunta sino ai nostri giorni, nota come "Candelora" perché in questo giorno si benedicono anche le candele, simbolo di Cristo "luce per illuminare le genti", come il bambino Gesù venne chiamato dal vecchio Simeone al momento della presentazione al Tempio di Gerusalemme.



La festa è anche detta della Purificazione di Maria, perché, secondo l'usanza ebraica, una donna era considerata impura per un periodo di quaranta giorni dopo il parto di un maschio e doveva andare al Tempio per purificarsi: il 2 febbraio, festa della Candelora, cade appunto quaranta giorni dopo il 25 dicembre, giorno della nascita di Gesù.

Maria, inginocchiata in primo piano, appare ancora di scorcio e con le mani giunte mentre il sacerdote, sotto un baldacchino con bande laterali di tessuto, presenta agli astanti il Bambino, nell'atto di imporgli il nome. Il telo su cui poggia Gesù, il velo di Maria, le colombe, l'abito del portatore del cero, anch'esso bianco, formano un cerchio che allude alla purezza di Maria e alla nascita del figlio, ora manifesta a tutti.

La scritta recita: *Cuel fanciullo nato per la perdita e per la salvezza di molti sarebbe il bersaglio della perversita degli uomini.*

1.14) La fuga in Egitto

Secondo la tradizione un angelo appare in cielo e con gesto eloquente invita la Sacra Famiglia alla fuga, per scampare alla futura strage degli innocenti. La scena mostra Maria seduta su un asino mentre regge il figlio fasciato in grembo. Indossa la veste rossa e il manto azzurro che le copre anche il capo. Giuseppe, che porta un bastone (anche se sembra più una spada con lama affilata) in spalla, sta con-

versando amabilmente con Maria, che appare serena e sorridente, nonostante sappia di essere in fuga.

Con la fuga in Egitto, sotto la quale non vi è alcun tipo di cartiglio o scritta, si conclude il racconto della vita di Maria, con un chiaro richiamo, tornando nella navata, a quanto succede sulla controfacciata, l'avvenimento drammatico che ha indotto la Sacra Famiglia alla fuga: la Strage degli Innocenti.

2) Il ciclo delle Sante intercessorie

Le Sante raffigurate sono:

- Sant'Apollonia, accanto alla Madonna del latte nel presbiterio;
- Santa Lucia, sulla lesena destra dell'arco mediano della navata;
- Sant'Agata, affrescata di fronte a Santa Lucia.

Il dipinto che raffigura **Sant'Apollonia** ne riporta il nome sul basamento che la sorregge e la stessa è riconoscibile come Santa per via dell'aureola dietro il suo capo. La palma, che la Santa regge nella mano destra, è simbolo di martirio. Nella mano sinistra, invece, la santa impugna una tenaglia con un dente insanguinato, attributo iconografico del suo martirio: le vennero appunto strappati i denti. Divenne quindi la protettrice contro il mal di denti ma anche protettrice dell'agricoltura e del bestiame (è la Santa protettrice del vicino Comune di Rivolta d'Adda).

La sua figura è riccamente vestita e vi troviamo abiti



S. Apollonia



di diverso colore: il viola, indice di ricchezza, e il giallo oro, immediatamente sopra, ornato con delle perle preziose. Tutto il vestito è ricoperto da un manto che sfuma dall'azzurro, sul davanti, al verde sui lati. Inoltre, l'intero abito è ricco di panneggi che conferiscono alla figura maggiore realismo e plasticità.

Un particolare rilevante è il fatto che la scena non sia completamente inserita nella cornice, frutto di una scelta precisa del Pombioli per render dinamica la partecipazione della Santa alla liturgia che si svolgeva nel presbiterio oppure per la teoria della quarta Santa, di cui tratteremo successivamente.

Il dipinto che raffigura **Santa Lucia** (della quale era riportato il nome sul basamento che la sorregge, oggi quasi scomparso) si trova sulla lesena di destra dell'arco mediano, che divide in due campate la navata unica della chiesa. La palma, che la santa regge nella mano sinistra, è simbolo di martirio. Con la mano destra, invece, la santa regge un piatto su cui sono deposti i suoi occhi, attributo iconografico del suo martirio: le vennero appunto cavati gli occhi per costringerla ad abiurare. Divenne quindi la protettrice contro il mal di occhi e il giorno a lei dedicato segna anche il solstizio d'inverno.

Completano l'iconografia sacra l'aureola e la corona sospesa sopra il suo capo.

La sua figura è riccamente vestita, con vesti di di-

S. Lucia

verso colore: il giallo oro dell'abito (a ricordare il suo nome latino Lux, cioè "luce") trattenuto in vita da una cintola, con una bordatura del collo arricchita da una spilla centrale e con una bordura ai polsi; il rosso del sotto abito; il bianco azzurrato del mantello, trattenuto sia dalla mano col piattino, sia da quella che porta la palma, quasi a proteggersi da una folata di vento che la induce a volgere anche il capo, in una dinamicità di panneggi che rompe la postura altrimenti statica.

Preziosa è anche l'acconciatura: i capelli sono intrecciati con un nastro chiaro, a ricordo della sua provenienza da famiglia nobile.

La terza Santa è raffigurata sulla lesena di sinistra dell'arco mediano: è **Sant'Agata** (della quale è riportato il nome sul basamento che la sorregge) senza palma e senza aureola, ma sopra il suo capo è sospesa la corona e ai suoi piedi è deposto il piatto con i due seni, attributo iconografico del suo martirio. Divenne quindi la protettrice delle puerpere e delle balie affinché avessero latte in abbondanza per poter nutrire i bambini: al tempo la carenza di latte era motivo di morte certa dei nascituri, non essendoci ancora sostituti adeguati.

I polsi della santa sono legati sopra il capo con un elegante fiocco, come elegante è la postura delle gambe, a simulare un aggraziato passo di danza, che fa svolazzare gli abiti, la gonna, il mantello legato in vita e la tunica che i carnefici le hanno strappato fa-



S. Agata



cendoli ricadere a lembi sul corpo. Un po' macabra ma di sicuro effetto la scelta di insanguinare le parti tagliate del busto della santa, anche se le scritture sacre narrano del fatto che dopo il martirio, nottetempo, il seno le ricrescesse.

Gli occhi volti al cielo e un sereno sorriso completano il suo voto a Dio.Manca la quarta Santa che normalmente accompagnava le altre: Santa Caterina d'Alessandria, invocata contro i dolori articolari e i reumatismi, consueti in queste zone umide e ricche d'acqua. Perché manca? L'ipotesi che abbiamo avanzato è che a rappresentarla ci fosse una statua (su un piedistallo) oppure un'effige o un quadretto. L'ipotesi della statua è supportato dalla particolarità di Santa Apollonia, come sopra descritta, che fuoriesce dalla cornice che le è stata dedicata: che volesse imitare Santa Caterina posta di fronte a lei, dall'altra parte del presbiterio, nella nicchia creata dalla porticina del campanile? Anche di tale ipotesi non abbiamo trovato traccia nei documenti tradotti.

3) Il ciclo con gli emblemi mariani

I cinque angeli raffigurati sulle lesene dell'arco trionfale recano simboli che rappresentano gli appellativi di Maria: Specchio della Santità Divina, Rosa Mistica, Torre di Davide, Porta del Cielo (*ianua coeli*), Fonte sigillata, ecc.

Uno degli angeli con gli emblemi mariani: il tempio, la rosa e il sole.

4) Il ciclo delle Sibille e dei Profeti

Sull'arco mediano e sull'arco trionfale sono raffigurate quattro Sibille: due sull'arco mediano e due sull'arco in fondo.

A questo punto è necessaria una digressione: tutti i popoli hanno un seme di verità, che permette di raggiungere la salvezza anche senza la conversione. Ciò è rappresentato dalla premessa classica, le Sibille, pagane, donne, e dalla premessa ebraica, i Profeti, uomini.

Sulla sinistra dell'arco mediano è rappresentata la Sibilla Eritrea e sulla destra quella Europea. Sulla sinistra dell'arco trionfale è rappresentata la Sibilla Delfica e sulla destra una Sibilla di cui si è cancellata la scritta con il nome. Le Sibille sono ventiquattro: quale di queste è quella rappresentata? Tracciamo di seguito un'ipotesi.

"Dies irae, dies illa
solvet saeculum in favilla
teste Davide cum Sibylla"

La celebre sequenza duecentesca attribuita a Tommaso da Celano (ma considerato da alcuni di autore anonimo), in cui viene rappresentata la grandiosa scena del Giudizio Universale, collega la profezia biblica dei Profeti con quella di origine classica/pagana delle Sibille.

Veri e propri testimoni sono Davide e la Sibilla Cumana. Il primo è un elemento prettamente cristiano in quanto successore di Saul al regno di Israele; la seconda è una figura pagana. Essa accresce la credibilità della profezia quasi a renderla più tragica e assoluta, come a dire che lo Spirito di Dio ha fatto preannunziare ai mortali in ogni epoca il tremendo giorno dell'ira.

Le Sibille vengono sempre raffigurate come profetesse spesso in corrispondenza a profeti biblici e di solito sono raffigurate con un libro o un cartiglio nella mano, analoghi a quelli dei profeti.

Sono le creature più misteriose della storia della salvezza: non sono nominate nella Bibbia, non sappiamo quante siano, vengono dalla notte dei tempi, vengono dai quattro angoli del mondo allora conosciuto, da quei confini inconoscibili in cui storia e leggenda si fondono, dove mondo pagano e mondo cristiano si saldano. Sono donne, sono sapienti e sono la voce del Verbo. Sono vergini dotate di virtù profetiche ispirate dal dio Apollo, nel mondo cristiano le profetesse di Cristo divengono i volti femminili della profezia.

Le leggendarie profetesse vengono collocate in diversi luoghi del bacino del Mediterraneo: Italia (Cuma), Africa, Grecia (Delfi), Asia Minore.

Le più conosciute sono: la Sibilla Eritrea, la Sibilla Cumana e la Sibilla Delfica.

Ecco quindi che data la presenza delle Sibille Delfica, Eritrea e l'aggiunta di quella Europea meno nota, possiamo ipotizzare che la Sibilla raffigurata a destra dell'arco trionfale (priva di nome) possa essere la Sibilla Cumana, quella mancante tra le tre più note.

Interessante è anche il ruolo che Pombioli attribui-

Sibilla Europea





Sibilla Delfica

Sibilla Eritrea





Sibilla Cumana

sce alle Sibille, collocandole laddove le volte a crociera, dove volteggiano festosi gli angeli musicanti, portatori del messaggio divino, incontrano le pareti, i muri portanti e fondanti del luogo sacro, dove si trovano collocati i Profeti: le Sibille divengono essenziali figure di collegamento tra l'era pagana a cui appartengono e quella cristiana imminente (il racconto della vita di Maria) facendosi portavoce del messaggio degli Angeli.

In parallelo alle Sibille, i ***Profeti*** sono personaggi i cui scritti contengono profezie (non sono solo i Profeti biblici), e si trovano qui rappresentati nelle lunette:

1) **Davide e Salomone** nella lunetta di sinistra prima del presbiterio: sono padre e figlio, con l'arpa il primo perché musicista e con lo scettro del potere il secondo, entrambi con la corona perché secondo e terzo Re d'Israele nonché capostipiti della dinastia di Gesù.

2) **Mosé e Geremia** nella lunetta di destra prima del presbiterio: il primo rappresenta il ritorno alla Terra Promessa dopo la fuga dall'Egitto (13° sec.), è il costruttore dell'Arca dell'Alleanza. Geremia è, di contro, il testimone della fine della monarchia e della distruzione del tempio (6° sec.) e nasconditore dell'Arca dell'Alleanza. Quindi insieme rappresentano l'inizio e la fine della storia ebraica. Divertente leggere i dieci comandamenti, scritti in volgare (formula dialettale) per facilitare l'apprendimento e la lettura a tutti.

3) **Isaia e Daniele**, nella lunetta di sinistra prima dell'arco mediano: Isaia è uno dei cinque maggiori profeti biblici e, insieme ad Elia, uno dei più importanti della Bibbia e le sue profezie avevano natura messianica. Gli succederanno Geremia, Ezechiele e Daniele. Daniele è considerato l'ultimo dei quattro Profeti dell'Antico Testamento ed è anche ritenuto Santo perchè si ritiene che il suo libro contenga profezie su Gesù.

4) **Gioele ed Eliseo**, nella lunetta di destra prima dell'arco mediano: Gioele da alcuni è definito il Profeta della Pentecoste per la profezia sull'effusione dello Spirito Santo avveratasi il giorno della Pentecoste. Eliseo, invece, divenne discepolo di Elia.

5) Il ciclo degli Angeli musicanti e cantori

Le volte dell'oratorio accolgono il visitatore e annunciano l'evento sacro in un tripudio di gioia, con canti e suoni: la prima volta mostra quattro Angeli musicanti (strumenti a corde e un organo) mentre i putti alati offrono mazzi di rose; nella seconda volta anche i putti alati suonano strumenti a fiato e altri, con gli spartiti aperti, accompagnano altri quattro Angeli, a formare una vera e propria orchestra (la musica d'orchestra nasce nella seconda metà del '500), un concerto di strumenti e voci che accompagna il moto processionale verso il presbiterio.

Si possono riconoscere il corno, il flauto, la siringa, la bombarda, la chitarra, la lira da braccio, il violi-





no, la viola, la tromba, il liuto. Tali strumenti erano tutti noti ma tra essi compare anche uno strumento più innovativo: l'organo, ammesso nelle celebrazioni religiose solo con il Concilio di Trento.
Inoltre, al tempo di Pombioli, affrescare Angeli con in mano strumenti musicali equivaleva ad essere estremamente attuali, al passo con i tempi, aggiornati sulle novità, come se oggi affrescassimo un Angelo che scrive su un tablet o parla al cellulare o scrive su un notebook.
Pombioli dimostra così che tutto quello che ha rappresentato sui muri e sui soffitti della chiesetta è frutto di una ricerca personale per creare un ambiente fresco, innovativo e aperto all'attualità, per creare un luogo accogliente e gioioso, per predisporre l'animo alla parola che ascolterà con la liturgia, per lasciare al visitatore un ricordo felice e un'immagine nuova innestata su racconti già noti.
I quattro angeli delle lunette del presbiterio completano il ciclo dei musicanti.

6) La strage degli Innocenti

Il completamento del racconto della salvezza, conclusosi sulla parete di sinistra del presbiterio con la fuga in Egitto, avviene con la raffigurazione della Strage degli Innocenti nella lunetta della controfacciata. Si tratta dell'episodio più bello ed originale del ciclo, perché solitamente, in altri edifici simili, uscendo dopo la funzione o la visita all'oratorio, il fedele doveva portare con sé il "memento mori" con la visione del Giudizio Universale. Qui Pombioli decide di mettere al centro ancora le donne che, come Maria, hanno vissuto la morte del proprio figlio ucci-



so per mano dell'uomo.

La scena, di crudo realismo, è una delle più drammatiche del ciclo, anche se non è fluida e si legge una certa artificiosità e qualche difetto nel movimento dei personaggi, tanto da far ipotizzare la presenza di interventi di collaboratori, come in altri pannelli.
Dall'ordine di Erode di uccidere tutti i fanciulli nati negli ultimi mesi, si genera la strage che vede protagoniste le madri disperate, sparse per la scena nei vani tentativi di proteggere i figli e salvarli da morte certa.
I figli vengono loro strappati dal gruppo dei carnefici, in pose dinamicamente drammatiche, uno dei quali a cavallo. Originale è sulla destra la madre che morde il braccio del carnefice nel tentativo di strappargli il figlio: particolarmente drammatica risulta l'immagine della culla vuota. Altre madri, al centro della scena, vengono aggredite ed uccise. A nulla vale la loro strenua resistenza: in primo piano giacciono i corpi smembrati dei fanciulli, tra pozze di sangue che sembrano confluire in basso, verso la testa mozzata di San Giovanni, proprio sopra la porta d'ingresso.
Il cartiglio recita: Iniquo re che fai perché (Chris)to non viva la morte a mille dai.

7) I due riquadri votivi

Sotto la lunetta di controfacciata trovano collocazione due dipinti simmetrici, posti sopra le due finestre, pensati come ex-voto.





A destra della porta d'ingresso, Maria Assunta (riconoscibile per la veste che indossa) appare da uno squarcio tra le nubi a due uomini inginocchiati. I due devoti, dall'abbigliamento, appaiono piuttosto ricchi: che siano i due committenti citati dal Pombioli?
A sinistra della porta d'ingresso è invece inginocchiato un solo uomo, raffigurato con abiti della piccola borghesia (date le calze lunghe, la veste alla spagnola senza mantello e un po' fuori moda per quel tempo), con accanto un cagnolino, emblema sia di fedeltà sia di povertà.
Il paesaggio di campagna è ricco di alberi, simbolo della fede rinnovata dei personaggi rappresentati.
Al centro, sull'architrave della porta d'ingresso, è raffigurata la testa mozzata di San Giovanni Battista, a ricordare la continuità dell'efferata uccisione degli innocenti nella linea ereditaria dal padre (Erode il Grande) al figlio (Erode Antipa).

8) Festoni decorativi

A completamento dell'apparato decorativo meritano attenzione anche gli affreschi sui finti costoloni delle volte a crociera, sulle imposte delle lunette e degli archi, sul fascione della trabeazione e sui bordi delle lesene.
Nei primi decenni del Seicento assistiamo, nell'arte, allo sviluppo della natura morta come genere autonomo. Le sue origini sono da ricercare nei paesi fiamminghi e, in Italia, soprattutto nelle scuole pittoriche di Cremona, Milano e Bologna alla fine del XVI secolo. Si recuperava, in questo modo, la pittura romana degli *xenia*, dipinti di frutta che sottolineavano la ricchezza della casa e richiamavano, sullo stesso edificio, nuova prosperità, attraverso il dono reale di frutta, in un cestino, agli invitati che avevano partecipato al pranzo. Le zucche vengono spesso raffigurate con le loro forme opime, la loro natura prospera, la loro polpa difficilmente espugnabile dagli animali. Va sottolineato un aspetto sociale e antropologico di rilievo: mentre gli artisti mettono in rilievo zucche americane nelle nature morte, invece nei *bodegones* o nelle pitture di mercati evidenziano la presenza di zucchette a forma di fiaschetta, collegandole essenzialmente al mondo popolare dei lavoratori o dei pellegrini.
Bisogna, a questo punto, aprire una breve parentesi botanica. La scoperta dell'America portò nel vecchio continente l'antenata della zucca di Halloween e numerose altre varietà; ma Europa e Asia conoscevano già, da tempi antichissimi, la Lagenaria, una zucca di piccole dimensioni, somigliante a una fiaschetta. Almeno dai tempi dei Romani, questo frutto asiatico ed europeo veniva consumato dal popolo che lo svuotava della polpa – poi lessata o cotta nel forno, accanto al pane - e ne trasformava la scorza in contenitori leggeri e impermeabili, perfetti soprattutto per contenere l'acqua. Non v'era bastone o cinta di un camminatore che non avesse appesa – come appare in diversi casi nell'iconografia pittorica di san



Rocco o di San Giacomo – la bella bottiglia vegetale. La presenza della zucca arcaica nei dipinti o nelle statue è particolarmente legata alla dimensione del viaggio e appare pertanto collegata ai pellegrini, ai vagabondi o ai santi in cammino.

Alcune testimonianze attestano l'uso della fiaschetta di zucca come portalampada e portacera per illuminare gli ambienti mentre altre fonti ne testimoniano l'uso casalingo per la conservazione di uno degli elementi più preziosi: il sale ("avere sale in zucca").

Il sale, ai tempi di Roma antica, equivaleva al denaro corrente, tanto che il nome salario deriva dal pagamento dei prestatori d'opera attraverso dosi di sale, elemento preziosissimo non solo per equilibrare la dieta o aumentare il sapore ai cibi, ma per la conservazione degli alimenti. Il sale fece sorgere la città più importante del mondo antico, Roma, posta al punto di intersezione tra la via salaria, che dal mare portava all'interno – sulla quale viaggiavano salmerie cariche del prodotto marino – e le strade degli allevatori che portavano il bestiame a valle per poterlo vendere o barattare, acquisendo le scorte saline necessarie al consumo domestico e alla preparazione di salumi. L'integrazione di queste due economie fu alla base remota della fortune della città eterna.

Nelle abitazioni, quindi, la zucca antica si rivelava un ottimo scrigno per contenere i cristalli di sale, considerati così preziosi che rovesciarli inavvertitamente a terra era – ed è – considerato segno di sfortuna. L'essiccazione della buccia, che diveniva sempre più coriacea e la perdita di umidità dell'interno, garantivano un accurata conservazione del prodotto in quello che era divenuto uno scrigno domestico, appeso a un chiodo.



Alla zucca inoltre è legato il concetto di prosperità: appare in alcune allegorie dell'aritmetica intesa come addizione e pertanto simbolo positivo di accumulo.

I festoni di vegetazione fresca e fiorita (utilizzati come decorazione nei giorni di festa) con appesi frutta e verdura locale tramite eleganti nastri a formare fiocchi, oltre che a completare i soffitti e le pareti con eleganti fregi verticali, oltre che a ricordare i profumi dei giorni dell'abbondanza, servivano per propiziarsi buoni raccolti: pere, pesche, grappoli d'uva, zucche, con tutto il significato simbolico che a tali frutti si accompagna.

Sul fascione della trabeazione trovano posto i tralci con putti alati che, simmetricamente, ai lati di un volto centrale, agitano foglie d'acanto e di vite creando movimento e dinamismo, oltre a richiamare alla memoria il fruscio estivo delle fronde mosse dal vento, laddove invece ci si aspetterebbe solo staticità, essendo la trabeazione il luogo di scarico delle forze.

9. Confronti con cartoni e modelli: il modus operandi del Pombioli

Da quanto emerge dall'analisi del ciclo di affreschi di Calvenzano, qui Pombioli ha dato il meglio di sé, nonostante utilizzi spesso modelli derivati dai grandi maestri in auge dopo il Concilio di Trento.

Questo perché, se è abbastanza semplice risalire alle sue fonti iconografiche, è anche vero che il nostro pittore ha risolto ed amalgamato il tutto usando una tavolozza particolarmente chiara e con una freschezza di pittura che coinvolge emotivamente il visitatore, anche quello meno esperto di fenomeni artistici.

Da un punto di vista contenutistico è decisamente interessante notare la completezza del ciclo nei suoi contenuti mariani. Non è frequente, soprattutto dopo il Concilio di Trento, riscontrare una narrazione che prenda le mosse dalle storie di Gioacchino ed Anna. Non è forse un caso che, proprio per le prime tre scene, non emergano confronti diretti: è quindi probabile che queste siano ideazioni autonome del Pombioli. Tutt'al più può essersi ispirato a grandi maestri per le posture dei singoli personaggi.

Le cose cambiano con la quarta scena, la Nascita di Maria, derivata da una nota incisione di Cornelis Cort (una sorta di mentore iconografico del nostro pittore), che riprende un soggetto trattato da Federico Zuccari. Il motivo di Sant'Anna, posta in alto, sotto un letto coperto da una tenda a baldacchino, mentre in primo piano avviene al lavaggio della bimba appena nata, diventa popolarissimo in tutti i pittori tra '500 e '600 che si occupano di questo tema. Può essere significativo come il grande allievo del nostro pittore, Gian Giacomo Barbelli, utilizzi lo stesso schema per l'analogo soggetto della Nascita del Battista nell'Oratorio di San Giovanni in Crema, dipinto circa una decina d'anni dopo che il Pombioli ha ultimato il ciclo di Calvenzano.

Anche la Presentazione di Maria al tempio semplifica una soluzione iconografica tratta dalle incisioni di Cort, mentre, con lo Sposalizio della Vergine, la simmetria dell'impostazione richiama un analogo soggetto proprio di Federico Zuccari nell'abside di Santa Maria dell'Orto a Roma.

Con la scena dell'Annunciazione ci troviamo di fronte a un modello cardine per l'impresa decorativa del Pombioli a Calvenzano, legato di nuovo al binomio Zuccari-Cort. Infatti la Vergine deriva inequivocabilmente da una celebre incisione che l'artista olandese trasse da un grande dipinto che lo Zuccari eseguì verso la fine degli anni '60 del '500 per la cappella del Collegio Romano dei Gesuiti, andato poi completamente distrutto nel secolo successivo. Si trattava di una grande lunetta con al centro la scena dell'Annuciazione, affiancata in basso da monumentali figure di profeti e sormontata in alto dal Padre Eterno, cui fanno corte una gloria di angeli, alcuni dei quali musicanti. L'impostazione della scena, divisa dalle nuvole in due piani orizzontali, deriva a sua volta dalla Disputa del Sacramento di Raffaello in Vaticano (1509). Oltre che per Maria nell'Annunciazione, il Pombioli prende spunto da questa incisione per almeno quattro figure di profeti nelle lunette e per qualche angelo musicante, in particolar modo per l'Angelo suonatore di liuto nella crociera della seconda campata, così caratteristico per la gamba destra vista con un ardito scorcio prospettico. Non è un caso: si tratta dell'angelo più visibile, perché è posto di fronte a chi fa ingresso nella chiesa, subito sotto l'arco trionfale. Il nostro autore ha voluto presentarsi al visitatore con un'immagine di notevole virtuosismo pittorico che, nella posizione oggi diremo quasi 'scanzonata', allude al tripudio gioioso, sottolineato dalla luminosità dei colori, che pervade tutto il ciclo mariano.

Per la Visitazione, invece, il più diretto confronto è una tela illustre del maestro di Pombioli, Gervasio Gatti, detto il Sojaro, collocata ancor oggi nella Cattedrale di Cremona.

Nelle scene successive aleggiano le posture dei modelli del '500, sempre reinterpretati con freschezza e vivacità narrativa dal Pombioli. Si tratta del Sogno di San Giuseppe, della Natività e della Circoncisione. Soprattutto per quest'ultima abbiamo reminiscenze con i pittori tardo cinquecenteschi dell'Italia centrale, in particolar modo Gerolamo Muziano e il grande Federico Barocci.

Per l'Adorazione dei Magi, invece, il modello è chiarissimo: la tela con analogo soggetto dipinta nel 1569 da Federico Zuccari per la Chiesa di San Francesco della Vigna a Venezia. Ancora una volta il Pombioli doveva avere in mano un'incisione di Cornelis Cort, che, come prassi, la riproduceva in modo speculare. Si tratta di un'iconografia popolarissima, che aveva già fornito ispirazione per altri grandi pittori, come Simone Peterzano, maestro di Caravaggio.

Ritroviamo la consueta freschezza di colori e di toni nelle ultime due scene dipinte sulle pareti e collocate sul fianco destro del presbiterio: la Presentazione al Tempio e la Fuga in Egitto.

Una considerazione a parte merita la grande lunetta della controfacciata, occupata per intero dalla drammatica scena con la Strage degli Innocenti. Qui è evidente in Tomaso Pombioli l'intento di creare una raffigurazione magniloquente e autonoma rispetto ai suoi modelli. E qui, purtroppo, il nostro autore mostra i suoi limiti: i singoli episodi, pur così teatrali, non si amalgamano del tutto l'uno con l'altro. Resta il forte impatto emotivo sullo spettatore: una sorta di contraltare tragico al tripudio dei misteri gaudiosi narrati in tutto il resto dell'edificio. Il fedele sa che la gioia rigenerante respirata meditando su Maria e sulla venuta del Redentore dovrà fornire la "riserva" di speranza per affrontare la dura lotta per la

vita che aspetta ogni persona nel mondo esterno. Siamo nel 1623. Sette anni dopo le nostre contrade saranno devastate dal flagello della peste, l'ultima e la più tremenda, resa famosa duecent'anni più tardi dall'immortale romanzo manzoniano.



CORNELIS CORT, Annunciazione,
da un affresco di Federico Zuccari, perduto, per il Collegio Romano dei Gesuiti a Roma

10. Curiosità

Dalle relazioni delle Visite pastorali emerge che sopra la sacrestia, posta dietro la parete di fondo del presbiterio, si trovava un locale (ora adibito a sede della locale sezione degli Alpini), già indicato nella relazione del 1603: in questa stanza è sempre indicata la presenza di una figura denominata "eremita", le cui funzioni e le cui vicende hanno però visto sorti alterne nel corso degli anni.
Nel 1603 questo eremita è definito "custode" della chiesa ed indossa l'abito di terziario francescano; l'unica prescrizione è che vesta di nero, ma si raccomanda anche di tenere bene sotto controllo i suoi costumi, di modo che eventuali eccessi vengano subito segnalati al Vicario Foraneo. Questo atteggiamento di sostanziale sospetto sembra giustificato dalle vicende successive: nel 1611 si rinnova l'esortazione a vestirsi di nero (evidentemente la prescrizione precedente non aveva sortito grandi effetti ...), e si raccomanda che si presenti a ritirare la "licenza" dal Vicario, ma soprattutto lo si invita a togliere dalla sacrestia i recipienti di vino di sua proprietà, "non convenendo che la Sacristia servi a usi profani"!



Anche il problema della licenza non sembra essere stato risolto, visto che ancora nel 1624 si raccomanda all'eremita (di cui questa volta abbiamo anche il nome, Giovanni Battista di Stori) di presentarsi a ritirarla, a pena di un immediato allontanamento: solo nel 1641 troviamo finalmente un eremita "cum licentia".
L'oratorio viene comunque indicato come luogo di grande devozione, e in tutte le visite pastorali si sottolinea in modo particolare l'importanza della raccolta delle offerte, che vengono impiegate per la costruzione dell'edificio e per la celebrazione delle messe festive.
Si occupa di tutta l'amministrazione una comunità che elegge ogni due anni due deputati, un tesoriere ed un cancelliere, che devono rendere conto del loro operato al Vescovo.

11. To be continued...

Questo lavoro, nato dalla sinergia tra gli studenti dei diversi indirizzi liceali e professionali del Centro Salesiani "Don Bosco" di Treviglio, i docenti tutor e i diversi collaboratori con le loro specifiche competenze, ha inteso dare organicità e corpo unico al lavoro di chi ha amato questo edificio e ne ha fatto oggetto di studio e di impegno. Si sono ridate dignità e unità ai vari pezzi di un puzzle che nel tempo si erano accumulati in libri, ricerche, pubblicazioni tematiche, ma che erano scollegati tra loro, dando ai singoli pezzi la loro giusta collocazione, recuperando e ponendo in luce un quadro che restituisce uno spaccato della storia, dell'arte e della cultura delle nostre terre. Questa indagine ha condotto alla scoperta di nuovi documenti e fornito nuove interpretazioni sulla base dei dati raccolti.



Abbiamo rilevato geometricamente e matericamente in modo approfondito l'intero edificio, restituendolo in elaborati grafici digitali su base scientifica, effettuando indagini sui materiali e il loro stato attuale e documentando fotograficamente gli affreschi e le decorazioni artistiche.
Soprattutto, è stato aperto uno spiraglio su lavori futuri che possano proseguire questo studio, approfondendo la ricerca negli atti notarili del tempo (reperibili negli archivi sparsi tra Bergamo, Cremona, Lodi e Milano) che potrebbero fornire notizie riguardanti l'immobile, come i Fondi Famiglie dei due committenti di cui abbiamo solo il nome e nessun'altra notizia. Un'ulteriore ricerca potrebbe riguardare la parte grafica e produrre tavole sul quadro materico e fessurativo (attività che noi non abbiamo svolto dato l'ottimo stato di manutenzione in cui abbiamo trovato l'edificio). E ancora, ma non da ultimo: sarebbe auspicabile individuare l'autore della Pala d'Altare, che non ci è stato possibile individuare.

12. Appendice

a) Ristrutturazione dell'edificio

L'intervento di ristrutturazione e restauro della chiesetta è iniziato nel 1983 con opere conservative delle strutture murarie, curate direttamente e sostenute economicamente dai componenti della locale sezione degli Alpini. I lavori si sono conclusi nel 2000 con i lavori di recupero degli affreschi interni e del portico e l'inaugurazione dell'edificio restituito alla sua comunità.

I lavori di ristrutturazione hanno interessato:

- il rifacimento della cuspide di copertura del campanile con la rimozione delle parti ammalorate e la loro sostituzione con mattonelle sagomate a mano come quelle originali. Il campanile è stato completato con il cappellotto in rame sormontato dalla croce, copia di quello originale ammalorato;
- la formazione del vespaio a costipazione di ghiaia lungo il perimetro esterno previa realizzazione dello scavo eseguito manualmente per evitare dannose vibrazioni al corpo dell'edificio. Lo scavo è stato effettuato per la larghezza di un metro, costipato poi con ghiaione. Nel corso di tale operazione è avvenuta la conferma dell'inesistenza di plinti di fondazione. La struttura muraria poggia i piedritti in mattoni direttamente sul terreno ad una profondità di 1 metro dalla quota di campagna. Prima del riempimento dello scavo è stato effettuato quindi il consolidamento statico dei plinti di sostegno dei pilastri;
- la formazione di un marciapiede esterno perimetrale, a copertura del vespaio, con getto di cemento con interposta rete metallica elettrosaldata di rinforzo e superiore finitura superficiale con sassi di fiume, "res", finitura utilizzata anche sul vialetto pedonale d'ingresso e sulla zona antistante il portico;



- la scrostatura completa di tutti gli intonaci esterni delle facciate della chiesa e del campanile e il successivo rifacimento degli stessi;
- il rifacimento completo del manto di copertura con la sostituzione di tutto il legname, l'inseri-

mento dell'ondulina sottocoppi, il riposizionamento dei coppi e degli embrici con il recupero parziale degli stessi;

- la sostituzione di tutta la lattoneria con la posa in opera della lattoneria in rame (rubata due volte



e quindi sostituita con lattoneria in lamiera preverniciata);

- la formazione dell'attuale vialetto di accesso, avvenuto grazie alla realizzazione della spallatura in cemento armato della roggia di via Misano;
- il rifacimento completo della pavimentazione del cortile con la realizzazione di una nuova scala esterna per l'accesso al piano superiore (oggi sede del Gruppo Alpini) e la realizzazione di un nuovo servizio igienico al piano terra, all'interno del cortile;
- la sistemazione completa della zona a giardino.



Le immagini risalgono al marzo del 1983 e sono state gentilmente concesse dalla Sezione degli Alpini di Calvenzano che ha curato la ritrutturazione

Ancora oggi gli Alpini della sezione di Calvenzano continuano a "coccolare" l'edificio con le manutenzioni ordinarie utili a evitarne il progressivo degrado e a mantenerlo in uso e in buono stato di conservazione, avendovi realizzato la loro sede nella stanza soprastante la sagrestia.

b) Restauro degli affreschi

I lavori di recupero murario e di restauro delle opere pittoriche, affidati alle restauratrici Orietta Bardini e Anna Maria Furlotti dello Studio d'Arte Mantegna di Acquanegra sul Chiese (Mantova), iniziarono nel 1983 con il recupero delle opere murarie e si conclusero con il restauro del ciclo pittorico di Tomaso Pombioli, culminando con l'inaugurazione del 24 settembre 2000. I lavori avvennero sotto la direzione della Dottoressa Deanna Vernetti della Sovrintendenza per i Beni Culturali e Architettonici di Milano. Le pareti affrescate apparivano ricoperte da una pellicola grigia composta da polvere e altro particelle che impedivano la lettura dei colori.
Dopo aver verificato la coesione dello strato pittorico e dell'intonaco alla muratura sottostante (tramite picchiettatura manuale dell'intera superficie delle pareti), sono state individuate tutte le efflorescenze saline, i distacchi, le disgregazioni di intonaco e i biodeteriogeni presenti, individuandone le cause scatenanti che, una volta rimosse (infiltrazioni dal tetto, dai serramenti, umidità da risalita capillare), hanno consentito di procedere con la pulizia degli affreschi per restitutori alla lettura dei visitatori nei loro colori originari. Prima dei lavori erano presenti anche numerose fessurazioni e grosse crepe dovute all'assestamento che nel tempo ha subito l'edificio (che giunto integro sino a noi nonostante i numerosi terremoti). Inoltre le pareti, sino all'altezza di due metri, erano completamente istoriate da graffiti dei numerosi pellegrini e visitatori che, a mo' di ex voto, hanno lasciato traccia dello loro passaggio.

In condizioni peggiori erano le volte del portico, i cui intonaci risultavano farinosi, corrosi e ormai privi di pigmenti, soprattutto la parte rivolta a nord. Nel corso dei restauri sono stati rinvenuti i disegni preparatori a spolvero su cui poi sono stati stesi i colori con la tecnica delle velature sovrapposte e con la finitura delle scene con pennellate di colore a getto

Foto scattata prima del restauro



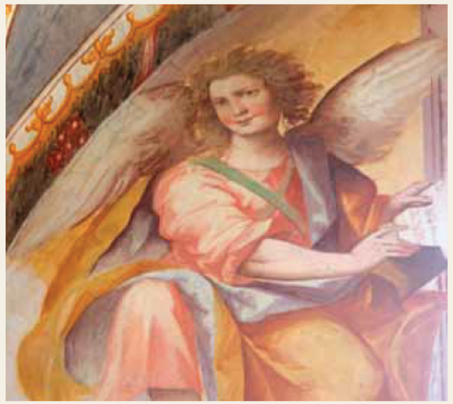


Dopo il restauro



Foto scattata prima del restauro

Dopo il restauro



per creare sfumature, profondità e particolare movimento negli abiti, nei visi e nei capelli.

Le fasi del restauro:

1) pre-consolidamento delle parti murarie e dell'intonachino;

2) consolidamento degli intonaci;

3) fissaggio della pellicola pittorica sulle volte del protiro e pulitura delle superfici;

4) pulitura di tutte le superfici affrescate (previa campionatura tramite tasselli in zone concordate con la Sovrintendenza);

5) rimozione meccanica a bisturi delle incrostazioni, della sporcizia e dei residui di malta cementizia, con asportazione di chiodi;

6) rimozione dei graffiti tramite applicazione a pennello di un detergente tensioattivo non ionico diluito in acqua distillata;

7) desalinificazione delle zone murali interessate attraverso impacchi con polpa di cellulosa a fibra lunga e acqua distillata;

8) consolidamento definitivo degli strati preparatori degli intonaci con inoculazione di resina e calce naturale a basso peso specifico nelle zone a distacco esteso;

9) stuccatura di tutte le fessurazioni e delle crepe con inserimento di tasselli realizzati con materiale simile a quelli esistenti nei paramenti murari, con successivo inserimento di malta di profondità (sabbia di fiume lavata, polvere di marmo a grana media, grassello di calce e poca resina), limitando la chiusura al solo perimetro della lacuna trattata;

10) applicazione, nelle zone con grandi cadute di intonaco, di malta a tono neutro, realizzata in modo da avere la stessa cromia e la stessa granulo metrica della tessitura delle superfici adiacenti. Tali innesti sono stati tenuti volutamente su un piano differente (sottolivello) per distinguerli dalle porzioni originali;

11) stuccatura delle parti in cotto con polvere di marmo e coccio pesto a granulometria fine;

12) integrazione pittorica di tutte le lacune e delle stuccature nel rispetto delle cromie originali utilizzando la tecnica del l'acquerello con terme naturali preparate in loco e con varie tecniche, dipendentemente dalla porzione di disegno da completare, quali la velatura, la puntinatura, il rigatino e l'astrazione cromatica.



Foto scattata prima del restauro

Dopo il restauro



13. English version (translated by 2ª classico)

1. INTRODUCTION

Since 2014/2015, some selected students of the third and the fourth classes of all the school courses of the Centro Salesiano Don Bosco Treviglio, coordinated by some teachers, have collaborated for a demanding and ambitious historical research and a geometrical survey of the "Beata Vergine Assunta Oratory" based in Calvenzano (BG), a little church commonly known as "Madonna dei Campi". The aim was to produce an organic study of the building, starting from previous documents already published by other experts in the field.

The building, restored from 1983 to 2000 and containing several precious frescos about the life of the Holy Virgin, had never been studied before through a real geometrical survey and a thorough historical study.

The project concerned:

1. a geometrical, structural and material survey with its graphic rendering

2. a cadastral investigation

3. the analysis of Tomaso Pombioli's frescos and the comparison between them and other works of the painter

4. historical and archival evaluation, thanks to the collaboration with local insitutions

The aim of the project was to investigate throughly a precious treasure, emblem of an eternal rural culture and a real tribute to the Holy Virgin with her femininity, highlighted by Pombioli's frescos

The purpose of our survey was also to increase the skills of the students, by giving them the chance to acquire new abilities which are difficult to obtain at school; they have been helped by their teachers, cooperating with restorers and a university professor as well

2. WORKING METHOD

The students and their laboratory tutors have developed the researches on the building with different methods and features, according to their specific courses of study, and finally taking up the responsibility of making researches from different points of view, melting them in a production to have the documents and the investigations read and known.

a) Survey and instrumental investigation methods

The church architectonical survey has begun with a direct procedure and then with a topographic one, in order to make the territorial contextualisation. The students of the fourth and the fifth level of ITCAT have handled this particular phase, coordinated by Arch. Pierangela Giussani and Arch. Giovanni Agliardi. The direct geometrical evaluation has been performed by the calculation with double yardstick, tape measure and HILTI or LEICA laser diastimeters. Initially the ground and the first floor diagrams have been measured and then reworked with AUTOCAD, in order to have a graphic return. After that, the perspective drawings and sections have been done. The rooftop and the bell-tower surveys have been difficult because of practical and safety problems. The topographic evaluation has been finished thanks to the Surv. Gianfranco Piana. With Eng. Alberto Savoldi's help we have succeeded in having the qualitative survey of the external "portico" (porch) and the electromotive force survey of the internal chains.

b) Working methods of graphical representation

The graphical representation of the structure of this church was created by using the graphical software CAD. We have tried to represent the roof made with tiles in the most faithful manner.

The floor has been drawn on a separate blueprint, which contains the structure of the floor taken from 30 cm above the floor. Besides the insertion of the base plate of the pillars we have also enclosed the perimetrical framing partition and the disposition of the bricks on the floor, which is laid in an oblique "fishbone structure" with perimetrical linear border. The floor of the presbytery is also surrounded by a perpendicular "fishbone structure", like the outward floor of the portico (porch). The bricks are original and are subjected to the protection of the Monuments and Fine Arts Offices of Milan. There are some irregularity, but not caused by mould. We have made 23 layouts of the building based on the studies made on it.

c) Methodology of documentary research and analysis

The church is now in the province of Bergamo and it belongs to the diocese of Cremona but in the past it belonged to the city of Milan. We had to do researches in the Archives of State in Milan and in the Archives of the diocese of Cremona. The Archives in Milan helped us a lot: there we found a map representing Calvenzano between 1720-1730. In the Archives of the diocese of Cremona we found evidences in Latin and old Italian of the existence of the church in the pastoral reports of the bishops.

3. CADASTRAL SURVEY

The Lombard cadastral system, born under the reign of Maria Theresa of Austria, has changed several representative and organizational set-ups. We have analyzed the position of Calvenzano from the basic but detailed charts of the Theresian cadastre to the present ones, which are clearer and more technical. Calvenzano is situated south of the "Fosso Bergamasco", which is both a historical border, between the Milanese territory and the Bergamasco territory, and a cadastral border. We can state that Calvenzano has maintained the same area during the years.

In the Theresian cadastral maps of Calvenzano (1720) there are the representations of the territorial organizations, facilities and physical and

anthropical elements expressed through a specific symbolism.
Calvenzano doesn't appear on the maps until 1805 when it is reintroduced in the Napoleonic real estate. The main innovation of the Napoleonic cadastre is that every single map is linked to a document that describes the area and gives us information about the owner too.
Further representations of the territories of Calvenzano date back to Lombardo-Veneto cadastral maps (1853) which are very ordinary but integrated with a complex documental system.
From the present mapping we can observe that Calvenzano presents a Roman town planning, organized according to the usual "cardo" and "decumano" structure.

4. HISTORICAL RESEARCH

The most ancient document we consulted directly was the report of the pastoral visit made by Bishop Speciano, dated 22nd April 1603.
The building is defined as "rural church", the architectonic structure was the same as it looks nowadays: one aisle, a "portico" (porch) and two doors, the altar set in the rear wall and it turns out to be surrounded by an iron fence, not present anymore.
It is interesting to notice that the church is called "picta", that means painted. In a little fragment on the right pillar, in the image of God Father and in the vault of the presbytery we can see the ancient pictorial phase. In 1611 in a report written by Bishop Brivio, the building is instead called "Simple Church of St. Mary, part of the parish of St. Peter, Calvenzano". In 1624 many things changed: the church is called "Oratory of the Holy Vergin", defined as "Oratory of the Everlasting Father". This fact is documented by a Latin report where it is said that the only painting people could see was the image of God.
The oratory, which is 20 cubit long, 12 wide and 18 high, is told to be "antiquum sed fere penitus renovatum... Totum depictum cum miseriis vitae Beatissimae Virginis" (ancient but almost completely restored, painted with images of the Holy Virgin).
In 1941 the oratory is known with two names: the popular and the most ancient one (Oratory of the Everlasting Father), and the second one, which is the official name (Oratory of the Holy Virgin). The atrium is described as "depicto", so maybe in those years the external painting was completed, after the internal frescos.

5. ARCHITECTONIC DESCRIPTION

The name "Madonna dei campi" is extremely common: the demographic increase in the middle of the 16th century required the growth of farming, so praying the Virgin became really important.
Sanctuaries with such a name were built everywhere and they also became a pilgrimage destination.
We have no information about the foundation of this building. The actual look of this church dates back to the late 16th century. We have no references about the previous years because archives were destroyed.
a. The outside and the "portico" (porch)
The church has an east facing apse and a west facing external "portico" (porch). The presence of a "portico" (porch) is common in those churches that are destination of pilgrimage in order to provide a shelter. Under the vault of the "portico" (porch) there are frescos representing Doomsday reminding the pilgrims of the unavoidable destiny. In the lunettes there are frescos representing St. Peter and St. Paul who the main church of Calvenzano is dedicated to. Near them, there is a saint martyr holding the palm of martyrdom and a saint bishop, maybe Imerio, bishop of Cremona. The name of the local artist is unknown.
b. The roof and the bell tower
The roof has a woody structure covered by curved tiles. There is also a little square-based bell tower, with a conical pinnacle that seems to be covered by "chips".
c. Internal structures
This little church is composed by only one aisle, that goes from the wooden gate to the western façade; there are two windows for each side with a triumphal arch that introduces to the presbytery, covered with a cross vault. The back wall of the apse haven't got any windows, because there is a sacristy behind it, accessible through a wooden door on the right. On the "controfacciata" (counter-façade) there are two eyelevelled windows with iron bars that let devotees pray, leaning on kneeling-stools.
Finally, the floor is made of cotto tiles just like the capitals and other decorations.

6. ARTISTIC DESCRIPTION

a. Presbytery
The vault of the presbytery shows the most ancient pictorial phase of this oratory, made at the end of the 16th century maybe for the Jubilee in 1600.
In the lunettes of the cross vault we can find the four evangelists, who are represented with their symbols. (Matthew with the angel, Mark with the lion, Luke with the bull and John with the eagle).
Notice how Saint Matthew is painted: he has his legs overlapped, reproducing works by Peterzano and Caravaggio.
b. The altarpiece
We haven't got any documentary evidences about the altarpiece, representing the Holy Virgin's assumption with the 12 Apostles. Till 1624, the little church is known as "of the Everlasting Father" maybe because, without the altarpiece, the worshippers could see the fresco representing God Father.
Who painted this altarpiece? And which models did this painting refer to? The first question is destined to remain unsolved but it's possible to identify pre-

cise iconographic references. In fact it's clear how three Apostles are taken from the Assumption by Simone Peterzano, the master of Caravaggio, in the church of Santa Maria della Passione in Milan.
The image of the Virgin is illuminated and surrounded by 9 angels, her dress is pink and her cape is blue with yellow cuffs.
The Virgin's posture is similar to the one in the painting by Bernardino Campi located in Cremona.
It's very similar also to a painting by Peterzano representing the crucifixion in the apse of the Certosa in Garegnano.
c. Back wall of the presbytery
In the 18th century a new framing of the altar was made with false pillars, and two figures: on the right the Faith and on the left the Farming Prosperity. These two images have false marble bases. On the right of the presbytery there is also a representation of "Madonna del Latte" (Holy Virgin of Milk), whereas on the lateral walls there is the fresco cycle about the life of the Virgin. Under the representation of the Holy Virgin of Milk there is a ruined cartouche:"The Holy Virgin from whose holy milk the holy baby wanted to be fed".

7. TOMASO POMBIOLI

Tomaso Pombioli, called the "conciabracci" because he was a restorer, was born in 1579 in Crema and he died after 1636. When he was 15 he became an apprentice of Gervasio Gatti, one of the most famous painters in the area. He was also inspired by the wonderful works in the Cathedral of Cremona made by Pordenone and Romanino. His most famous cycle of frescos is in the little church of "Madonna dei campi", in Calvenzano. The criticism states that Pombioli's works where extremely important for the formation of another painter of the same area, G.G. Barbelli.
Tomaso Pombioli often employed models dating back to the period after the Council of Trento (1545-1653). The cycle of the Virgin is one of the most complete works thanks to the many different scenes represented.

8. DESCRIPTION OF THE FRESCOS BY TOMASO POMBIOLI

The frescos date back to 1623. We know this thanks to a title block on the left wall of the church that recites: "For Giovan Battista Sangallo and Giovanni Paolo de Reduzzi, keepers of the church, Tomaso Pombioli has painted this holy church with frescos about the holy Virgin 1623".
There are five fresco cycles:

- *Cycle of the life of the Virgin and Jesus*
- *Cycle of the protecting Saints*
- *Cycle of the emblems of the Virgin*
- *Cycle of the sibyls and the prophets*
- *Cycle of the Angels-musicians*

1. Cycle about the life of the Virgin and Jesus

1) Expulsion of Joachim from the temple
2) An angel comes to Joachim announcing the birth of Mary
3) Joachim meets Anna at the Golden Gate
4) Nativity of Mary and bathing of the infant
5) Presentation of Mary at the temple
6) Marriage of the Virgin
7) Annunciation
8) Visitation
9) Joseph's dream
10) Nativity of Jesus
11) Circumcision of Jesus
12) Adoration of the Magi
13) Presentation of Jesus at the temple
14) Flight into Egypt

2. The Intercessory Saints' cycle.
The Saints that are represented are:

- *Saint Lucy, who protects from eye illness*
- *Saint Apollonia, who protects from tooth ache*
- *Saint Agatha, who protects from breast illness*

The only Intercessory and Patron Saint who is not represented is Saint Catherine, who protects from rheumatism.
Saint Lucy is portraied with a palm in her left hand, while in the right hand she has a plate that contains her eyes (because they were pulled out in order to force her to abjure). She is dressed really sumptuously, because she came from a very rich family.
Saint Apollonia has a palm in her right hand, like Saint Lucy, while in her left hand she has a forceps with a bloody tooth (because her teeth were extracted as a torture because she was Christian).
Saint Agatha hasn't got anything in her hands. She has her breast (which were cut off to torture her) in a plate near her foot. For this she is the Patron Saint of breast illness and of the nannies.

3. Allegories referred to the figure of Mary
There are five angels on the triumphal arch that represent symbols of Mary's epithets: "mirror of the divine sanctity", "mystic rose", "David's tower" etc...

4. Cycle of Sibyls and Prophets
On the triumphant arch and in the middle arch, four Sibyls are represented. It is necessary to make a digression: it was believed that thanks to particular figures, people could reach the Salvation.
So we have the representation of the Eritrea Sibyl, the European one and the Delphic Sibyl on the left arch. There is another one whose name unfortunately is cancelled. Sibyls are always drawn as prophetesses. They are usually portrayed with a book in their hands. Sibyls are the most mysterious creatures in the history of Salvation. They are not named in the Bible. We don't know how many they are. They come from the dawn of time. They are wise women and the voice of God. (In the pagan ti-

mes they are virgins with prophetical virtues coming from Apollo). The Prophets are portrayed with writings containing prophecies. They are represented in the lunettes.
1. David and Salomon are in the right lunette beyond the presbytery. They have the crown as a symbol of their sovereignty, they are kings of Israel.
2. Moses and Jeremy are in the right side next to the previous prophets.
3. Joel and Eliseo are situated in the left lunette beyond the entrance. Joel is defined as the prophet of pentecost thanks to his prophecy about the effusion of the Holy Spirit.
4. Isaiah and Daniel are set in the left lunette before the presbytery. Daniel is considered the last of the four prophets of the Old Testament.

5. Cycle of angels-musicians
Along the vaults there is a parade of an orchestra composed of angels-musicians playing wind instruments, stringed instruments such as violins, guitars, trumpets, lutes and horns. Surprisingly, there is also the pipe organ, an instrument whose use had only been allowed in religious celebrations since the council of Trento (1545-1563). Tomaso Pombioli, painting such contemporary instruments, is really innovative and open-minded.

The massacre of the innocents
In the "controfacciata" (counter-façade) of the church there is the representation of the massacre of the innocents which is a very realistic and dramatic scene. On the lintel there is the cut off-head of John the Baptist.

Decorative chains
It is interesting to observe the decoration of the cross vaults, of the shutters of the lunettes, of the arches, of the trabeation and of the borders of the pilasters. Here Pombioli represented some vegetables, even the newest ones that came from America. This pictures are propitiatory signs.

9. COMPARISONS BETWEEN CARTOONS AND MODELS: POMBIOLI'S WORKING METHOD

Pombioli is really inspired by the work of Federico Zuccari, which is taken from Cornelis Cort's engraving book:

- *"Marriage of the Virgin", it is in the apse of the "Saint Mary of Orto" in Rome.*
- *"Birth of the Holy Virgin", which is very common during the 16th-17th centuries.*
- *"Annunciation", in the "Chapel of the Roman Jesuit College", which is now lost.*
- *"Magi's adoration", in the church of "San Francesco della Vigna" in Venice.*

From "Disputa del Sacramento" by Raffaelo, Pombioli took inspiration for the four images of the Prophets and for some musician-angels (in particular in the angel playing the liuto).

10. CURIOSITIES

Behind the sacristy there is a room where the figure of the so-called "Hermit" is always indicated; this man, in 1603, is defined as the keeper of the church. The hermit has always been reproached for his behaviour and his bad habits by the Vicar Foraneo. We have other evidences of the hermit, later found to be named as Giovanni Battista Di Stori.

11. TO BE CONTINUED...

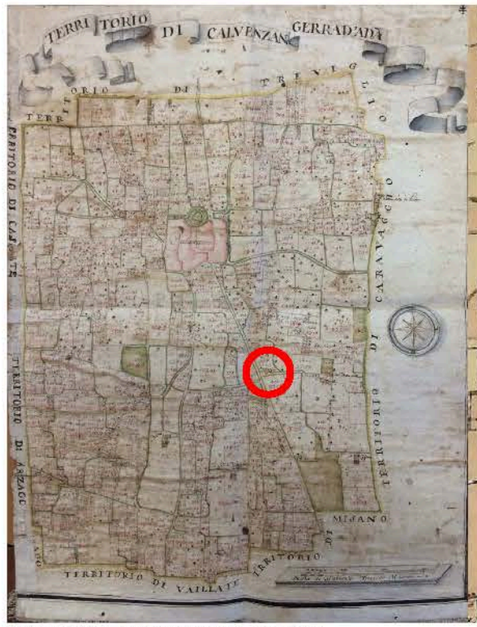
Thanks to the students and the tutors of Centro Salesiano Don Bosco in Treviglio we have succeeded in giving the studies organic unity, finding information on books and pre-existing documents, doing researches. We have also found new documents providing new interpretations on the base of the collected data.

12. APPENDIX

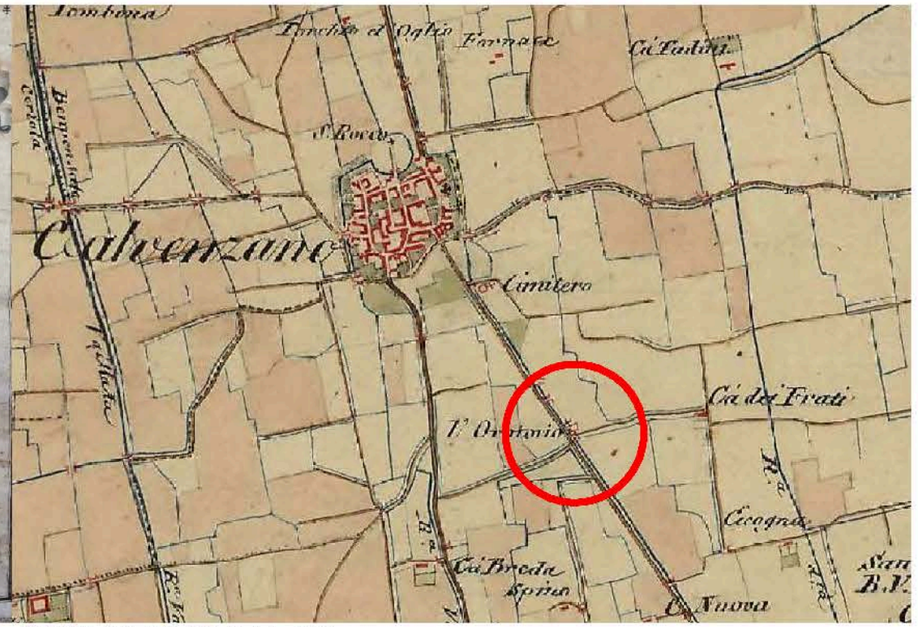
a. The restoration of the building
The restoration started in 1983 with the conservation of the building that was looked after the local Alpini. Works ended in 2000 with the conservation of the frescos. The restoration works included:

- *The pinnacle*
- *The foudation*
- *The surrounding pavement*
- *The external plaster*
- *The alleyway*
- *The floor of the courtyard that includes new stairs for the first floor and toilets*
- *The complete setting of the garden*

b. Frescos' restoration
The restoration of the paintings started in 1983 entrusted to Orietta Bardini and Anna Maria Furlotti, two restorers from the Studio d'arte Mantegna di Acquanegra sul Chiese (MN), the works finished on the 24th of September 2000.



MAPPA CENSO PARTE ANTICA
CARTELLA 722
1720-1730 CIRCA, PRELIMINARE ALLA
STESURA DEL CATASTO TERESIANO

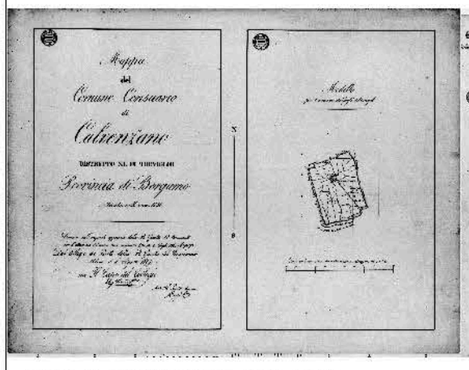


MAPPA CATASTALE DEL 1806



TERRITORIO DI CALVENZANO

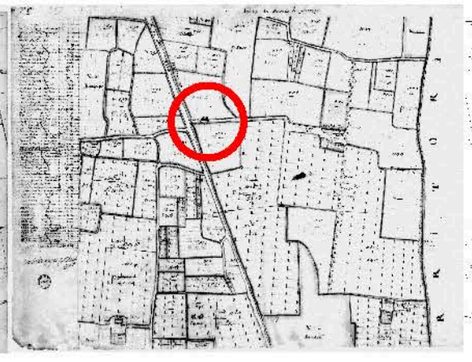
Immagine concessa dall'Archivio di Stato di Milano,
che conserva la documentazione, con esplicita autorizzazione a pubblicare.



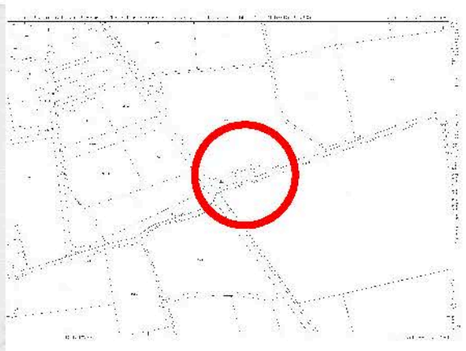
MAPPA CATASTALE DEL 1856



MAPPA CATASTALE DEL 1856



ESTRATTO MAPPA DEL 1856



MAPPA CATASTALE DEL 2015

INQUADRAMENTO STORICO-URBANO

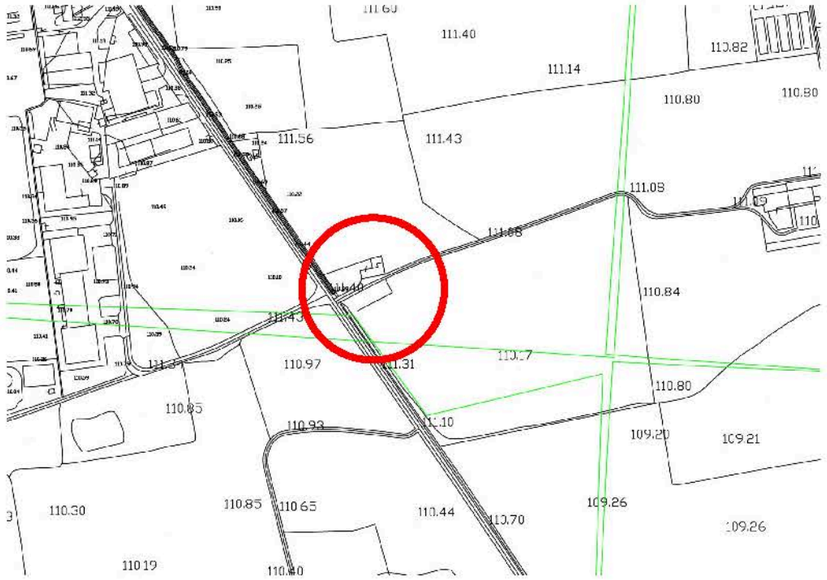
TAVOLA 1

Beatrice M. - Gianluca C. - Federico P. - Marco S. - Sonny T. - Enrico P. - classi 4^ e 5^ ITCAT - Dott.Arch.Pierangela Giussani - Dott.Arch.Giovanni Agliardi

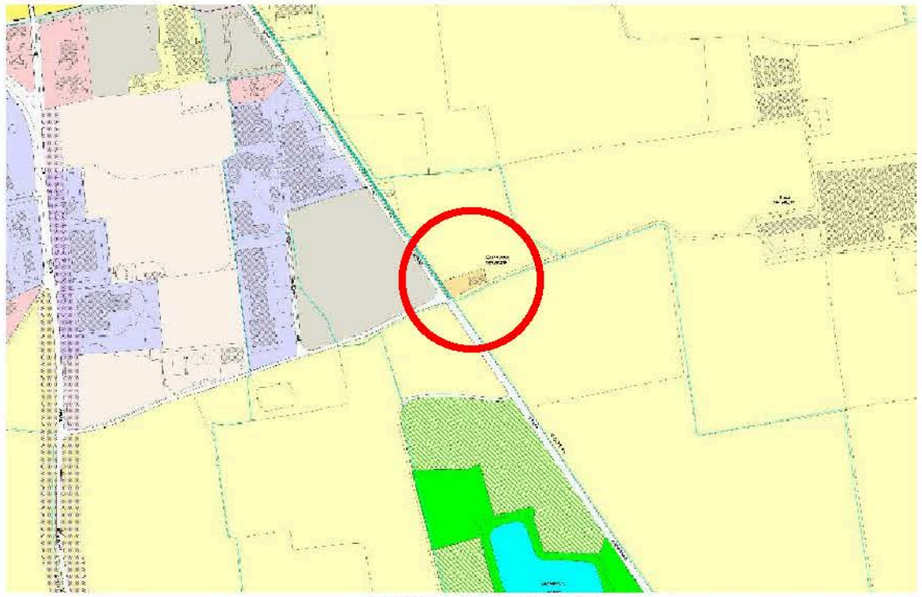
Parrocchia Ss.Pietro e Paolo
COMUNE DI CALVENZANO

LABORATORIO DI RILIEVO E RICERCA STORICA
"Oratorio della Beata Vergine Assunta di Calvenzano" Via Misano

centro salesiano don bosco



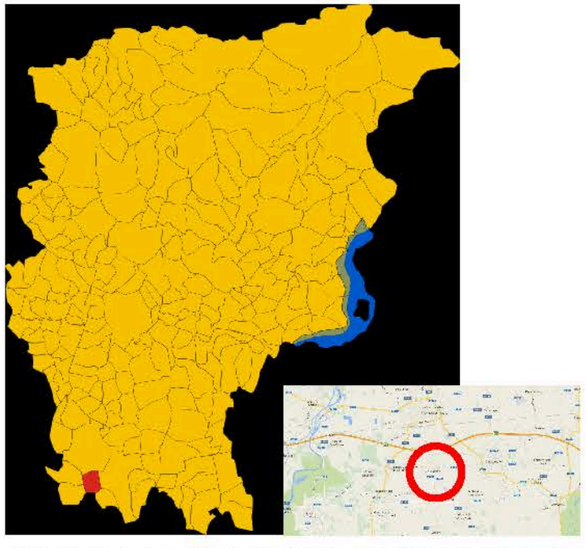
ESTRATTO AEROFOTOGRAMMETRICO



ESTRATTO P.G.T. : TESSUTO DEI SERVIZI CONSOLIDATI



INSERIMENTO DEL RILIEVO STRUMENTALE SU ORTOFOTO



CARTA DELLA PROVINCIA DI BERGAMO E TRACCIATO BREBEMI

INQUADRAMENTO URBANO

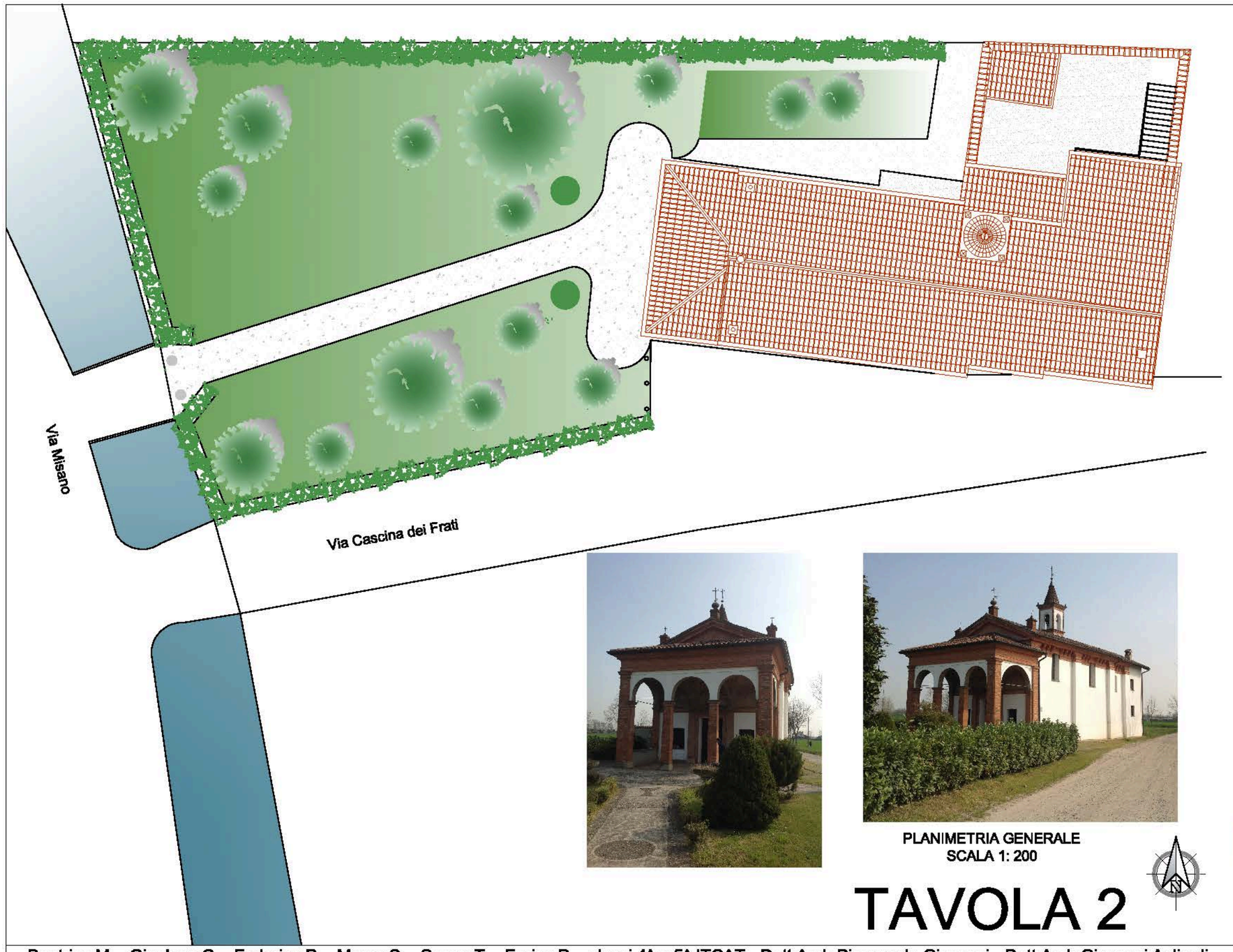
TAVOLA 1A

Beatrice M. - Gianluca C. - Federico P. - Marco S. - Sonny T. - Enrico P. - classi 4^ e 5^ ITCAT - Dott.Arch.Pierangela Giussani - Dott.Arch.Giovanni Agliardi

LABORATORIO DI RILIEVO E RICERCA STORICA
"Oratorio della Beata Vergine Assunta di Calvenzano" Via Misano

Parrocchia Ss.Pietro e Paolo
COMUNE DI CALVENZANO

centro salesiano don Bosco



PLANIMETRIA GENERALE
SCALA 1: 200

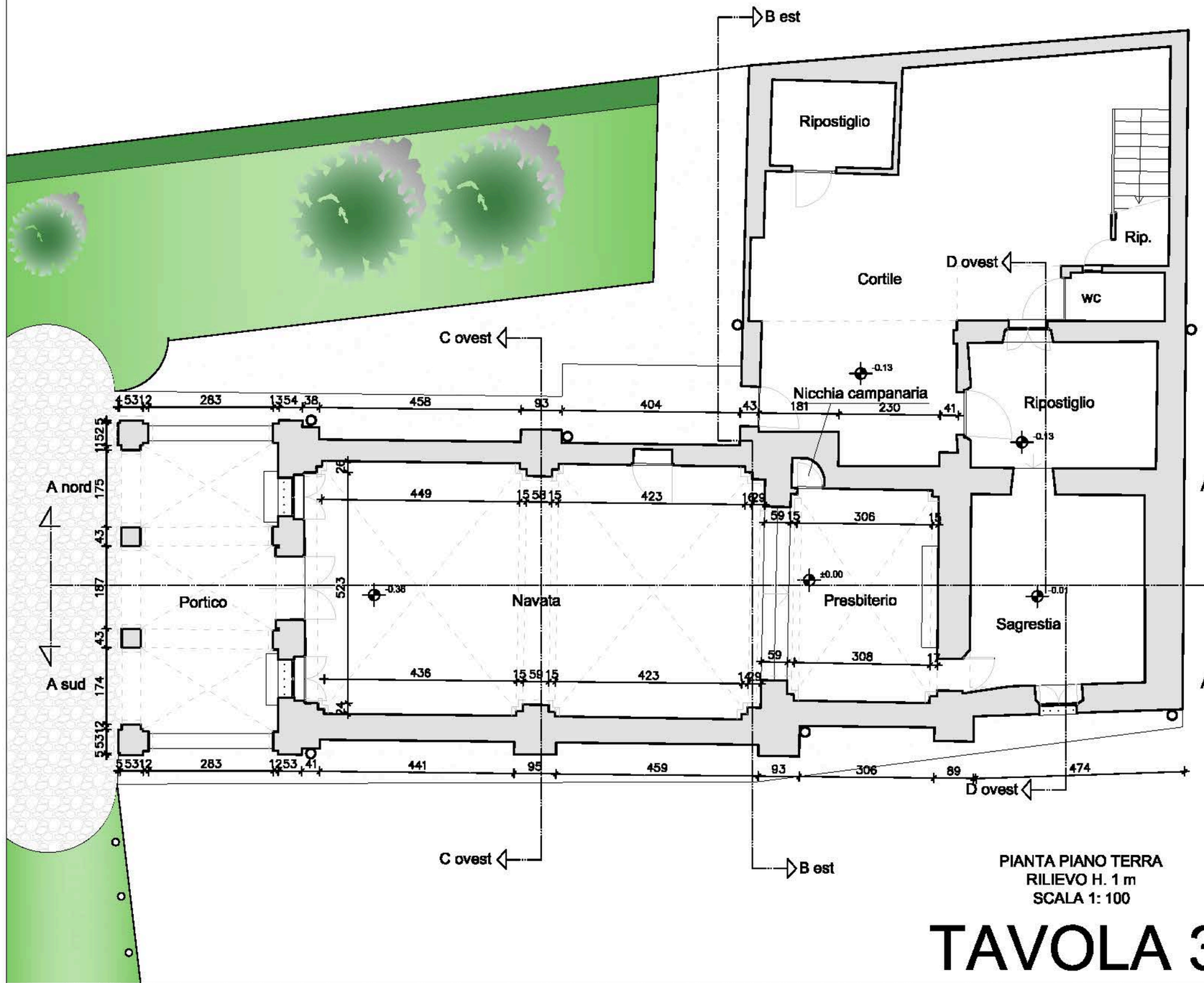
TAVOLA 2

Parrocchia Ss.Pietro e Paolo
COMUNE DI CALVENZANO

LABORATORIO DI RILIEVO E RICERCA STORICA
"Oratorio della Beata Vergine Assunta di Calvenzano" Via Misano

centro salesiano don bosco

Beatrice M. - Gianluca C. - Federico P. - Marco S. - Sonny T. - Enrico P. - classi 4^ e 5^ ITCAT - Dott.Arch.Pierangela Giussani - Dott.Arch.Giovanni Agliardi



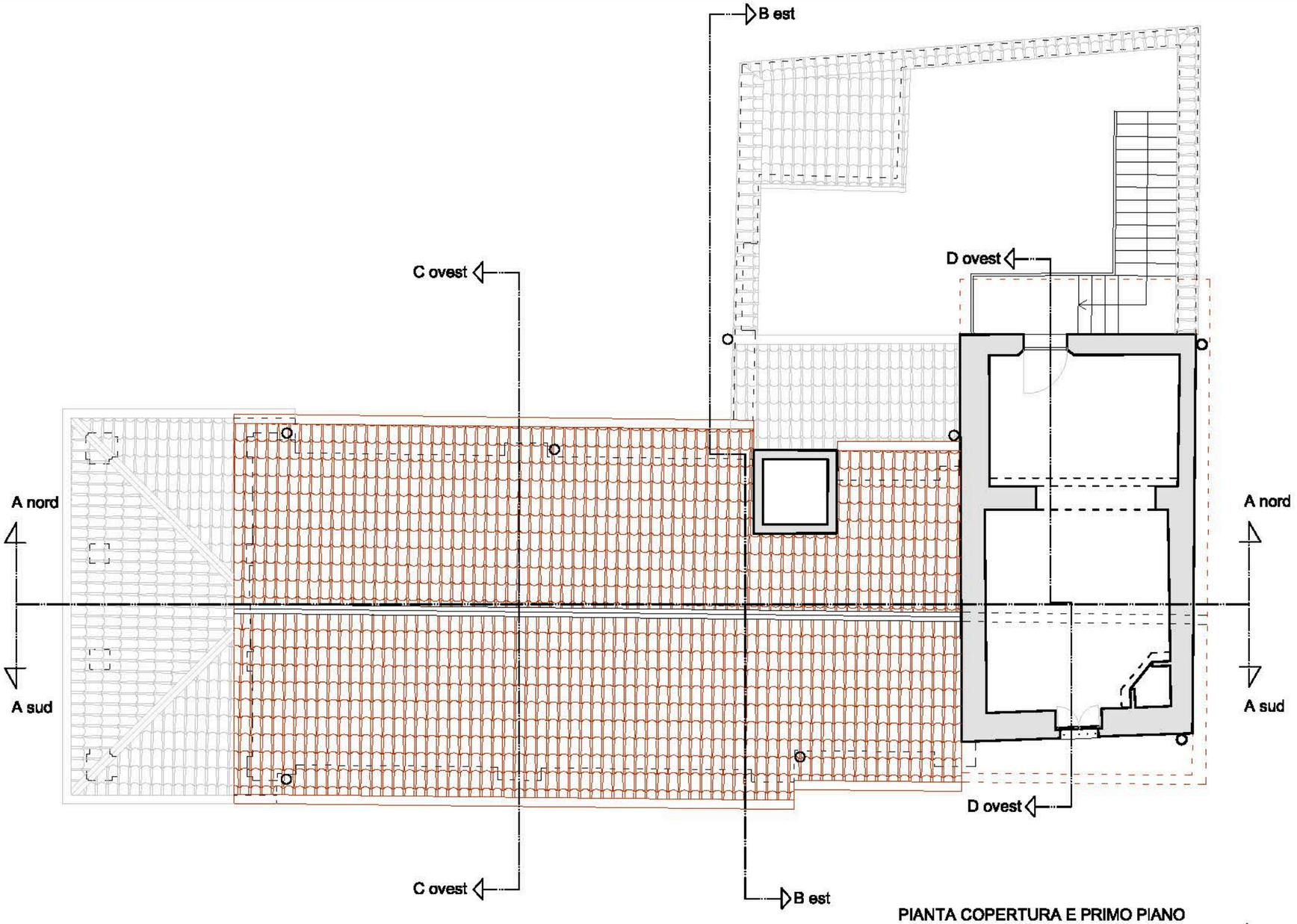
PIANTA PIANO TERRA
RILIEVO H. 1 m
SCALA 1: 100

TAVOLA 3

LABORATORIO DI RILIEVO E RICERCA STORICA
"Oratorio della Beata Vergine Assunta di Calvenzano" Via Misano

Parrocchia Ss.Pietro e Paolo
COMUNE DI CALVENZANO

Beatrice M. - Gianluca C. - Federico P. - Marco S. - Sonny T. - Enrico P. - classi 4^ e 5^ ITCAT - Dott.Arch.Pierangela Giussani - Dott.Arch.Giovanni Agliardi



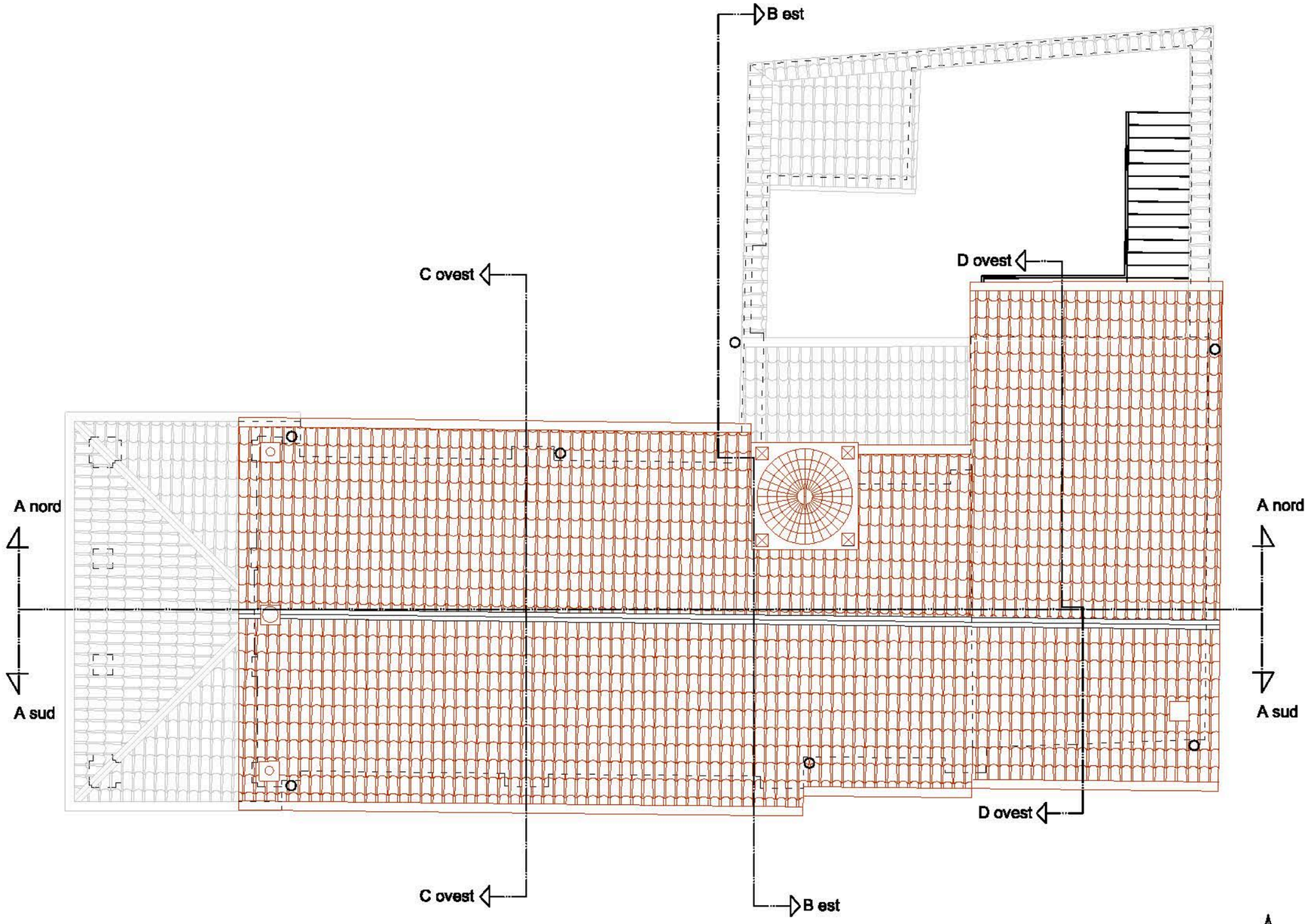
PIANTA COPERTURA E PRIMO PIANO
RILIEVO H. 4 m
SCALA 1: 100

TAVOLA 4

LABORATORIO DI RILIEVO E RICERCA STORICA
"Oratorio della Beata Vergine Assunta di Calvenzano" Via Misano

Parrocchia Ss.Pietro e Paolo
COMUNE DI CALVENZANO

Beatrice M. - Gianluca C. - Federico P. - Marco S. - Sonny T. - Enrico P. - classi 4^ e 5^ ITCAT - Dott.Arch.Pierangela Giussani - Dott.Arch.Giovanni Agliardi



PIANTA COPERTURA
SCALA 1: 100

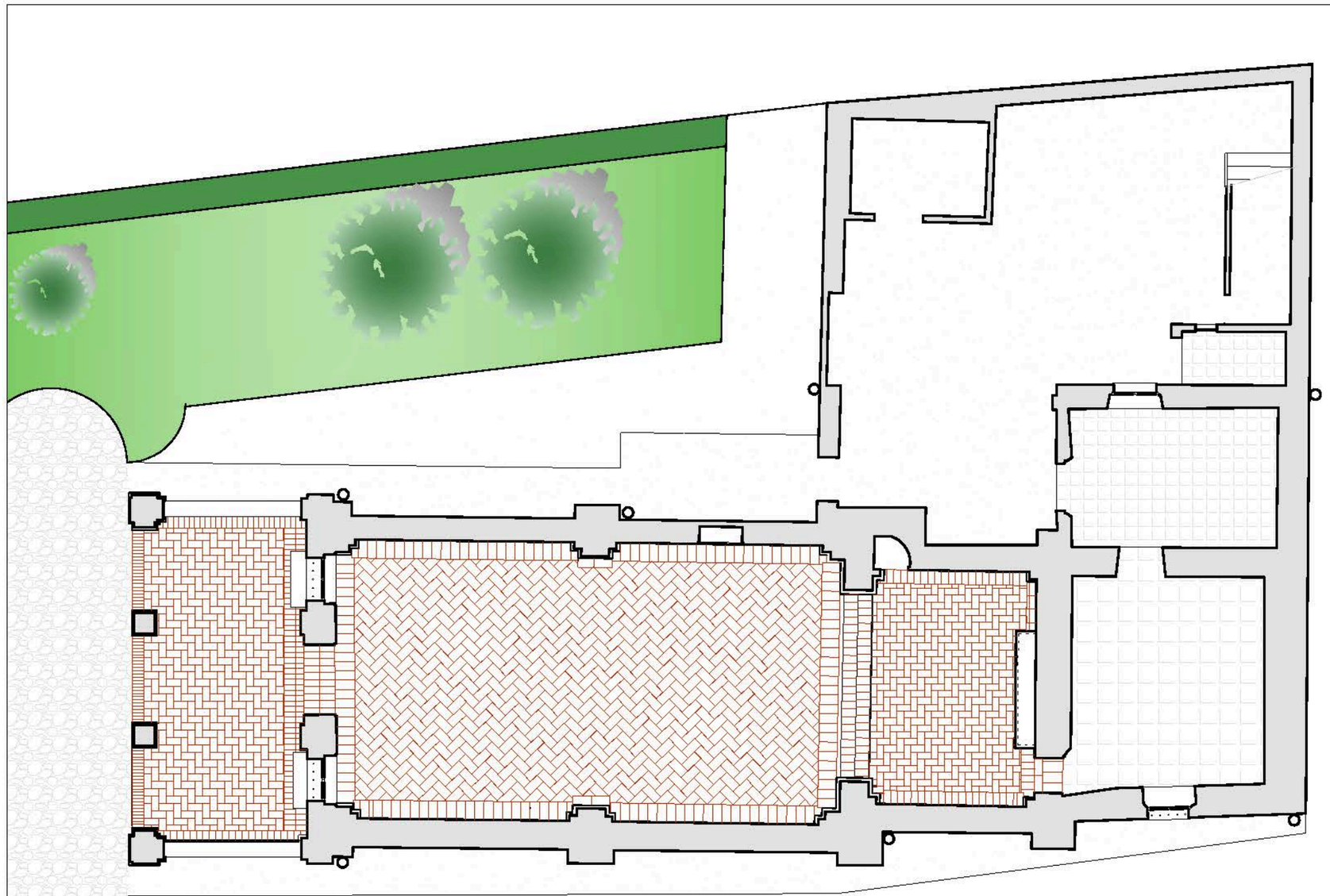
TAVOLA 5

LABORATORIO DI RILIEVO E RICERCA STORICA
"Oratorio della Beata Vergine Assunta di Calvenzano" Via Misano

Parrocchia Ss.Pietro e Paolo
COMUNE DI CALVENZANO

centro salesiano don Bosco

Beatrice M. - Gianluca C. - Federico P. - Marco S. - Sonny T. - Enrico P. - classi 4^ e 5^ ITCAT - Dott.Arch.Pierangela Giussani - Dott.Arch.Giovanni Agliardi



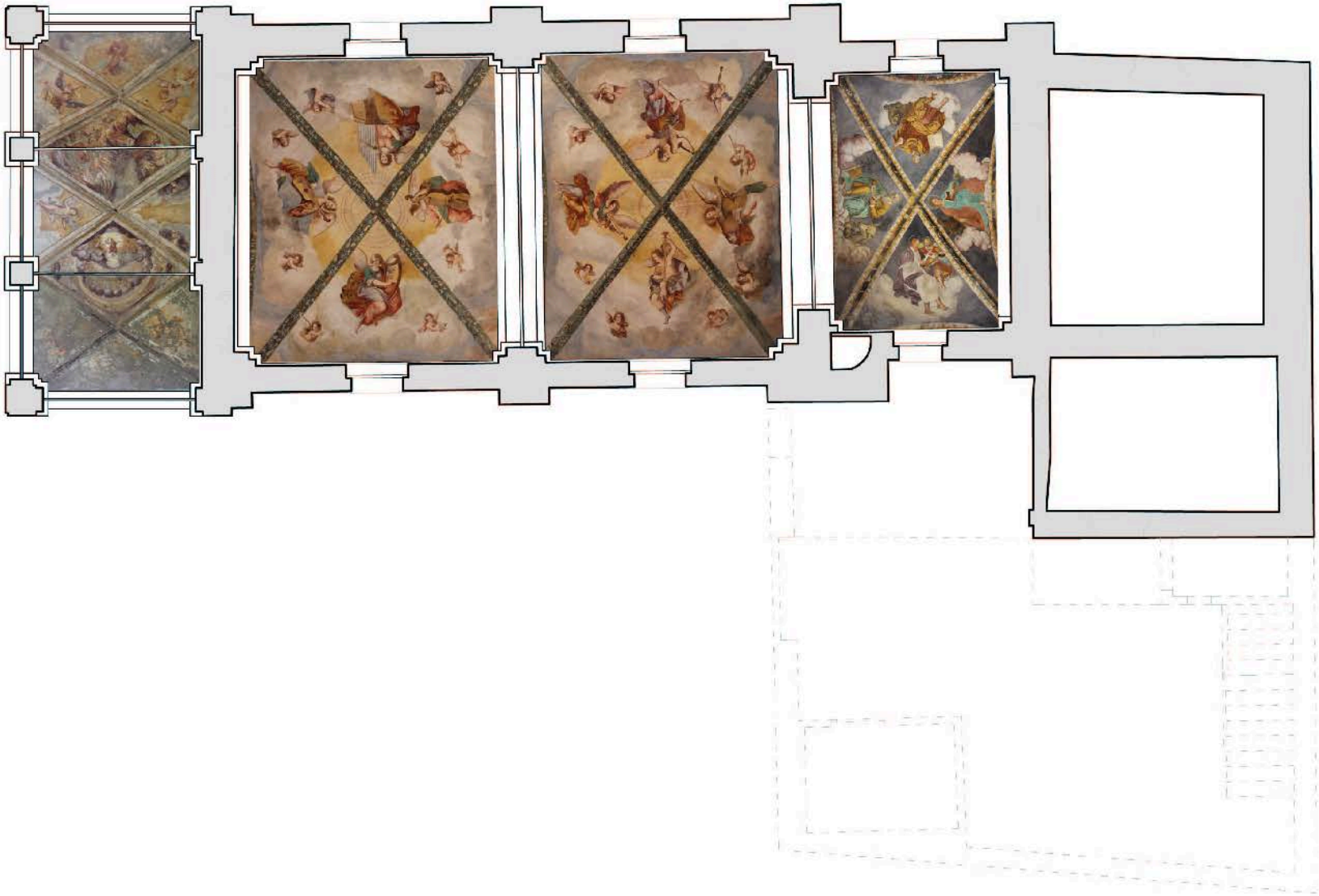
PIANTA PAVIMENTAZIONI PIANO TERRA
SCALA 1: 100

TAVOLA 6

LABORATORIO DI RILIEVO E RICERCA STORICA
"Oratorio della Beata Vergine Assunta di Calvenzano" Via Misano

Parrocchia Ss.Pietro e Paolo
COMUNE DI CALVENZANO

Beatrice M. - Gianluca C. - Federico P. - Marco S. - Sonny T. - Enrico P. - classi 4^ e 5^ ITCAT - Dott.Arch.Pierangela Giussani - Dott.Arch.Giovanni Agliardi



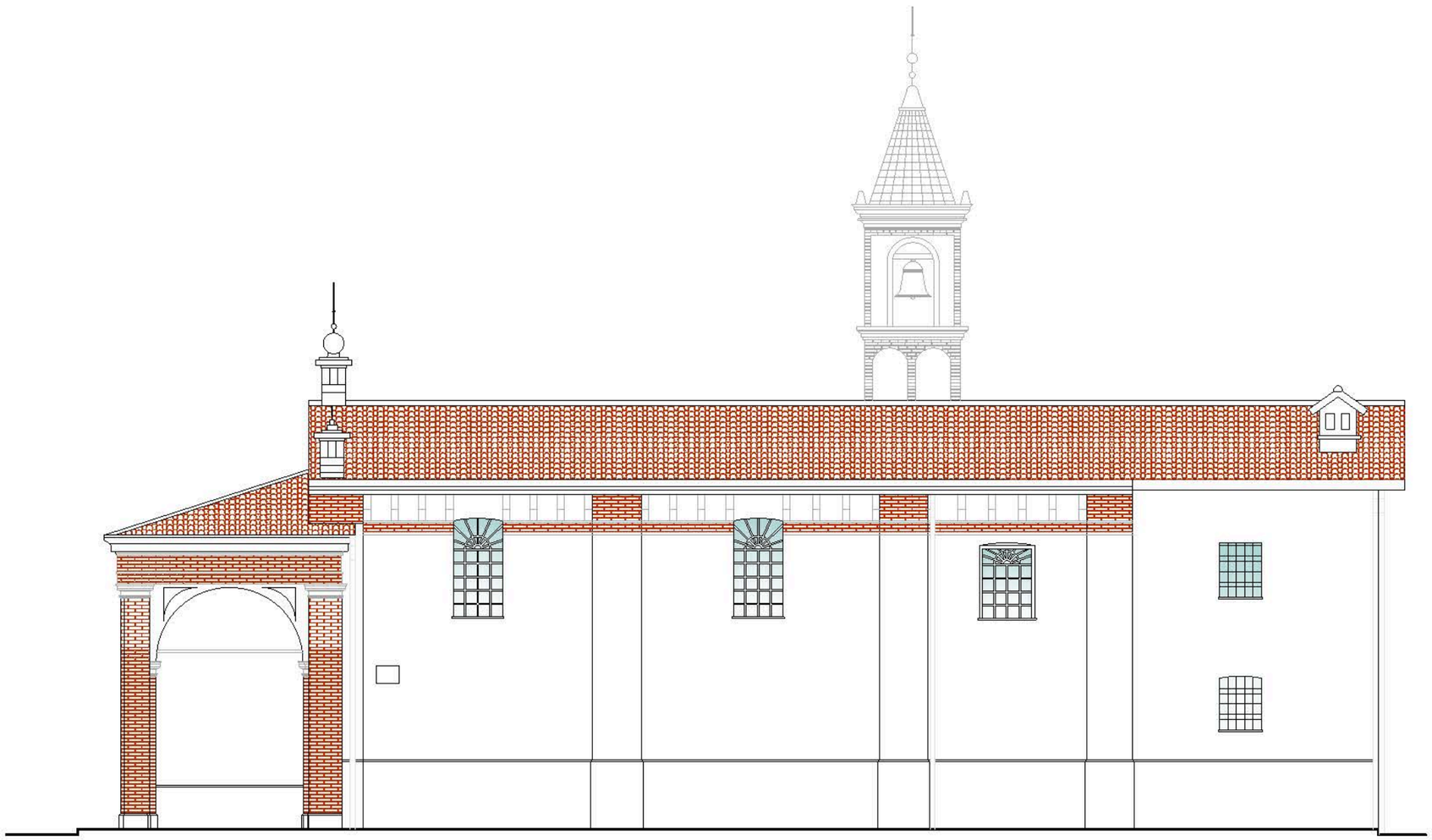
PIANTA SOFFITTI
SCALA 1: 100

TAVOLA 7A

Parrocchia Ss.Pietro e Paolo
COMUNE DI CALVENZANO

LABORATORIO DI RILIEVO E RICERCA STORICA
"Oratorio della Beata Vergine Assunta di Calvenzano" Via Misano

Beatrice M. - Gianluca C. - Federico P. - Marco S. - Sonny T. - Enrico P. - classi 4^ e 5^ ITCAT - Dott.Arch.Pierangela Giussani - Dott.Arch.Giovanni Agliardi



PROSPETTO SUD
SCALA 1: 100

TAVOLA 8

Beatrice M. - Gianluca C. - Federico P. - Marco S. - Sonny T. - Enrico P. - classi 4^ e 5^ ITCAT - Dott.Arch.Pierangela Giussani - Dott.Arch.Giovanni Agliardi

LABORATORIO DI RILIEVO E RICERCA STORICA
"Oratorio della Beata Vergine Assunta di Calvenzano" Via Misano

Parrocchia Ss.Pietro e Paolo
COMUNE DI CALVENZANO

centro salesiano don Bosco



PROSPETTO OVEST
SCALA 1: 100

TAVOLA 9

LABORATORIO DI RILIEVO E RICERCA STORICA
"Oratorio della Beata Vergine Assunta di Calvenzano" Via Misano

Parrocchia Ss.Pietro e Paolo
COMUNE DI CALVENZANO

Beatrice M. - Gianluca C. - Federico P. - Marco S. - Sonny T. - Enrico P. - classi 4^ e 5^ ITCAT - Dott.Arch.Pierangela Giussani - Dott.Arch.Giovanni Agliardi



PROSPETTO NORD
SCALA 1: 100

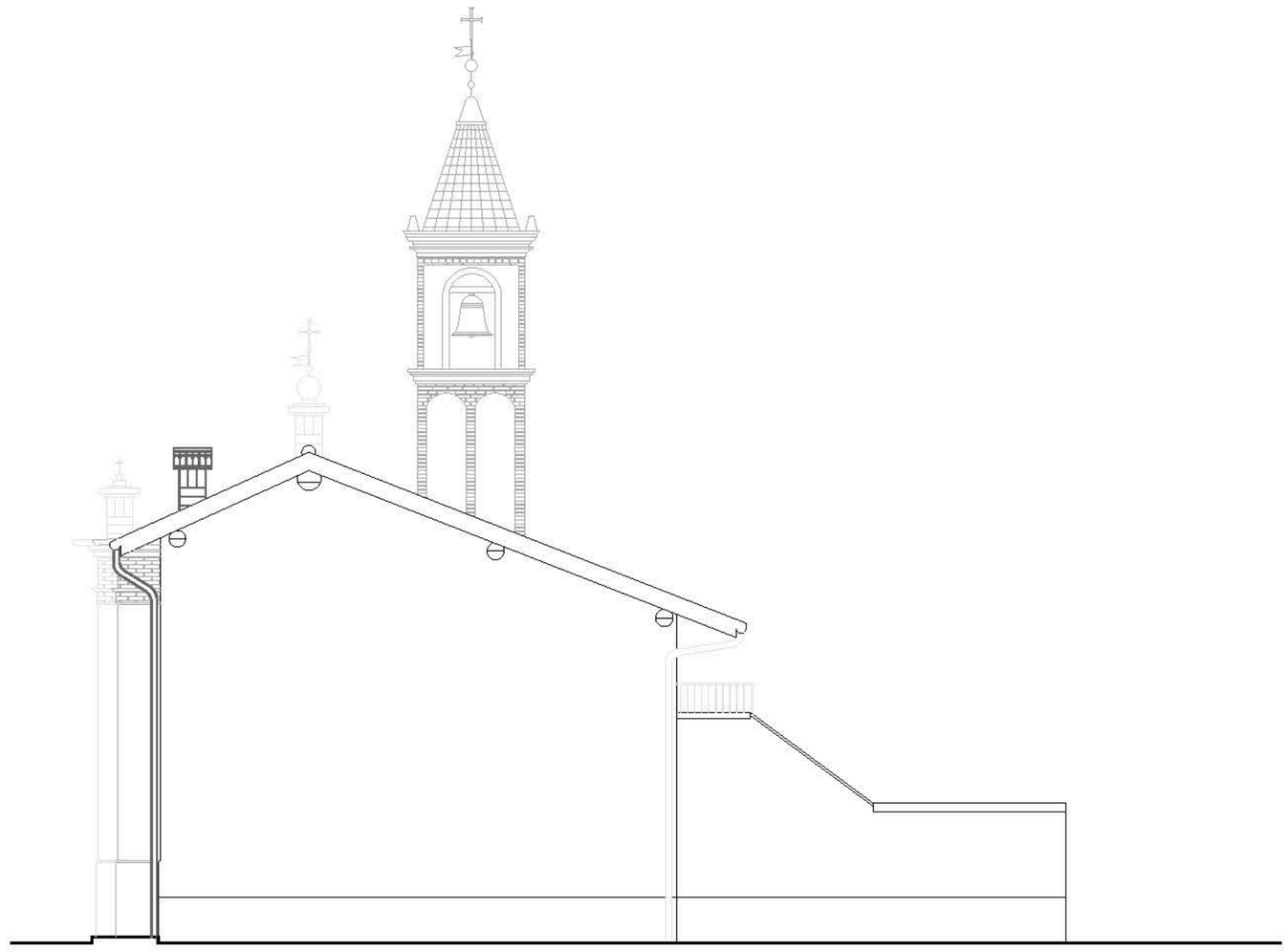
TAVOLA 10

Beatrice M. - Gianluca C. - Federico P. - Marco S. - Sonny T. - Enrico P. - classi 4^ e 5^ ITCAT - Dott.Arch.Pierangela Giussani - Dott.Arch.Giovanni Agliardi

Parrocchia Ss.Pietro e Paolo
COMUNE DI CALVENZANO

LABORATORIO DI RILIEVO E RICERCA STORICA
"Oratorio della Beata Vergine Assunta di Calvenzano" Via Misano

centro salesiano don Bosco



PROSPETTO EST
SCALA 1: 100

TAVOLA 11

Beatrice M. - Gianluca C. - Federico P. - Marco S. - Sonny T. - Enrico P. - classi 4^ e 5^ ITCAT - Dott.Arch.Pierangela Giussani - Dott.Arch.Giovanni Agliardi

LABORATORIO DI RILIEVO E RICERCA STORICA
"Oratorio della Beata Vergine Assunta di Calvenzano" Via Misano

Parrocchia Ss.Pietro e Paolo
COMUNE DI CALVENZANO

centro salesiano don bosco



SEZIONE A.A NORD
scala 1:100

TAVOLA 12

Beatrice M. - Gianluca C. - Federico P. - Marco S. - Sonny T. - Enrico P. - classi 4^ e 5^ ITCAT - Dott.Arch.Pierangela Giussani - Dott.Arch.Giovanni Agliardi

Parrocchia Ss.Pietro e Paolo
COMUNE DI CALVENZANO

LABORATORIO DI RILIEVO E RICERCA STORICA
"Oratorio della Beata Vergine Assunta di Calvenzano" Via Misano

centro salesiano don Bosco



SEZIONE A.A NORD
scala 1:100

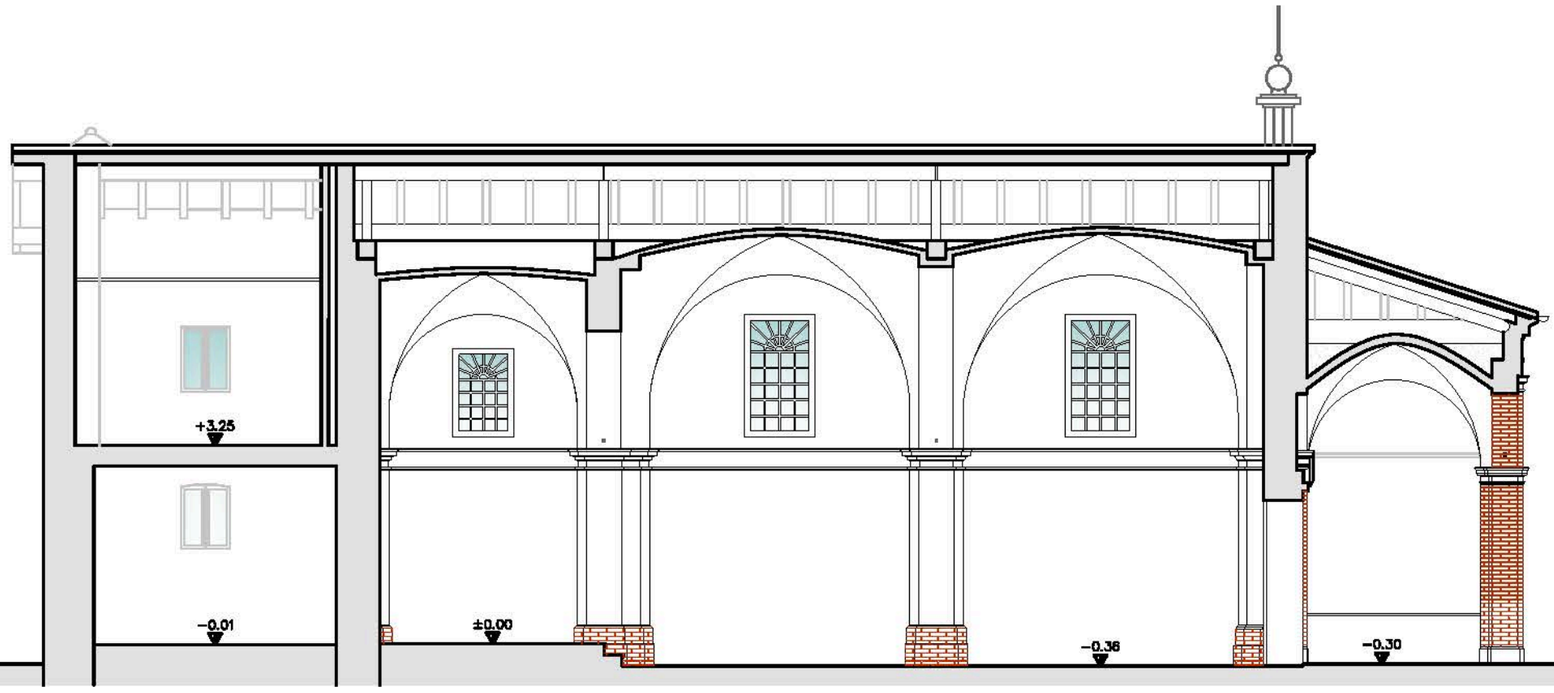
TAVOLA 12A

Beatrice M. - Gianluca C. - Federico P. - Marco S. - Sonny T. - Enrico P. - classi 4^ e 5^ ITCAT - Dott.Arch.Pierangela Giussani - Dott.Arch.Giovanni Agliardi

Parrocchia Ss.Pietro e Paolo
COMUNE DI CALVENZANO

LABORATORIO DI RILIEVO E RICERCA STORICA
"Oratorio della Beata Vergine Assunta di Calvenzano" Via Misano

centro salesiano don Bosco



SEZIONE A.A SUD
scala 1:100

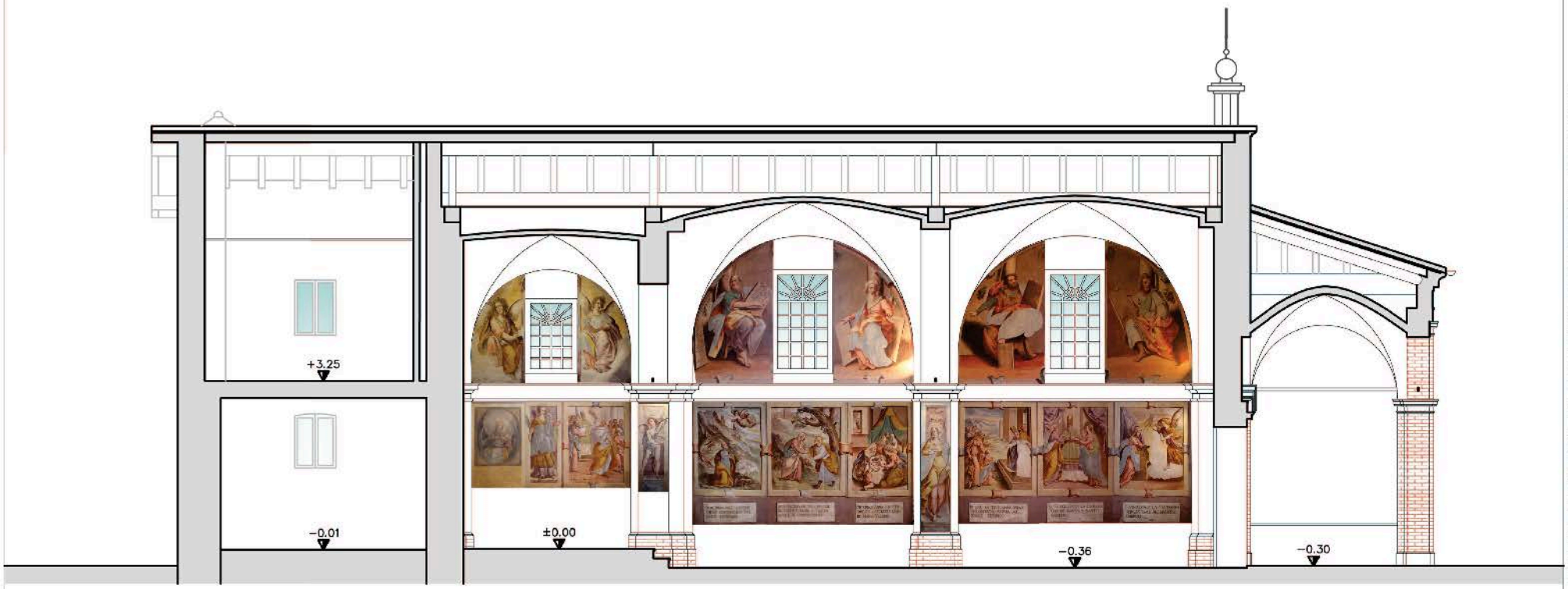
TAVOLA 13

Beatrice M. - Gianluca C. - Federico P. - Marco S. - Sonny T. - Enrico P. - classi 4^ e 5^ ITCAT - Dott.Arch.Pierangela Giussani - Dott.Arch.Giovanni Agliardi

LABORATORIO DI RILIEVO E RICERCA STORICA
"Oratorio della Beata Vergine Assunta di Calvenzano" Via Misano

Parrocchia Ss.Pietro e Paolo
COMUNE DI CALVENZANO

centro salesiano don Bosco



SEZIONE A.A SUD
scala 1:100

TAVOLA 13

Parrocchia Ss.Pietro e Paolo
COMUNE DI CALVENZANO

LABORATORIO DI RILIEVO E RICERCA STORICA
"Oratorio della Beata Vergine Assunta di Calvenzano" Via Misano

centro salesiano don Bosco

Beatrice M. - Gianluca C. - Federico P. - Marco S. - Sonny T. - Enrico P. - classi 4^ e 5^ ITCAT - Dott.Arch.Pierangela Giussani - Dott.Arch.Giovanni Agliardi



SEZIONE B.B EST
SCALA 1: 100

TAVOLA 14

Beatrice M. - Gianluca C. - Federico P. - Marco S. - Sonny T. - Enrico P. - classi 4^ e 5^ ITCAT - Dott.Arch.Pierangela Giussani - Dott.Arch.Giovanni Agliardi

LABORATORIO DI RILIEVO E RICERCA STORICA
"Oratorio della Beata Vergine Assunta di Calvenzano" Via Misano

Parrocchia Ss.Pietro e Paolo
COMUNE DI CALVENZANO

centro salesiano don Bosco



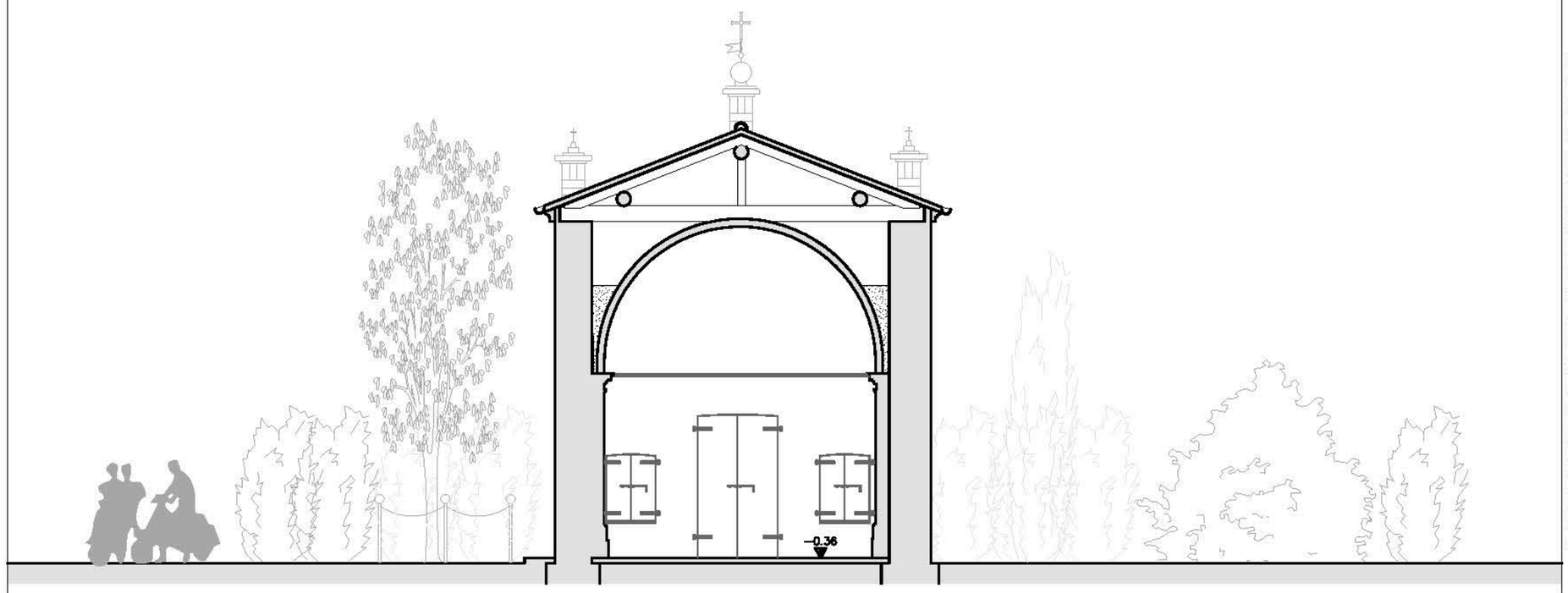
Parrocchia Ss.Pietro e Paolo
COMUNE DI CALVENZANO

LABORATORIO DI RILIEVO E RICERCA STORICA
"Oratorio della Beata Vergine Assunta di Calvenzano" Via Misano

SEZIONE B.B EST
SCALA 1: 100

TAVOLA 14A

Beatrice M. - Gianluca C. - Federico P. - Marco S. - Sonny T. - Enrico P. - classi 4^ e 5^ ITCAT - Dott.Arch.Pierangela Giussani - Dott.Arch.Giovanni Agliardi



SEZIONE C.C OVEST
SCALA 1: 100

TAVOLA 15

LABORATORIO DI RILIEVO E RICERCA STORICA
"Oratorio della Beata Vergine Assunta di Calvenzano" Via Misano

Parrocchia Ss.Pietro e Paolo
COMUNE DI CALVENZANO

Beatrice M. - Gianluca C. - Federico P. - Marco S. - Sonny T. - Enrico P. - classi 4^ e 5^ ITCAT - Dott.Arch.Pierangela Giussani - Dott.Arch.Giovanni Agliardi



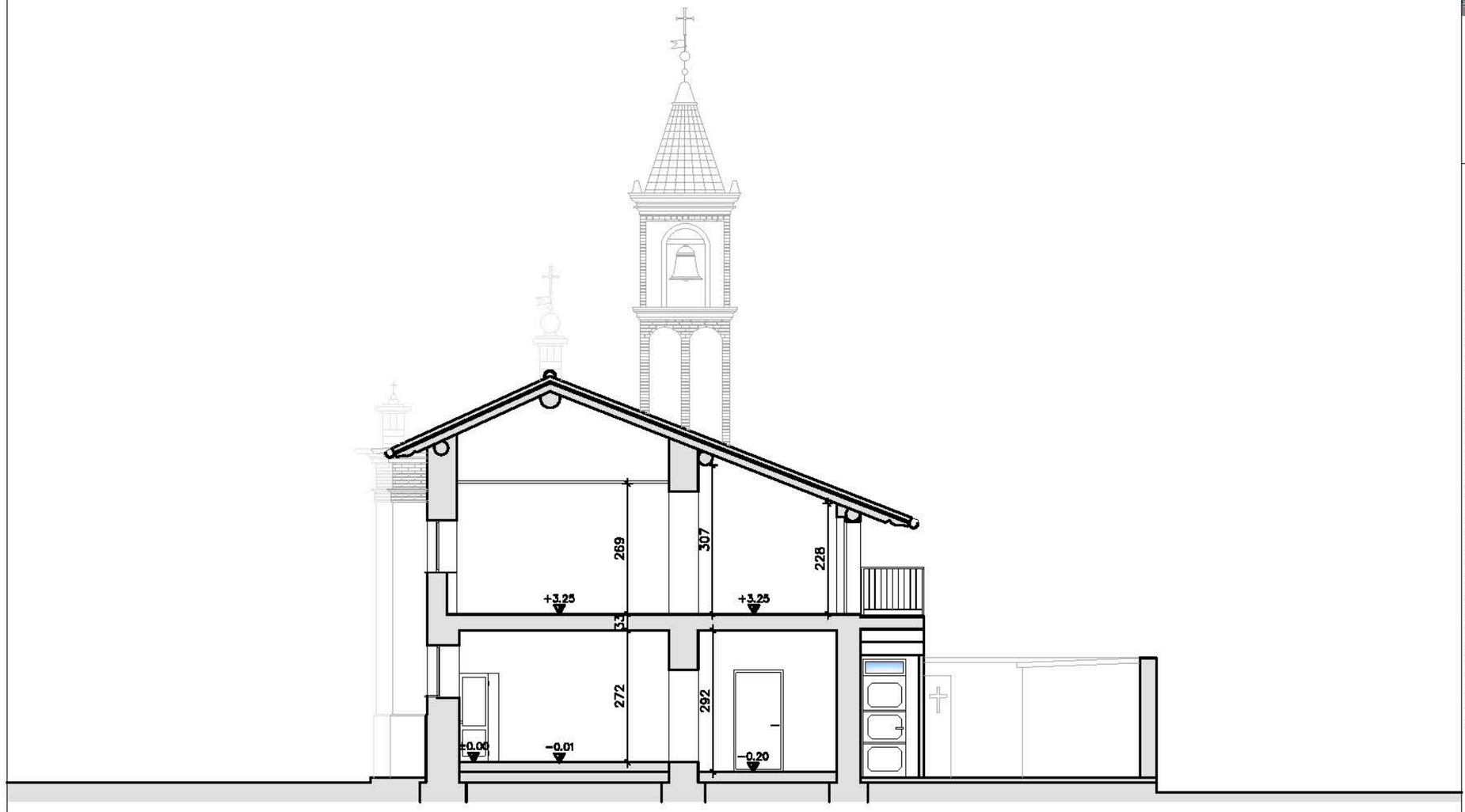
SEZIONE C.C OVEST
SCALA 1: 100

TAVOLA 15A

Parrocchia Ss.Pietro e Paolo
COMUNE DI CALVENZANO

LABORATORIO DI RILIEVO E RICERCA STORICA
"Oratorio della Beata Vergine Assunta di Calvenzano" Via Misano

Beatrice M. - Gianluca C. - Federico P. - Marco S. - Sonny T. - Enrico P. - classi 4^ e 5^ ITCAT - Dott.Arch.Pierangela Giussani - Dott.Arch.Giovanni Agliardi



SEZIONE D.D OVEST
SCALA 1: 100

TAVOLA 16

Beatrice M. - Gianluca C. - Federico P. - Marco S. - Sonny T. - Enrico P. - classi 4^ e 5^ ITCAT - Dott.Arch.Pierangela Giussani - Dott.Arch.Giovanni Agliardi

LABORATORIO DI RILIEVO E RICERCA STORICA
"Oratorio della Beata Vergine Assunta di Calvenzano" Via Misano

Parrocchia Ss.Pietro e Paolo
COMUNE DI CALVENZANO

centro salesiano don bosco

ScudoTex®
Articoli sanitari, ortopedici e per la cura del corpo
LUROPAS ITALY
Sanitary, orthopedic and body care items
A Calvenzano, a vista Madonnina dei Campi!
Luropas, azienda leader nel settore ortopedico sanitario con produzione di:
calze elastiche a compressione graduata,
cinture post operatorie,
corsetti ortopedici, corsetteria
e tanti altri prodotti per
il benessere e la cura del corpo

spaccio aziendale aperto al pubblico:
dal lunedì al venerdì
dalle ore 08:30 alle 12:30
e dalle ore 14:00 alle 17:45
ScudoTex Protezione & Salute
LUROPAS
del dottor Molinari & C. Srl
Via Vivaldi, 4
24040 CALVENZANO (BG)
Tel. +39 0363 86 666
Fax + 39 0363 85 281
scudotex@luropas.it
www.scudotex.it
www.luropas.it


Tutte le soluzioni
CALDO e FREDDO
Caldaie, camini, stufe e
sistemi di condizionamento.
Termar 3000
Professionisti a casa tua
www.termar3000.it

A ROSSETTI
IMPIANTI ELETTRICI
FAAC
Impianti antifurto
Porte automatiche
Automazione cancelli
Impianti di videocontrollo
Assistenza e manutenzioni
Via Vailate, 15/A - 24040 Calvenzano (BG) - Cell. 335 52.12.073
Tel: 0363 86.141 - Fax: 0353 85.43.22
www.elettricarossetti.com - info@elettricarossetti.com



BCC CREDITO COOPERATIVO
Cassa Rurale Treviglio

Claudia D'Acquisto

Villa Torri Morpurgo

Famiglia Luca Galli, Cecilia Salvioni e i figli Armand e Raul

Famiglia Cristiano Vanoncini e Chiara Bertolini

Famiglia Marco Messaggi e Carmen Gusmini

Famiglia Sergio Manenti

Adriano Pigola

Vera e Marco

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. *Le Terre del Lago Gerundo*, Treviglio 1996.
- C. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Federico Zuccari: fratelli pittori del Cinquecento* (2 voll.), Milano-Roma 1998.
- C. ALPINI, *L'estro e la realtà: la pittura a Crema nel Seicento*, Milano 1997.
- A. BOMBELLI, *I pittori cremaschi dal 1400 a oggi*, Milano 1957.
- A. CAPRIOLI, A. RIMOLDI, L. VACCARO (a cura di), *La Diocesi di Cremona*, Brescia 1998.
- M. CARMINATI, N. MOLINARI, *Calvenzano: ritratto di un paese e della sua gente nella storia della Geradadda*, Comune di Calvenzano 2009.
- L. CARUBELLI, *Tomaso Pombioli*, Crema 1995.
- L. CARUBELLI, *Un dipinto votivo di Tomaso Pombioli in una cascina della campagna cremasca*, «Insula Fulcheria», 29, 1999, pp. 9-24.
- G. DA LEZZE, *Descrizione di Bergamo e suo territorio*,1596, a cura di V. Marchetti e L. Pagani, Bergamo 1988.
- P. FURIA, *L'oratorio dell'Assunta in Calvenzano, nell'occasione dell'inaugurazione dei restauri* (24 settembre 2000), Calvenzano, Associazione nazionale alpini, 2000.
- A. GRANDI, *Descrizione dello stato fisico-politico-statistico-storico-biografico della provincia e diocesi di Cremona* (3 voll.), Cremona 1856.
- M. GREGORI, *Pittura tra Adda e Serio* (Lodi, Treviglio, Caravaggio, Crema), Milano 1987.
- G. LUCCHI, *Il capolavoro di Tommaso Pombioli*, «Il nuovo Torrazzo», 18 settembre 1982.
- M. MARUBBI, *Gli affreschi di Azzano: un episodio di arte colta e una proposta per il Pombioli giovane*, «Insula Fulcheria», 18, 1988, pp. 121-146.
- M. MARUBBI, *Nuove proposte per Barbelli, Botticchio e dintorni*, «Insula Fulcheria», 27, 1997, pp. 155-218.
- L. MINUTI, M. FERRANDI, *Media pianura lombarda. Luoghi della fede*, vol. II, Bergamo 2010.
- B. OGGIONNI, *Alla scoperta della Pianura Bergamasca: i Luoghi della Fede*, Treviglio 2009.
- M.C. RODESCHINI GALATI, *Presenze cremonesi, milanesi e cremasche* (1570-1630), *in I pittori bergamaschi. Il Seicento*, II, Bergamo 1984, p. 13 e pp. 28-29.
- T. SANTAGIULIANA, *Geradadda*, Treviglio 1973.
- T. SANTAGIULIANA, G. VILLA, *Geradadda e Dintorni*, Treviglio 1994.
- G. VILLA (a cura di), *Una roggia per Cinque: la Vailata*, Treviglio 1992.

Impaginazione Gabriele Fagnani (ex allievo)
Fotografie Chiara Ferrari, Laura Davite, Laura Molteni
Finito di stampare nel giugno 2016 presso Multichannel Communication - Gessate (MI)



Si ringraziano per la collaborazione:

l'Amministrazione Comunale di Calvenzano,
il Parroco Don Franco Sudati, la locale sezione degli Alpini, il Dottor Andrea Spiriti, Professore associato di Storia dell'Arte moderna presso l'Università dell'Insubria, lo Studio dell'Architetto Mario Colombo, la Latteria Sociale e la Cooperativa Agricola di Calvenzano, la Diocesi di Cremona, l'Archivio di Stato di Milano, lo Studio d'Arte Mantegna di Acquanegra sul Chiese, il Geom. Gianfranco Piana per i rilievi strumentali, l'Ing. Andrea Savoldi per le indagini strutturali

Ringraziamo inoltre Laura Davite per il supporto fotografico e il Geom. Gianbattista Stucchi per il supporto grafico

Comune di Calvenzano



Parrocchia
Ss. Pietro e Paolo
App. di Calvenzano

Latteria Sociale di Calvenzano
Qualità e Tradizione dal 1912

ARCHIVIO DI STATO MILANO