

CIVILTÀ BRESCIANA

nuova serie

anno II (2019), n. 2



*fc**b***
fondazione civiltà bresciana **onlus**

CIVILTÀ BRESCIANA
nuova serie
anno II (2019)
n. 2



CIVILTÀ BRESCIANA

Direttore responsabile
Massimo Tedeschi

Segretario di redazione
Michele Busi

Redazione
Luciano Anelli, Elisa Bassini, Pierantonio Lanzoni, Francesca Morandini

Comitato scientifico
Barbara Bettoni, Carla Boroni, Alessandro Brodini, Carlotta Coccoli, Flavio Dassenno,
Matteo Ferrari, Francesco Franzoni, Fiorella Frisoni, Elisabetta Fusar Poli, Costanzo Gatta,
Giuseppe Nova, Barbara Maria Savy, Simone Signaroli, Carlo Susa,
Roberto Tagliani, Michela Valotti

LA RIVISTA EFFETTUA IL REFERAGGIO ANONIMO E INDIPENDENTE

Si ringraziano per il sostegno alle attività culturali della Fondazione Civiltà Bresciana
le seguenti istituzioni:

CENTRALE DEL LATTE DI BRESCIA
COMUNE DI BRESCIA
FONDAZIONE ASM
FONDAZIONE BANCA SAN PAOLO
PROVINCIA DI BRESCIA

Il presente numero di «Civiltà Bresciana» è stato realizzato con il contributo
del Gruppo Brescia Mobilità, del Centro Studi San Martino per la Storia
dell'Agricoltura e dell'Ambiente e della Fondazione I.A.R. Onlus

Civiltà Bresciana, nuova serie, anno II (2019), n. 2
Autorizzazione Tribunale di Brescia n. 15/2018 del 11.12.2018

ISSN 1122-2387 ISBN 978-88-559-0121-5
Direzione e Amministrazione:
Fondazione Civiltà Bresciana onlus
vicolo San Giuseppe, 5 – 25122 Brescia
www.civiltabresciana.it; info@civiltabresciana.it
Redazione: redazione@civiltabresciana@gmail.com

Stampato da
GAM di Angelo Mena & C. s.n.c
Via lavoro e industria, 681
25030 Rudiano (Bs)

SOMMARIO

MASSIMO TEDESCHI	
Storia, congetture e confutazioni	3
<i>Suggestioni e novità dalla Fondazione</i>	
LUCIANO ANELLI	
Ma non è un ... “cippo romano”	9
<i>Studi e ricerche</i>	
GIAN PIETRO BROGIOLO e SIMONE DON	
La problematica iscrizione di vicolo Mossi a Gavardo	15
FRANCESCA BRIZZI	
Un altare per Ermafrodito? Un caso di <i>interpretatio</i> nella chiesa di Sant’Angela Merici a Brescia	29
SARA TONNI	
Il Maestro di Solarolo. Nuove proposte per il <i>corpus</i> pittorico e analisi dei rapporti con la bottega di Giovanni da Ulma	41
FIGURELLA FRISONI	
Un nuovo soffitto e qualche appunto per Francesco Savanni, pittore bresciano del Settecento	69
STEFANO L’OCCASO	
Appunti sui foresti nel Settecento bresciano: Francesco Monti, Bartolomeo e Giosuè Scotti, Giacomo Zoboli	89
MASSIMO DE PAOLI	
Dal Feudo di Corvione al tramonto dei Gambara	107
MICHELA VALOTTI	
Cirillo Bagozzi, da Nozza e ritorno. Per l’avvio di un catalogo ragionato dello scultore valsabbino: i monumenti ai caduti	133

Note e documenti

GIUSEPPE NOVA

Nuove note su Andrea detto il “il Bresciano”
stampatore a Perugia nel XVI secolo 155

FRANCESCO BACCANELLI

Un frontespizio sconosciuto di Tommaso Bona 169

CARLA BORONI

Di alcune immagini letterarie del lago di Garda 181

ARTEMISIA BOTTURI BONINI

Il mistero di Dio nell’ultimo romanzo di Elisabetta Pierallini 193

ALESSANDRO DI MARCO

Moderni santuari *ad instar*: la chiesa di Nostra Signora di Lourdes
a Palazzolo sull’Oglio 205

Segnalazioni bibliografiche 217

MASSIMO TEDESCHI

Storia, congetture e confutazioni

Un elogio del carattere investigativo della conoscenza. Una testimonianza della fecondità del metodo congetturale negli studi storici. Una verifica sul campo di come, procedendo per ipotesi interpretative severamente vagliate sul campo, il sapere possa progredire, sia pure per traiettorie non rettilinee. Il nuovo numero di “Civiltà Bresciana”, il secondo del 2019, riunisce e condensa in sé queste valenze, questi aspetti.

Gian Pietro Brogiolo e Simone Don apportano una nuova, affascinante ipotesi interpretativa circa un’iscrizione problematica, anzi propriamente misteriosa, sopravvissuta in un appartato vicolo di Gavardo: il rimando a un nome femminile citato in una pergamena del monastero di Serle schiude nuovi, possibili significati circa un enigmatico messaggio che potrebbe risalire a mille anni orsono.

Francesca Brizzi, muovendosi fra tradizione iconografica e tracce sopravvissute all’assalto di picconate iconoclaste, ricollega un rilievo marmoreo collocato nella penombra della chiesa inferiore di Sant’Angela Merici nientemeno che al culto di Ermafrodito. Una divinità schietamente pagana continuerebbe insomma ad affacciarsi in uno dei templi più antichi – e amati – della cristianità a Brescia.

Nell’affascinante mondo delle attribuzioni artistiche su base stilistica, ove manchino documenti d’archivio e atti scritti inequivocabili, ci conducono due saggi. Sara Tonni suggerisce di allargare ulteriormente il cerchio di opere riconducibili al “maestro di Solarolo” includendovi

pitture murali a Salò, Enò e Gavardo. Opere che farebbero dell'artista, o almeno della sua bottega filiatà da quella di Giovanni da Ulma, un protagonista indiscusso della decorazione murale fra Garda e Valle Sabbia, fra Quattro e Cinquecento. Nella più generale riscoperta e valorizzazione di Francesco Savanni si colloca la nuova attribuzione all'artista settecentesco operata da Fiorella Frisoni: quella dello scalone di Palazzo Bonoris nell'attuale via Tosio. E qui la finezza delle attribuzioni stilistiche rifugge in tuo il suo brio letterario, con quei "volti scorciati e rotondi... gli occhietti pungenti..." e quel "fare più brioso e 'veneto', quasi *rocaille*".

Che l'arte si nutrisse di citazioni, repliche e ridondanze anche prima dell'avvento dell'epoca della sua riproducibilità tecnica (per dirla con Walter Benjamin) era cosa nota. Certo colpisce scoprire – grazie a Stefano L'Occaso – una copia (ridotta) della pala d'altare del Duomo nuovo di Brescia di Giacomo Zoboli a Correggioverde, nel Viadanese, in provincia di Mantova ma diocesi di Cremona. Lo stesso autore nel medesimo saggio segnala una serie di rimandi fra bozzetti e opere del Bresciano che gettano nuovi fasci di luce sulla loro interpretazione.

Di citazioni implicite o esplicite, riferimenti dichiarati o inconsapevoli, "topoi" classici e debiti imperituri parla – sotto altra specie artistica – il saggio di Carla Boroni dedicato ad alcune immagini letterarie del lago di Garda: un testo che, nel variare degli sguardi autoriali sul Benaco, rintraccia la matrice immancabile di Virgilio e di Catullo in testi che spaziano da Nievo a Carducci, da Foscolo a Fogazzaro. Un gioco di citazioni che ci ricorda che il paesaggio, nella sua dimensione culturale, è frutto di retaggi che condizionano e guidano il nostro sguardo, prima ancora che la nostra parola.

A citazioni architettoniche, liturgiche e devozionali rimanda il testo di Alessandro Di Marco relativo alla chiesa di Nostra Signora di Lourdes a Palazzolo sull'Oglio. Il testo affronta il rapido propagarsi della devozione verso la Madonna apparsa nei Pirenei Francesi nel 1858, le valenze di cui si caricò fin dall'inizio e quelle che assunse nel momento in cui un sacerdote, don Ferdinando Cremona, decise di realizzare una copia della chiesa superiore di Lourdes a Palazzolo, e degli intenti che aveva un'iniziativa simile nel paese che, per la densità dei suoi opifici tessili, stava per assumere la denominazione di "Manchester d'Italia".

Civiltà Bresciana ha sensori attenti alla storia dei territori: lo con-

ferma il saggio di Massimo De Paoli che ripercorre quattro secoli di intrecci fra le vicende del feudo di Corvione e la famiglia Gambara. Come la famiglia nobiliare era stata lesta a fare propri i territori un tempo appartenenti alla “pieve delle undici basiliche”, altrettanto abile sarà nell'Ottocento il conte Nicolò Fè, procuratore e amministratore dei beni di Francesco Gambara, a intercettare spezzoni delle immense proprietà gambaresi in via di dismissione ivi compreso, appunto, il borgo denominato Corvione.

Compito della rivista è offrire anche anticipazioni su una produzione saggistica più articolata e vasta nel corso del suo farsi: è il caso del saggio di Michela Valotti su Cirillo Bagozzi, che anticipa un lavoro più organico in corso di definizione ma già sintetizza una possibile chiave di lettura: il pendolarismo (esistenziale prima ancora che artistico) dello scultore fra la natia Nozza e la scena milanese, sempre frequentando l'arte monumentale, celebrativa dei caduti delle due Guerre Mondiali, con una produzione intrisa di suggestioni e riferimenti colti e al tempo stesso atemporale, tanto da spingersi all'estrema prova – nel 1968 – mentre non solo i linguaggi artistici classici, ma gli stessi intenti memorialistici e celebrativi erano contestati alla radice.

Anche biografie artistiche sorprendenti contrassegnano questo numero della rivista. E se Giuseppe Nova ci fa scoprire il nomadismo dello stampatore detto “il Bresciano”, approdato nella Perugia del XVI secolo, e la sua vasta e multiforme produzione, Francesco Baccanelli parte da un frontespizio di un'opera a stampa di Publio Fontana per offrire spunti interessanti sul suo autore, il pittore e architetto Tommaso Bona, nonché sullo stesso Fontana e sullo stampatore Comino Presegno.

“Civiltà Bresciana” conferma poi la propria attenzione alle voci bresciane più originali della letteratura contemporanea: stavolta è il caso di Elisabetta Pierallini il cui romanzo “Il pontile dei topi lenti” è sottoposto al vaglio, acuto e partecipe, di Artemisia Botturi Bonini.

Debuttano infine in questo numero le “Segnalazioni bibliografiche” che si vorrebbe fossero una presenza fissa, e sempre più nutrita, della rivista: un modo per selezionare e riflettere su alcuni dei libri più significativi del periodo che concorrono, da angolature diverse, a delineare e raccontare una sempre più aggiornata e originale “Civiltà Bresciana”.

DA **111** ANNI
al servizio della mobilità di Brescia



WWW.BRESCIAMOBILITA.IT | [Twitter](#) | [Facebook](#) | [Instagram](#)

*SUGGERIMENTI E NOVITÀ
DALLA FONDAZIONE*



*La via San Faustino con la fontana del Donegani com'era nel 1909
(Immagine dall' Archivio Fotografico dei Musei di Brescia)*

LUCIANO ANELLI

Ma non è un ... “cippo romano”

Non ha vita facile l'elegante cippo di botticino (che appare solo un po-chettino tozzo) collocato più o meno alla metà di via San Faustino; decorato con quattro festoni di frutta pendenti da altrettante teste leonine (per vero fortemente umanizzate, con un effetto da moderno cartone animato), di modo che alla fine il manufatto cilindrico è quasi come avesse quattro facce.

Ma non è “romano”. Come invece i giornali bresciani continuano a scrivere ad ogni suo spostamento. Sì, perché il “pietrone” (veramente di dimensioni e di peso fuori dal comune) almeno a partire dal 1927 circa e per il susseguente mezzo secolo ha continuato a migrare da un posto all'altro della sua primitiva collocazione in via San Faustino (un tempo denominata Rua Confettora), più o meno poco prima della confluenza di questa con lo slargo del Ponticello attraverso il quale contrada del Carmine vi si immette. Ribadisco “primitiva” collocazione, perché ogni tanto salta fuori la favoletta giornalistica che attribuisce al cippo lontane e quasi mitologiche origini “romane”.

Il fatto dei molti, troppi spostamenti, è probabilmente all'origine dei vari fraintendimenti, perché logicamente le opere – come i popoli – “erranti” finiscono per dimenticare la propria storia.

La verità vera – tanto per chiarire le sue vicende a partire dalla nascita – è che nel 1827 l'ing. Luigi Donegani, nel clima culturale di una civica riscoperta del valore del decoro pubblico cittadino, viene incaricato di «disegnare un progetto di Fontana da erigersi in luogo di quella

detta Rotonda» di via San Faustino vecchia e fatiscante. Nell'ottobre il progetto era terminato e consegnato al Comune.

Attorno al 1833 la fontana era finita – probabilmente a Rezzato – da abili marmorini, e quindi collocata più o meno nel luogo dove si trova adesso, ma più verso il centro della strada. Servi a lungo come lavatoio pubblico come è chiaro dalla fotografia che qui pubblico, databile al 1909.

Chiarito almeno che non si tratta di un cippo romano, le cose però per quel marmo non furono così semplici. Nato per la celebrazione in epoca neoclassica per il riassetto formale del decoro pubblico¹; ed anche per la volontà ordinatrice forse anche del semplice riordino delle risorse idriche (con un occhio all'interesse per i nuovi dettami igienico-sociali)² aveva un importante basamento ottagonale che chiudeva l'acqua nella vasca della fontana entro un ottagono di pietra dell'altezza adatta ad agevolare sul suo labbro il lavoro delle lavandaie. Tale utilità risultava però troppo invasiva ed ingombrante, restringendo di molto la capacità di transito nella via, nella quale, almeno dal 1904 passava anche il tram, essendo stato attivato un servizio di tram elettrici fra corso Zanardelli ed il Castello, in funzione della visita all'Esposizione ivi allestita in spettacolari quanto effimeri padiglioni³.

Per facilitare forse anche il transito fu rimossa (penso) nel 1927, o poco prima; mentre nel 1930 risultava già collocata nei giardini di Campo Fiera (come è riferito nel IV vol. della *Storia di Brescia* del 1964 alla nota di pag. 1164), da dove fu nuovamente asportata per finire (al solito) in un magazzino comunale. La ritroviamo molto tempo dopo in corso Zanardelli (ma solo il monolite cilindrico, non tutta la complessa “macchina” neoclassica che le conferiva solennità e dignità forse rimasta – al solito – nel magazzino comunale) a far da fontanella – l'acqua sgorgava come allora dalle quattro bocche leonine – davanti ai portici, e circondata da panchine di legno e pietra.

1. Tanto per fare un altro esempio, neoclassica è anche la fontana-lavatoio nella piazzetta o slargo a destra della chiesa del Carmine. Spazio che dava un po' d'aria tra quei vichi stretti, e che oggi è infastidito da un'inutile grossa aiuola di vegetazione sub-tropicale.

2. Noi però non abbiamo trovato memoria di come fosse l'antica “fontana Rotonda”, probabilmente all'epoca ormai molto degradata.

3. Secondo il volume pubblicato dall'Azienda Servizi Municipalizzati nel 1952 (*L'Azienda dal 1908 al 1952*, cfr. pp. 115-124) entro l'anno 1909 era stato estinto il servizio di “omnibus” a cavalli in tutta la città. Nello stesso testo si legge che entro il 1925 erano già in funzione tutte le linee elettrificate di tram in città, compreso quella da piazza della Loggia a Mompiano che necessariamente percorreva la via San Faustino (come è dato vedere in una cartolina del 1915).

Ma i viaggi del monolito non erano finiti!

Nel riassetto del lastricato e razionalizzazione di tutto lo spazio di corso Zanardelli, di pochi anni dopo, esso venne di nuovo rimosso, per essere, qualche anno dopo, ricollocato in via San Faustino, ma senza le “murate” lapidee, l'imponente basamento in botticino e l'alto coronamento cilindrico che ne slanciava il profilo, e perciò divenne, come dicevo, un po' “tozzo”.

Gli alberi (sono bagolari, poco adatti a questa destinazione) che sono stati piantumati anche troppo fitti lungo una via che nella sua lunghissima vita ne aveva viste di tutti i colori, ma alberi mai, contribuiscono a nascondere, come per una non richiesta verecondia, e ne riempiono la vasca miserella, e ormai quasi sempre senz'acqua, di foglie e di drupe alla loro stagione⁴.

4. Chi volesse approfondire il discorso dei disegni di Luigi Donegani “Ingegnere Municipale” dovrebbe al solito riferirsi a Gaetano Panazza – studioso di cui avremo per sempre nostalgia – che ne ha trattato brevemente in *Il volto storico di Brescia*, IV, Brescia, ediz. Comune di Brescia 1981, pp. 61 e 64.

STUDI E RICERCHE

GIAN PIETRO BROGIOLO E SIMONE DON

Archeologo, già docente di Archeologia medievale. Università di Padova

Dottorando in Studi Storici, Geografici, Antropologici.

Università di Padova, Ca' Foscari Venezia, Verona

La problematica iscrizione di vicolo Mossi a Gavardo¹

1. IL CONTESTO

La più antica testimonianza di Gavardo è attualmente la chiesa plebana di Santa Maria. Non conoscendo la provenienza delle epigrafi romane che vi sono state riusate come materiale da costruzione, il termine *ante quem* è costituito da un pilastrino di recinzione presbiteriale. Conservato presso il Museo di Gavardo, è databile al VI-VII secolo, mentre un frammento di pluteo del IX è stato reimpiegato nell'angolata della canonica medievale, contigua alla pieve di Santa Maria, ora sede del Museo². Non si può peraltro escludere sia coeva della pieve di Pontenove (della seconda metà del V secolo, sulla base degli scavi), della quale ripropone la posizione nei pressi di un attraversamento del fiume Chiese, a sua volta desumibile dal percorso della strada romana che collegava Brescia al lago e alla Valle Sabbia. Diramazione della Brescia-Verona, da Virle Treponti passava per Nuvolera, Nuvolento, Paitone, Bolina di Gavardo. Qui, all'incirca a metà del tratto tra Virle e Salò, un grande edificio, con fasi dal I al IV-V secolo d.C., è stato interpretato come

1. Il paragrafo 1 è di Gian Pietro Brogiolo, i paragrafi 2 e 4 sono di Simone Don, il paragrafo 3 è di entrambi.

2. In corso di studio da parte di Monica Ibsen.

una *mansio*³. Orientata sulla strada, glareata e larga m 7,50 compresi i canali di scolo, ha grandi ambienti e un porticato che si affacciano su un cortile centrale. Una probabile continuità nel Medioevo è suggerita dalla *sors* di Zoanne, di una trentina di ettari, di proprietà del vescovo di Brescia⁴, signore anche del castello del monte San Martino, sito strategico di fronte alla Bolina, ma sull'altra sponda del Chiese. Gli scavi vi hanno documentato una sequenza ininterrotta dalla Preistoria al Medioevo, fino alla distruzione nel 1121. L'imperatore Enrico IV qualche anno prima, nel 1107, l'aveva occupato, probabilmente rivendicando un'originaria appartenenza del fortilizio alla corona (*arcem sancti Martini de Gavardo sub custodia et arbitrio theutonicorum esse voluit...*), ma i Bresciani lo riconquistarono e lo rasero al suolo.

Da Bolina, la strada arrivava, in destra Chiese, fino a Gavardo, dove, superato il Chiese, proseguiva per Salò e la Valle Sabbia⁵. Berardo Maggi nel 1300 (fig. 1), in occasione dell'ampliamento del Naviglio⁶, ricostruì in muratura il ponte, fino ad allora in legno: lungo 73 m e largo 3, aveva al di sopra, su quattro arcate, botteghe, evidentemente a sbalzo in quanto non ingombravano la strada⁷.

Ponte e pieve attrassero, fin dall'Alto Medioevo, un mercato, menzionato per la prima volta in un atto del luglio del 1078 con il quale Giovanni e la moglie *Druda*, che due anni prima risultavano abitare in

3. E. ZENTILINI, *In viaggio verso la Valle Sabbia. Una stazione di sosta a Gavardo (BS)? I dati archeologici*, in *Statio amoena. Sostare e vivere lungo le strade romane*, a cura di P. Basso, E. Zanini, Archaeopress Archaeology, Oxford 2016, pp. 159-163, sulla base di F. SIMONOTTI, *Gavardo (BS). Località Bolina. Edificio rustico di età romana*, «Notiziario 2008-2009 / Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia», 2011, pp. 95-96.

4. Che fosse di legno lo si deduce dal fatto che nel 1253, per la manutenzione, alcune *sortes* di Gavardo dovevano fornire *unam plancam* (ASDBs, *Registro vescovile del 1253*, f. 19r in L. MAZZOLDI, *Fonti per la storia ecclesiastica bresciana nei secoli XIII e XIV: i registri dei possedimenti del vescovo di Brescia e delle relative rendite*, «Memorie storiche della diocesi di Brescia», XXX (1963), fasc. II-III, p. 89; cfr. S. BERTINI, *Storie di uomini e di ponti: il passaggio sul fiume Chiese a Calvagese tra Gavardo e Bedizzole*, Librereditizioni, Brescia 2014, p. 13.

5. F. ODORICI, *Storie bresciane dai primi tempi sino all'età nostra*, VI, Gilberti, Brescia 1856, p. 259; A. ALBERTINI, *Testimonianze dell'età romana venute alla luce a Gavardo e nel territorio di Gavardo*, «Annali del Museo», n. 11 (1973/74), 1974, p. 106.

6. E. NICOLI, *Quata aqua ghè pasàt sota 'l pont! Ricerche su Gavardo nella storia, nell'arte e nel costume: studi monografici, fonti storiche, documenti archivistici*, La Nuova Cartografica, Brescia 1978, nota a pp. 32-33.

7. G. DA LEZZE, *Il Catastico bresciano di Giovanni da Lezze (1609-1610). Nell'esemplare queriniano H.V 1-2*, 3 voll., F. Apollonio, Brescia 1969-1973, a c. 277.

plebe Gogardo nel villaggio (*vicus*) di *Pedernacha*⁸, vengono investiti, da parte di Vitalo (che da Maderno si era trasferito a Desenzano) di un appezzamento di terra ubicato nella pieve di Maderno. Sono presenti, tra gli altri, *Gebizone*, *Oprando* e *Vuazone de Gogardo*, personaggi dal nome germanico⁹ al pari di *Druda*, nome derivato probabilmente da Gertruda, sul quale ritorneremo. Dove si tenesse allora il mercato non lo sappiamo; ricompare però in un atto del 28 febbraio del 1200, redatto nella casa di *Rampaio de Sunvico* (Sonvico di Vallio), ubicata *in capite mercati Gavardi* e ancora il 12 marzo del 1271, quando Baldrico, rappresentante del vescovo, vi proclama, ad alta voce e in due punti diversi della piazza, la convocazione dei vassalli del vescovo. Dunque si svolgeva allora in una piazza, spazio urbanizzato presumibilmente non lontano dalla pieve e dal palazzo episcopale.

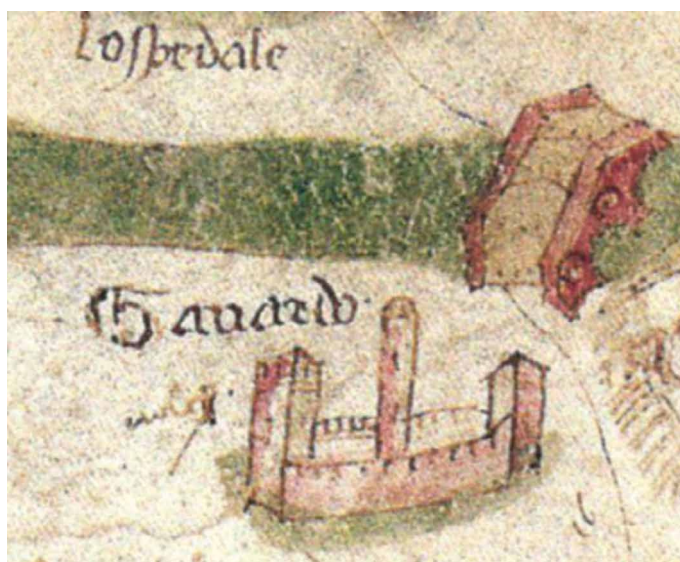


Fig. 1. Ponte e castello di Gavardo nella carta della Lombardia di Giovanni Pesato, 1440. (<https://www.archividelgarda.it/mediateca/immagini/cartografia/>).

8. E. BARBIERI, E. CAU: <http://cdlm.unipv.it/edizioni/bs/serle-spietro/carte/serle1040-03-00a>, versione on line di *Le carte del monastero di S. Pietro in Monte di Serle (1039-1200)*, a cura di E. Barbieri, E. Cau, Fondazione Civiltà Bresciana, s.l. [Brescia] 2000, (poi solo Cdlm San Pietro), n. 47.

9. Cdlm San Pietro, n. 48.

I fiumi, le strade, il mercato dipendevano dall'autorità pubblica che nell'Alto Medioevo li gestiva attraverso una rete di corti regie, molte delle quali vennero cedute, soprattutto nel X secolo, ai vescovi. Una corte di Gavardo, non sappiamo se già nella disponibilità del vescovo di Brescia, compare, nel 1016, tra i confinanti di un terreno di Campo-verde di proprietà di Pietro, arciprete di Salò¹⁰. È invece controllata dal vescovo la *curia de Gavardo*, ricordata, nel 1200, nella ricognizione della corte di Vobarno¹¹ e nei successivi registri vescovili gavarresi, conservati a partire dal 1253¹².

Tra gli obblighi dovuti alla corte vescovile, vi erano la manutenzione del ponte e della chiesa plebana. La prima attestazione risale al 1176, quando gli uomini di Vallio *comuniter reficiunt pontem et cooperiunt plebem*¹³. Nel 1253, otto aziende (le *sortes* di Zoanne, Cervere, Gavar-dini, Cerioli, Jostachi, de Vendrandis, de Otonibus e Benedictorum) dovevano contribuire con una *planca ad pontem et laborare ad pontem et ad ecclesiam* mentre la *sors* di Frerre forniva solo la *planca* e quella dei *Tonsorum*, oltre alla *planca*, era tenuta ai lavori per la chiesa, ma non per il ponte¹⁴.

Le prestazioni per la chiesa e il battistero vengono dettagliatamente indicati nel *Designamentum* del 1300: per le murature erano suddivisi tra Gavardo (per metà), Vallio (per un quarto) e i villaggi di Muscoline, Monteculo, Burago, Castrezzone (per un quarto); la manutenzione del tetto era invece compito di Gavardo, mentre Magredo e Morgana si occupavano del battistero, dunque già allora in un edificio distinto¹⁵.

10. F. BETTONI, *Storia della riviera di Salò*, Stefano Malaguzzi Editore, Brescia 1880, vol. III, n. 5. A *Gaverdo* (Gavardo) viene redatto il primo documento, del 1039, del monastero di San Pietro di Serle (Cdlm San Pietro, n. 1).

11. L. PASINI, *La Corte vescovile a Vobarno nel tardo Medioevo. Organizzazione ed economia*, Comune di Vobarno, s.l. [Vobarno (Bs)] 1990, p. 138.

12. MAZZOLDI, *Fonti per la storia*, p. 49.

13. Cdlm San Pietro, n. 88.

14. MAZZOLDI, *Fonti per la storia*, p. 75; cfr. BERTINI, *Storie di uomini*, p. 13. Alla manutenzione di questo ponte, ancora nel '500, era soggetta anche la Riviera di Salò (ACR, *Lumen ad Revelationem*, c. 244, con riferimento a documenti del 1300, 1532 e 1534). NICOLI, *Quata aqua*, pp. 32-33, nota 47: era in muratura di quattro arcate, lungo 73 m e largo 3, con sopra quattro o cinque botteghe (cfr. DA LEZZE, *Il Catastico*).

15. G. ARCHETTI, *Berardo Maggi vescovo e signore di Brescia. Studi sulle istituzioni ecclesiastiche e sociali della Lombardia orientale tra XIII e XIV secolo*, Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia 1994, pp. 385-406.

Nel corso del XIII secolo, almeno le infrastrutture passarono di fatto sotto il controllo delle comunità locali. Nel documento del 1271, sopra ricordato, il rappresentante del vescovo, Baldrico, convoca, dopo i vassalli, anche gli uomini *habitantes in terra et curia de Gavardo*, che, sotto il portico che dava sul cortile e sulla *caminata plana* del palazzo vescovile, giurano fedeltà al vescovo il quale, a sua volta, li investe *de suo vero et iusto feudo*. Un documento, che i rappresentanti del comune presentano il 30 di marzo, circoscrive il feudo onorifico alle strade e alle rive del Chiese, ubicate nel borgo, nel castello e nel territorio di Gavardo¹⁶. È questo il primo accenno, attualmente noto, sia alla comunità di Gavardo, sia all'articolazione dell'insediamento.

La posizione del castello e la sua estensione di circa un ettaro possono essere ipotizzati dall'andamento curvilineo delle strade (ancora ben visibile nel catasto napoleonico, fig. 2). Al suo interno, oltre al complesso plebano, si trovavano il palazzo episcopale, che confinava a sud con il cimitero e il battistero di San Giovanni¹⁷, e alcuni edifici medievali (fig. 3) tuttora conservati nei pressi della pieve, tra i quali la già menzionata canonica¹⁸. Il borgo si è invece sviluppato dopo la costruzione del Naviglio (di data incerta, ma probabilmente posteriore alla fondazione, nel 1008, del monastero di Sant'Eufemia di Brescia). Si trova infatti tra il bordo del canale (fig. 4) e l'antica strada (ora vicolo Mossi) che dal ponte saliva verso Sopraponte, sostituita in seguito dalla parallela via Capoborgo. Ai lati di questo percorso, si affacciano tuttora alcuni edifici medievali. Di un paio si conservano a vista le angolate e gli stipiti in grossolana pietra bugnata; di alcuni si conservano anche i portali al piano terra, ad arco ribassato, con stipiti monolitici e/o laterizi.

L'edificio di vicolo Mossi, nel quale si trova l'iscrizione qui presentata, è in corrispondenza di un volto che nasconde la parte alta del prospetto. In quella inferiore si identificano le angolate in rozzi conci bugnati e due porte (fig. 5).

16. In precedenza, il 18 marzo, alcuni uomini di Gavardo avevano giurato fedeltà come vassalli sottoposti a *districto et gaudia*; la *waida* era la garanzia collettiva, derivata dall'antico diritto longobardo, riguardante le prestazioni cui erano assoggettati.

17. E. NICOLI, *L'abitato di Gavardo tra medioevo ed età moderna*, in G. BRUNI CONTER, *Appunti di storia di Gavardo*, «Quaderni della quadra di Gavardo. Contributi alla conoscenza storica di un territorio» IV (2002), pp. 14-16.

18. E. NICOLI, *La nuova sede del Museo di Gavardo ipotetica casa del vescovo, ma cosa ne dicono i documenti?*, «Quaderni della quadra di Gavardo. Contributi alla conoscenza storica di un territorio» II (1988), pp. 73-77.

La prima, verso nord (fig. 6), è larga cm 94 e alta 192 e ha stipiti costituiti, in basso, da conci sbozzati: quello di sinistra, con conci più grandi, funge anche da angolata, mentre i due conci dello stipite di destra hanno differenti dimensioni. Il maggiore è irregolare e ha, al pari di quello sull'altro lato, un solo ampio bisello verso l'interno, mentre quello che lo sovrasta è più piccolo, bugnato e con bisello sui due lati. Al di sopra di questi conci, gli stipiti sono in laterizi (cm $24,5 \times 11 \times 6$), mentre l'arco ribassato è formato da sei conci bugnati di varia dimensione.

La seconda porta (fig. 7) è larga cm 145 e alta 240, ha due fasi costruttive e una decisa irregolarità. Lo stipite di sinistra è formato, in basso, da due conci di pietra bugnata di differente dimensione e con bisello, rispettivamente su due e tre lati; al di sopra vi sono, nell'ordine, tre laterizi frammentati, un altro laterizio e una pietra sbozzata dalla quale partiva la ghiera dell'arco. Lo stipite di destra è composto da due pietre parallelepipedo, di differenti dimensioni, ma di fattura più regolare. Dell'arco rimangono in posto: sulla sinistra, tre laterizi messi di taglio e il concio con un'iscrizione; sulla destra cinque frammenti di laterizi e un concio della ghiera e due laterizi del bardellone. L'eterogeneità dei materiali suggerisce un riutilizzo degli stessi in un'opera presumibilmente databile tra XIV e XV secolo.

In una successiva fase, probabilmente durante la ricostruzione del volto, la seconda porta ha subito la demolizione della parte centrale dell'arco, seguita da un rifacimento con un nuovo arco in laterizi, tutti di testa, che ne ha ridotto l'altezza.

2. L'EPIGRAFE

All'altezza del civico 14, sopra la seconda porta appena menzionata, si trova un blocco dalla forma pressoché quadrangolare, murato capovolto. Si tratta di un manufatto in pietra calcarea, di cm $26 \times 28,5$, lavorato a rilievo; nella parte superiore si trova una raffigurazione piuttosto criptica, riferibile ad un mascherone o piuttosto un teschio, di cm $10,7 \times 6$. Nella parte inferiore destra invece è raffigurata una croce posta obliquamente, tanto da essere rassomigliante ad una X. Un'iscrizione con lettere in rilievo dall'altezza variabile tra i 10 e i 3 cm, si trova distribuita su due righe, con una delle lettere, la D, che si trova all'inizio di entrambe (fig. 8).



Fig. 2. Il castello di Gavardo nella mappa napoleonica.



Fig. 3. Un edificio con portale medievale ad arco ribassato e stipiti in pietre monolitiche (foto del 1977).



Fig. 4. Edifici di via Mossi affacciati sul Naviglio (da *Il volto storico di Gavardo* 1988, a cura di Associazione Museo Gruppo Grotte, Biblioteca Civica Eugenio Bertuetti, Comune di Gavardo, s.l. [Gavardo (Bs)] 1988, p. 81).



Fig. 5. Edificio di via Mossi 14.



Fig. 6. Edificio di via Mossi 14, portale nord.



Fig. 7. Edificio di via Mossi 14, portale sud
(con iscrizione nell'arco).

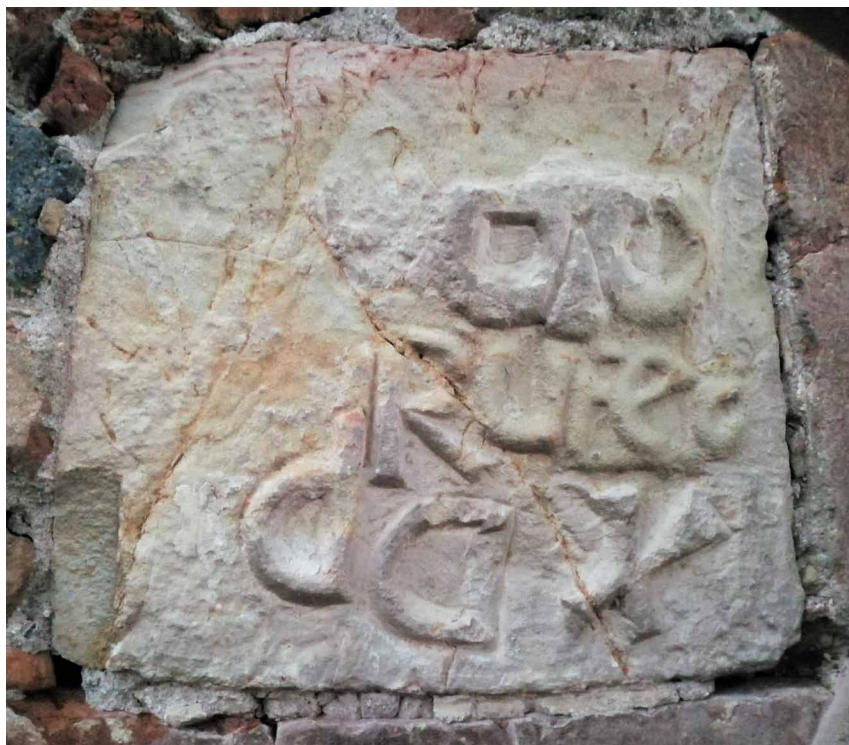


Fig. 8. L'iscrizione.

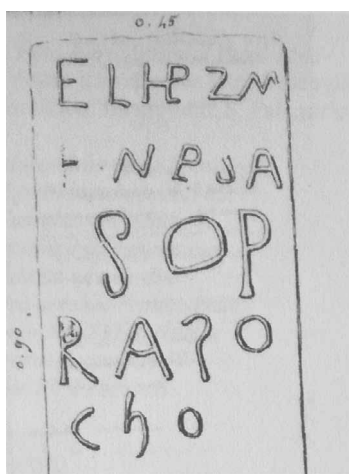


Fig. 9. Iscrizione dispersa
(dal manoscritto di Pietro da Ponte).

La superficie, benché interessata da fenomeni di erosione e ossidazione, è totalmente leggibile, ma l'iscrizione si è sempre presentata di difficile lettura e tuttora si rivela di ardua interpretazione e datazione. L'unico a cercarne una spiegazione, sino ad oggi, è stato Angelo Brumana, interpellato sulla questione da Maria Paola Pasini per un articolo sul quotidiano online "51 News"¹⁹. La lettura proposta dall'illustre studioso vede un nome di persona al caso vocativo, *RUFE*, accompagnato dall'aggettivo *E/DAX*, "divoratore, che è attribuito normalmente riferito al *TEMPUS* che divora le cose e ci conduce ineluttabilmente alla morte", cui secondo Brumana è quindi riconducibile la presenza del teschio.

Una diversa analisi autoptica del reperto, aiutata da quella del contesto in cui è conservato, riteniamo però possa portare ad altre conclusioni, sebbene non certe e definitive. Anzitutto, come già accennato, quella che pare una X sarebbe in realtà una croce; nella prima riga l'ultima lettera a destra, precedentemente ritenuta una E, è in realtà una C. Viene pertanto a cadere l'ipotesi della menzione dell'aggettivo *edax*, distribuito sulle due righe. Per leggere l'iscrizione potremmo idealmente suddividere la superficie in due settori, seguendo quindi lo spazio scandito dalla figura del teschio; in questo modo la lettera D, di maggiore registro, può essere forse riferita ad entrambe le righe che occupa, in una sorta di gioco grafico. Possiamo forse allora leggere: *DRU/DAFEC*, pertanto interpretabile come *Dru/da fec(it)*. Tale espediente grafico però non è certo e il nome potrebbe essere letto anche semplicemente come *Ruda*.

Se questa nostra proposta di lettura fosse confermata, allora si tratterebbe di una sorta di firma, con la menzione del nome di una persona, *Druda*, lo stesso che compare nel documento del 1078 già citato, oppure *Ruda*. Trovandosi all'ingresso dell'edificio, la raffigurazione del teschio potrebbe essere spiegata con un valore apotropaico.

Un'ulteriore possibilità di lettura, ancora più problematica, vedrebbe una O mal eseguita al posto della C e quella che abbiamo già interpretato come croce potrebbe forse essere anche una T, portando pertanto a leggere *Rufeo / dat*.

19. <http://www.51news.it/secondo-piano/cultura2/2714-gavardo-in-parte-svelato-il-mistero-di-vicolo-mossi>

Notevole e piuttosto rara è la tipologia di iscrizione con lettere in rilievo²⁰, altrimenti sconosciuta nel nostro territorio, così come molto interessante è l'aspetto delle lettere, sia maiuscole sia minuscole, queste ultime forse ispirate alla carolina.

3. COMMENTO E DATAZIONE

Se la lettura *Druda* (o *Ruda*) è corretta, potrebbe riferirsi a colei che donò o investì capitali per una qualche opera edilizia? I due documenti che la ricordano erano conservati nell'archivio del monastero di San Pietro di Serle, probabile destinatario finale dei beni oggetto delle transazioni del 1076 e 1078. E chi è l'autore dell'iscrizione? La stessa *Druda*, che dimostrerebbe un discreto livello culturale, oppure fu un personaggio di una certa cultura legato al monastero? Dal punto di vista paleografico non sono note iscrizioni simili nel Bresciano; la forma delle lettere potrebbe dunque essere stata desunta dalla produzione manoscritta piuttosto che dalle consuetudini epigrafiche e anche l'espediente grafico potrebbe avere medesima ispirazione. L'epigrafe denota poi un certo impegno, in quanto incisa a rilievo, benché il risultato non sia certamente di alto livello estetico e comunicativo.

A sostegno di una datazione alta dell'iscrizione vi sono la morfologia e la lavorazione della pietra. Il concio sul quale è stata scolpita presenta differenti lavorazioni sui bordi: in prossimità del testo e del disegno (a destra in basso, rispetto alla posizione originaria) è stato rifinito con il medesimo strumento (una punta fine) con il quale è stata realizzata l'epigrafe; il lato di destra è invece tagliato, mentre quello in alto ha una finitura leggermente più accurata, forse perché su una venatura diversa della pietra, qui di colore rossastro anziché paglierino. Da sottolineare anche che la pietra calcarea, di provenienza locale, è identica a quella utilizzata nei conci bugnati della prima porta²¹.

Infine, la posizione del testo e del disegno, opposta rispetto a quella prevista nell'arco, ci consente due ipotesi: un concio ricavato da una

20. A riguardo si veda R. FAVREAU, *Épigraphie médiévale* (L'Atelier du Médiéviste 5), Brepols, Turnhout 1997, p. 51.

21. Inserito nello stesso arco, che ospita il nostro reperto, si trova un blocco di cm 17 x 22,5, dello stesso materiale lapideo, molto rovinato ma con ancora una parte di una raffigurazione di una corniciatura, riferibile ad uno stemma non più leggibile.

lapide di maggior dimensione, della quale non conosciamo la forma precisa, per adattarlo all'arco della porta di un edificio del XIV-XV secolo, termine *ante quem* per l'iscrizione, circoscrivibile alla fine dell'XI - inizi XII se pertinente alla Druda del documento; ovvero l'esecuzione è avvenuta su un concio a terra prima del suo posizionamento nella porta, forse in accordo con l'aspetto paleografico dell'iscrizione, che rimane comunque di difficile collocazione cronologica, caratterizzato da lettere sia capitali sia minuscole nel medesimo testo, che trovano maggiore diffusione in epigrafi, non di carattere ufficiale, a partire dal XIV/XV secolo²².

4. UN'ALTRA ISCRIZIONE DISPERSA

A margine di queste considerazioni presentiamo brevemente un'altra iscrizione, purtroppo non più rintracciabile, menzionata sino ad oggi solo da Pietro da Ponte²³, all'interno del suo manoscritto inedito (fig. 9)²⁴. Stando alle indicazioni lasciate dall'autore, si trattava di una pietra parallelepipedica, di cm 45 × 90, completa in larghezza, ma forse mutila nella parte superiore, con lettere incise in maniera molto irregolare, fatto questo che potrebbe anche avere reso difficile e incerta la lettura da parte dello stesso da Ponte. Le prime due righe non sono allo stato attuale ricostruibili con certezza: vi si notano forse dei numeri, e la cifra "2" pare sicura, così come alcune lettere, tuttavia di difficile scioglimento.

Questa è la lettura:

EL HP 2 M

((crux?)) NPSA

Sop=

razo=

cho.

22. Un ringraziamento alla dott.ssa S. Musetti per i preziosi consigli.

23. Per un quadro biografico del da Ponte, storico e storico dell'arte bresciano, bibliotecario della Queriniana nonché corrispondente di Theodor Mommsen, si veda F. GLISSENTI, *Da Ponte nob. comm. dott. Pietro. Commemorazione tenuta all'Ateneo di Brescia nella tornata del 24 febbraio 1918*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 1918 (1919), pp. 181-194.

24. Musei Civici di Brescia, Taccuino B, 5, collezioni privata

Data la menzione di *Soprazocho* e la collocazione indicata dal da Ponte, “immurata sulla strada per Salò”, sembrerebbe plausibile che vi fosse segnalata qualche distanza, forse espressa in passi o pertiche, cui si potrebbe dubitativamente riferire la formula HP in nesso, leggibile forse meglio come MP, con la M ottenuta con un’unica asta orizzontale al posto delle oblique²⁵ e quindi interpretabile come *milia passuum*.

Per i caratteri parrebbe possibile datare l’epigrafe tra XV e XVI secolo, ma solo un eventuale fortunato ritrovamento potrebbe chiarire meglio la questione.

25. Un simile procedimento grafico si può notare a Brescia ad esempio nell’iscrizione del fabbro Enrico d’Alemagna, datata al 1442, cfr. C. PASERO, *Il dominio veneto fino all’incendio della Loggia (1426-1575). Altre vicende militari fino alla pace di Lodi. Assestamento della vita civile, amministrativa ed economica. La sfida dello Sforza a Gentile da Leonessa. La campagna militare del 1453*, in *Storia di Brescia*, vol. 2. *La dominazione veneta. 1426-1575*, promossa e diretta da Giovanni Treccani Degli Alfieri, Morcelliana, Brescia 1963, p. 139.

FRANCESCA BRIZZI

Archeologa. Docente presso il Liceo "Calini" di Brescia

Un altare per Ermafrodito? Un caso di *interpretatio* nella chiesa di Sant'Angela Merici a Brescia

Nella parete settentrionale della chiesa inferiore di Sant'Angela Merici a Brescia è incassato nel muro un rilievo figurato (figg. 1-2). A quanto riferito da Vezzoli¹, già nel 1959 esso risulta "da tempo murato" e come sembra emergere da una fotografia², era già inglobato nella struttura della chiesa quando vennero realizzati gli scavi fra il 1953 e il 1954³ che portarono alla luce al di sotto del pavimento i resti di due strutture⁴, databili fra il II e il III secolo d.C.⁵.

Le dimensioni (largh. base cm 57,5, h 78 cm)⁶, la presenza di una cornice superiore (larga 6 cm) e di una bassa scozia (3 cm), sono confrontabili con altari funerari di epoca romana, come pure per il ma-

1. G. VEZZOLI, *Cimeli paleocristiani e altomedioevali di S. Fuaustino ad sanguinem*, in *Miscellanea di studi bresciani sull'Alto Medioevo*, Apollonio, Brescia 1959, pp. 9-18; figg. 1-11, p. 15.

2. VEZZOLI, *Cimeli paleocristiani*, fig. 3.

3. Per le date delle campagne di scavo si veda C. BOSELLI, *Gli scavi nella chiesa inferiore di S. Afra*, in *Miscellanea di studi bresciani sull'Alto Medioevo*, tav. B.

4. Per gli scavi condotti negli anni 1953-54 si veda BOSELLI, *Gli scavi*.

5. Per la datazione delle strutture emerse si veda A. RUGGIU ZACCARIA, *Spunti archeologici sulla più antica cattedrale di Brescia*, in *Atti del Convegno per il XIX centenario della dedizione del Capitolium di Brescia*, Ateneo di Brescia, Brescia 1975, vol. 2, pp. 295-312: pp. 305 ss.

6. Per le dimensioni di lunghezza e larghezza si veda VEZZOLI, *Cimeli paleocristiani*, p. 15; sono invece opera dell'autore i rilievi di altre parti dell'opera.



Fig. 1

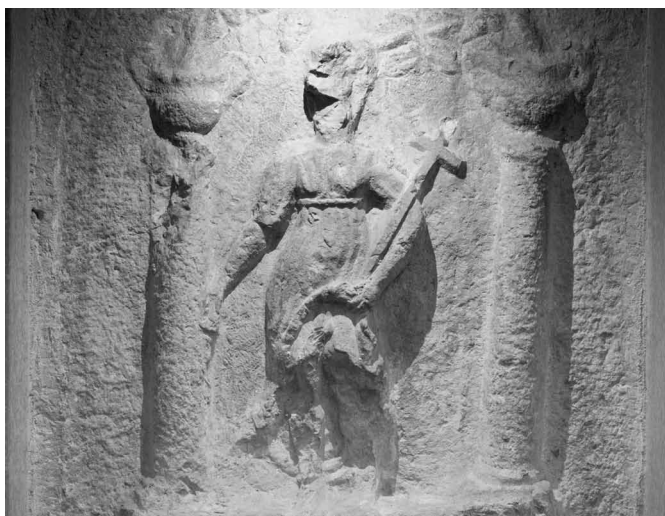


Fig. 2

teriale, che risulta essere Botticino⁷. Nella parte superiore sinistra si osservano numerose picchiettature che hanno reso liscia la superficie del marmo, andando a cancellare qualcosa, forse un'epigrafe.

Al centro compare una figura che è stata pesantemente danneggiata da colpi intenzionali, che ne hanno reso irriconoscibili soprattutto il volto, il sesso e l'angolo in basso, a destra della figura, dove risulta essere stata asportato qualcosa, un personaggio o un animale. Il soggetto è rappresentato stante fra due colonne che delimitano il campo figurato. Al di sopra di queste, anche se danneggiate dal tempo e dai colpi, sono ancora visibili due *kantharoi* (fig. 3), dai quali fuoriesce una ghirlanda composta da foglie larghe, probabilmente d'edera (fig. 4); si distinguono, sebbene siano stati fortemente danneggiati dal tempo, due grappoli d'uva (fig. 5), uno a destra e uno a sinistra della testa del personaggio.

Al di sotto dell'arco costituito dalla ghirlanda emerge la figura, il cui volto è stato quasi del tutto rimosso, anche se si conserva la piega del mento, tanto da permettere di stabilire che non aveva un'impostazione frontale, ma leggermente piegato verso la sua destra. Non sono visibili segni che facciano pensare alla presenza di una barba (fig. 6). Si intuisce che doveva indossare un copricapo, ma risulta impossibile stabilirne la foggia. Indossa un chitone leggero, a pieghe, cinto sotto il petto da una fascia. La veste è dotata di maniche che coprono la parte superiore dell'omero.

Si segnala che i seni, visibili da vicino e al tatto, sono stati come "appiattiti" da colpi di martello.

Il personaggio impugna una croce, visibilmente realizzata in un secondo momento, quando la figura è stata modificata in un "Buon Pastore", che, evidentemente, trovava senso nell'ambiente religioso in cui era stato riutilizzato. Si vede distintamente che la croce è stata ricavata asportando qualcosa che il personaggio teneva in mano, che, dato lo sviluppo longitudinale e la larghezza, avrebbe potuto essere una cornucopia.

È evidente che tutti i segni riguardanti il sesso, come il seno o il membro virile, sono stati rimossi intenzionalmente.

Il corpo si sviluppa in senso verticale in modo molle e delicato; visibile rimane la morbidezza del ventre, nel quale si può leggere, al di sotto

7. Per il materiale si vedano VEZZOLI, *Cimeli paleocristiani*, p. 15; RUGGIU ZACCARIA, *Spunti archeologici*, p. 309.



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

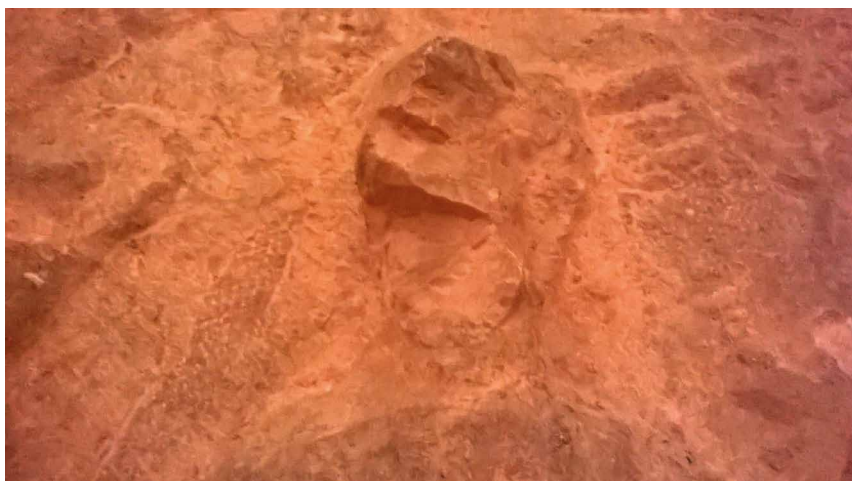


Fig. 6

della veste, la cavità dell'ombelico. I fianchi appaiono decisamente larghi. Il personaggio compie, con la mano sinistra, il gesto dell'*anasyrma*⁸, ovvero il sollevamento della veste, andando così a svelare il sesso (fig. 7): anche se è evidente che proprio in questo punto si sia particolarmente inferito, è impossibile non notare sia i testicoli, sia la linea del membro virile, decisamente sovradimensionato, anche se non itifallico, che pende verso destra. Il gesto lascia scoperte delle cosce morbide e piene e solo il gesto compiuto dal personaggio permette di individuarne la natura anche virile. La parte inferiore delle gambe risulta difficilmente leggibile.

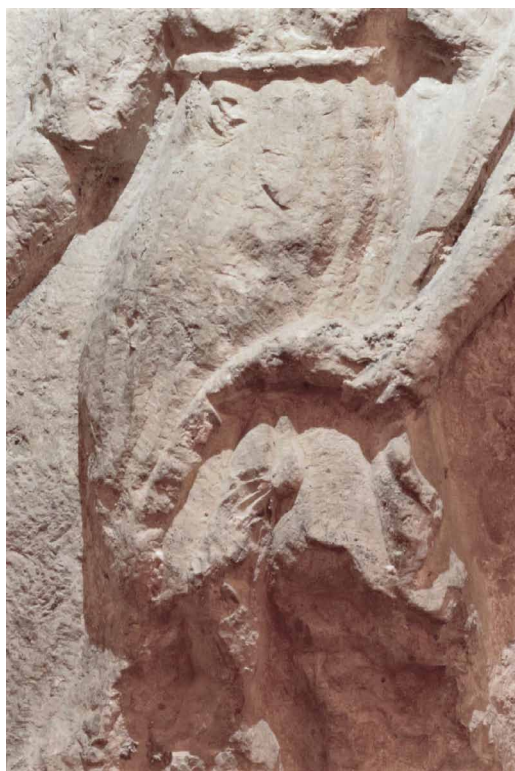


Fig. 7

8. Tale gesto è tipico di tre personaggi: Pan ed Ermafrodito, che scoprono il sesso maschile, il primo per mostrarne la fecondità e il secondo per palesare la sua natura anche maschile; il terzo è Baubò, una serva che viveva presso la corte di Eleusi che per far ridere la dea Demetra, affranta per la scomparsa della figlia, fece tale gesto, andando a svelare il sesso femminile (Per Baubò si veda Pausania, *Viaggio in Grecia*, I, 14, 2).

Si riescono, tuttavia, a individuare alcuni dettagli: in primo luogo gli arti sono leggermente divaricati; si distingue poi chiaramente che il chitone era lungo fino a coprire il polpaccio, lasciando nude le caviglie; infine nella parte inferiore sinistra si comprende che doveva essere presente qualcosa che andava a sovrapporsi alla gamba destra del personaggio (fig. 8). È possibile che la mano destra, allungata oltre le norme che la proporzione vorrebbe, andasse a sfiorare questa figura oggi, purtroppo, totalmente asportata. Sembra che i piedi indossino dei sandali.



Fig. 8

Il personaggio poggia, come del resto anche le colonne, su una superficie orizzontale realizzata a rilievo piuttosto aggettante.

Nonostante i danni, tutti palesemente intenzionali, siano significativi, non pare difficile identificare il personaggio. Se ad un'analisi superficiale la figura può apparire come femminile, come sembrano indicare la presenza dei seni e la foggia della veste, il gesto dell'*anasyrma* e la presenza del sesso non lascia adito a dubbi: si tratta di Ermafrodito.

Sappiamo che il dio, figlio di Hermes ed Afrodite, era venerato ad Atene già nel IV secolo a.C., come appuriamo da un passo dei *Caratteri*

di Teofrasto⁹ in cui si parla di un superstizioso che era solito omaggiare il nume, il quarto e il settimo giorno del mese, con onori speciali: dopo aver dato ordine ai suoi di far cuocere del vino, egli stesso andava al mercato per acquistare mirto, incensi e pani che avrebbe offerto personalmente. Il testo cita espressamente che avrebbe passato “tutta quanta la giornata” a coronare statue del dio. Ermafrodito, pertanto, sembra rientrare in un vero e proprio culto domestico e non essere ancora, come sarà spesso in età romana, un semplice oggetto di arredo, volto a suscitare lo stupore e la *pruderie* degli ospiti¹⁰.

Interessante è la notazione del culto nel quarto giorno del mese. Stando a quanto detto da Esiodo nelle Opere e i giorni¹¹ era proprio in questa ricorrenza, sacra al culto abbinato di Hermes e Afrodite, in cui era particolarmente propizio prendere in casa la sposa.

Sappiamo che Ermafrodito veniva onorato in quanto nume connesso al matrimonio e, per essere più precisi, al momento dell'unione sessuale degli sposi, come desumiamo da una lettera di Alcifrone¹², ove Epifillide parla di un'imboscata tesale da due giovani mentre si stava recando a offrire una corona ad Ermafrodito per propiziarsi un buon matrimonio. Si accenna a un “fossato a guisa di letto” e quindi sembra che il culto del dio non fosse di tipo privato, ma pubblico e all'aperto. Alcifrone scrive al tempo degli Antonini, in piena età romana e tale tipo di culto non risulta essere allora tanto insolito, da necessitare di una qualche forma di spiegazione.

Da un punto di vista epigrafico, se si esclude il caso particolare dell'iscrizione di Kapran Kalesi¹³ di Alicarnasso, dove Afrodite, voce parlante, narra il mito che lega Ermafrodito alla fonte Salmace, le testimonianze sembrano essere solo due, entrambe provenienti da Atene, una da Vari, non lontano da una grotta¹⁴ e l'altra dall'agorà, all'interno

9. TEOPH., *Caratteri*, 16.

10. Su Ermafrodito in tale eccezione si veda M. CADARIO, *Salmacide ed Ermafrodito tra Alicarnasso e Roma* in *Giornata di Studi Le Ninfe e la Grecia nel mito e nelle città*, Vienne-pierre, Milano 2009, pp. 115-131.

11. ESIODO, *Opere e i giorni*, v. 800.

12. Alciphron III, 37; II, 35 ed. Schepers.

13. In generale sull'iscrizione si veda *The Salmakis Inscription and Hellenistic Halikarnassos*, a cura di S. ISAGER, P. PEDERSEN, *Halicarnassian Studies* 4, University Press of Southern Denmark, Odense 2004.

14. Sul sito e sulla grotta si veda M. E. DUNHAM, *The Cave at Vari*, «AJA», VII (1903), pp. 263-338, p. 263.

di un testo che è stato interpretato come un inventario di sculture di dei o di altri personaggi mitici presenti nel Ginnasio nel II a.C.¹⁵.

Quanto alle rappresentazioni di Ermafrodito esse risultano piuttosto numerose, sia nella forma a tutto tondo (come ad esempio, il celebre Ermafrodito dormiente di Palazzo Massimo alle Terme¹⁶, o di tipo Torlonia, più vicino al nostro per la veste femminile, il gesto dell'*anasyrma* e, probabilmente, per il tipo di calzari), sia nelle raffigurazioni pittoriche, come quella proveniente dalla casa dei Dioscuri a Pompei¹⁷.

Si deve precisare che il caso bresciano risulta essere simile, più che alle sculture a tutto tondo, al tipo ermaico: anche se tale gruppo è particolarmente limitato (sono solo sette esemplari)¹⁸, le raffigurazioni di questo tipo presentano alcune caratteristiche comuni che sembrano rimandare al nostro, come il chitone leggero a mezze maniche, la fascia collocata sotto il seno che va ad evidenziare le curve femminili e, naturalmente, il gesto dell'*anasyrma* con cui il dio solleva la veste scoprendo il fallo. Mentre però, per ovvi motivi data la loro natura ermaica, le raffigurazioni sopracitate sono itifalliche il nostro sembra, invece, mostrare un sesso maschile, ma sovradimensionato e a riposo, secondo uno stilema che trova confronto con un altro dio legato al concetto di unione sessuale e di fertilità maschile, ovvero Priapo¹⁹, come quello della casa dei Vettii a Pompei.

Interessante è la presenza del copricapo che il dio doveva indossare, come detto è impossibile ricostruirne la foggia, ma si segnala che il dio spesso tiene i capelli raccolti in alto, talora in un ciuffo legato da un nastro, come nell'ermafrodito di Palazzo Massimo alle Terme²⁰ o quello Torlonia²¹, in una acconciatura che sembra derivare dall'iconografia

15. L'iscrizione è pubblicata in J. KIRCHNER, S. DOW, *Inchriften vom att. Lande*, «MDAIA», LXII (1937), p. 7.

16. Si veda S. OEHMKE, *Das Weib in Manne. Hermaphroditos in der griechisch-römische Antike*, Arenhövel, Berlin 2004., pp. 52-53

17. R. TAYLOR, *The moral Mirror of Roman Art*, Cambridge University Press, New York 2008, pp. 77-86; p. 79.

18. Si veda F. BRIZZI, *Le erme femminili vestite di età romana, origini del motivo, usi e significati*, tesi di Specializzazione in Archeologia, Università degli studi di Milano, 2009.

19. Sul legame culturale fra Priapo ed Ermafrodito, entrambi figli di Afrodite si veda M. CADARIO, *Salmacide ed Ermafrodito tra Alicarnasso e Roma in Giornata di Studi Le Ninfe e la Grecia nel mito e nelle città*, pp. 115-131; p. 121.

20. B. GERMINE, *Statua di Ermafrodito addormentato*, in *Museo Nazionale Romano. Palazzo Massimo alle Terme*, a cura di A. La Regina, Mondadori Electa, Milano 1998, pp. 136-137.

21. Si veda A. AJOOTIAN, s.v. *Hermaphroditos*, «LIMC», Zürich 1990, V.1, pp. 268-285; V.2, pp. 190-198 e n. 44, p. 275.

dell'Afrodite Callipigia²². Nelle Erme di Ermafrodito di Stoccolma²³ il dio indossa addirittura un *polos* ricolmo di frutta, ma è difficile stabilire se tale copricapo che, per dimensioni potrebbe rimandare al nostro in esame, sia completamente frutto della fantasia del restauro settecentesco.

Non stupisce che il dio sia circondato da elementi che richiamano il contesto dionisiaco: i *kantharoi*, le foglie d'edera e i grappoli d'uva. Ermafrodito, infatti, entra precocemente nel *thiasos* dionisiaco, sia in Grecia, a Dion e ad Atene, sia in Italia, dove viene associato con *Liber* in un deposito votivo dell'*Athenaium* di *Paestum*²⁴. È anzi probabile che sia tale relazione con il culto dionisiaco che ne andrà a marcare le caratteristiche prettamente femminili, tanto che la sua iconografia andrà a rendersi col tempo sempre più simile a quella delle ninfe, con le quali condivide anche il rischio di diventare oggetto di desiderio da parte di satiri o, addirittura, del dio Pan, i quali, una volta scoperta la sua duplice natura, fuggiranno via spaventati o disgustati.

Tale presenza di elementi vegetali sembrano comunque ribadire il concetto di abbondanza e di fertilità.

Purtroppo nulla possiamo ipotizzare sull'eventuale presenza di un qualcosa ai suoi piedi. Si potrebbe pensare alla presenza di un animale sacro²⁵, come capita piuttosto di frequente nelle raffigurazioni delle divinità, se solo fossero noti confronti o almeno una fonte citasse un animale in qualche modo a lui connesso.

Anche se non è possibile stabilire con certezza da quanto tempo l'altare sia stato inglobato nella chiesa attuale, sappiamo che comunque ciò accadde, sicuramente, prima del '900 e che non fu uno dei reperti che emerse in seguito al devastante bombardamento del 2 marzo 1945 che distrusse buona parte dell'edificio. A mio avviso l'ipotesi più probabile è che l'altare sia stato inserito nella posizione attuale dal Bagnadore

22. CADARIO, *Salmacide*, p. 123.

23. Per le erme di Stoccolma si veda A.M. TOUATI, *The Piranesi marbles from Rome to Stockholm. An introduction to research in progress*, «Opuscola Romana», 30 (2005), pp. 7-29, con bibliografia precedente.

24. M. CADARIO, *L'immagine di Ermafrodito tra letteratura e iconografia*, in *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo tra l'antico e la riscoperta dell'antico*, Padova University Press, Padova 2011, pp. 235-246: p. 236.

25. È abbastanza diffusa l'abitudine, nel contesto antico, che il dio sia rappresentato insieme al proprio animale sacro, come accade, ad esempio sull'ara di Silvano conservata presso le Terme di Diocleziano, in cui il dio, come spesso accade, è accompagnato da un cane. Diana è spesso rappresentata con una cerva, Giove con l'aquila e così via. Purtroppo, iconograficamente parlando, Ermafrodito non è mai accompagnato da animali particolari.

durante i restauri operati fra il 1580 e il 1600²⁶, ma non abbiamo notizie che ci illuminino né di una sua più antica collocazione né sul suo rinvenimento. Restano comunque un paio di considerazioni da fare circa la topografia del luogo in epoca romana.

La chiesa di Sant'Angela Merici è sorta, nel IV secolo d.C., come *basilica martyrum*, ove, secondo la tradizione, erano stati sepolti i futuri patroni della città Faustino e Giovita, in quello che è noto dalle fonti come cimitero *extra moenia* di San Latino²⁷, collocato, grosso modo a 250 m da quella che nel Medioevo si chiamava Porta Matolfa. Non lontano, a circa 250 m, sotto l'attuale liceo classico "Arnaldo" negli anni '80, durante i lavori di ampliamento, sono stati trovati dei resti piuttosto interessanti: due piccole necropoli del III-IV secolo d.C. sono andate a occupare i resti di un edificio termale *extra moenia* di epoca flavia che era stato abbandonato all'inizio del III secolo²⁸.

Ammettendo pertanto che il nostro altare provenga dalle vicinanze e sia stato riutilizzato quasi *in situ*, ci troviamo in un'area di grande interesse in epoca romana: siamo infatti vicino a due contesti funerari significativi e a un'area termale, al di fuori dalla cinta muraria antica, in un contesto che pertanto possiamo immaginare come "agreste".

Il nostro altare potrebbe pertanto o essere di tipo funerario, oppure testimoniare, come indicano le fonti, un culto che si celebrava all'aperto.

Si segnala che potrebbe non essere escluso un legame anche col contesto termale: rappresentazioni di Ermafrodito sono spesso presenti in luoghi legati a fonti, come nel caso più celebre di Alicarnasso dove si lega alla presenza della fonte Salmace²⁹, oppure, più generalmente in specchi d'acqua, come il gruppo tipo "Dresda" da Oplontis che si affacciava sulla grande piscina della villa o quello della casa di *C. Octavius Quartius* a Pompei che si trovava nel giardino tagliato dall'*euripus*³⁰. Statue del dio sono presenti in complessi termali, talora in più esempla-

26. Si veda VEZZOLI, *Cimeli paleocristiani*, p. 9.

27. Sulle fasi più antiche dell'antica San Faustino *ad sanguinem* si veda G.P. BROGIOLO, *Brescia altomedievale. Urbanistica ed edilizia dal IV al IX secolo*, SAP, Mantova 1993, pp. 66-67.

28. Per le necropoli di Corso Magenta si veda *La vita dietro le cose. Riflessioni su alcuni corredi funerari da Brixia*, a cura di F. Rossi, ET, Milano 2004, pp. 12 ss.

29. Sul culto di Ermafrodito ad Alicarnasso e sulla relativa iscrizione di Kepran Kalesi si veda CADARIO, *Salmacide*, pp. 239 s.

30. Si veda L. FERGOLA, M. MASTROBERTO, in *Il giardino antico da Babilonia a Roma. Arte, scienza e natura*, a cura di G. di Pasquale e F. Paolucci, Sillabe, Firenze 2007, pp. 268 e 307.

ri, come accade a Cherchel³¹, tanto che in un epigramma greco dell'Antologia Palatina³², troviamo la testimonianza dell'esistenza di una statua del dio all'ingresso di terme promiscue.

Non possiamo, purtroppo, sapere con certezza a quale contesto ascrivere il nostro altare, ma è sicuramente un elemento molto interessante in quanto rimanda non a una semplice rappresentazione del dio, ma a un culto vero e proprio, connesso alla sua originaria natura di apportatore di fecondità, in un contesto, quello dell'Italia Cisalpina, che sembra lontano dal luogo di culto d'origine, ovvero Alicarnasso o, comunque, l'Attica del IV secolo a.C.

Sul fatto poi che un altare romano possa essere riutilizzato in ambiente cristiano, ci sono numerose testimonianze, come ad esempio, il caso dell'altare di epoca flavia che venne ridedicato da Gregorio VII già nel lontano 1073 nella chiesa di Santa Maria in Portico³³, a Roma, con la precisa volontà di assorbire la tradizione classica.

Certo pare comunque insolito la conversione in Buon Pastore di un soggetto dai caratteri sessuali così marcati. È probabile tuttavia che chi decise tale trasformazione fosse convinto che l'opera di cancellazione fosse stata sufficientemente efficace nell'eliminare tali caratteri, soprattutto se si considera la scarsa illuminazione della cella inferiore della Chiesa di Sant'Angela Merici.

31. Si veda H. MANDERSCHIED, *Die Skulpturenausstattung der kaiserzeitlichen Thermenanlagen*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1981, pp. 25, 127, n. 47, 520-521.

32. *Antologia Palatina* 9, 783: "Sono per gli uomini Hermes, per le donne Cipride:/ reco d'entrambi i genitori i segni./ Ecco perché nelle terme promiscue mi posero: sono/ l'Ermafrodito dall'incerto sesso".

33. Per il caso in esame si veda F. BISCONTI, *Un fenomeno dell'"economia del reimpiego": l'ara funeraria romana usata come altare nell'antica basilica di S. Maria in Portico*, in *Accademia Card. Bessarione, Giornata di studi su Santa Galla*, Parrocchia Santa Galla, Roma 1991, pp. 33-53.

SARA TONNI

Storica dell'arte

Il Maestro di Solarolo.
Nuove proposte per il *corpus* pittorico
e analisi dei rapporti con la bottega
di Giovanni da Ulma

1. QUALCHE AGGIUNTA AL CATALOGO DEL MAESTRO DI SOLAROLO

Nell'ultimo ventennio non sono sicuramente mancati dei tentativi di ricostruzione del catalogo ascrivibile a una maestranza nota convenzionalmente con il nome di "Maestro di Solarolo", che, nonostante gli studi e le ricerche svolte, resta in un tenace anonimato¹. L'attività di questa bottega di frescantì si può collocare nel filone di pittura devozionale lombarda di fine XV e inizio XVI secolo, con affreschi votivi perlopiù dal sapore genuino e popolare. L'opera eponima è il ciclo di pitture murali della chiesa cimiteriale dedicata alla Santissima Trinità

1. Il contributo è il risultato delle indagini condotte durante la stesura della tesi di laurea magistrale in Arte, discussa presso l'interateneo dell'Università degli Studi di Trento e di Verona nell'a.a. 2016/17, dal titolo *Il Maestro di Solarolo. Status quaestionis e corpus di una bottega dell'entroterra gardesano fra Quattro e Cinquecento*, sotto la guida della prof.ssa Alessandra Galizzi Kroegel e del prof. Aldo Galli in qualità, rispettivamente, di relatrice e correlatore. Colgo l'occasione per rinnovare la mia riconoscenza a entrambi per la disponibilità dimostrata e per i preziosi consigli elargiti negli anni. Desidero inoltre ringraziare tutti gli studiosi che si sono interessati ai miei studi e, in particolare, la prof.ssa Fiorella Frisoni per aver meticolosamente supervisionato il presente contributo.

di Manerba del Garda, nella frazione di Solarolo². La data 1514, leggibile nell'iscrizione lacunosa sopravvissuta accanto all'*Adorazione dei pastori* della seconda cappella a sinistra, costituisce un punto fermo per la critica locale. Proprio partendo da queste pitture negli anni si è potuto assemblare un nutrito gruppo di opere – diffuse capillarmente sul territorio dell'entroterra gardesano, soprattutto fra Valsabbia e Valtenesi – che trova un significativo epicentro nella cittadina di Salò. L'arco temporale lungo cui è possibile distribuire questi dipinti, che con le proposte attributive esposte in questa sede ammontano a una quarantina, va dagli anni ottanta del Quattrocento agli anni venti del Cinquecento. Allo stato attuale degli studi, si collocano agli estremi cronologici di questa prolifica attività da un lato la *Madonna in trono col Bambino, sant'Alberto e sant'Angelo da Trapani*, datata 1487, del santuario del Carmine di San Felice del Benaco, conservata nella seconda cappella a sinistra, dedicata alla Mater Gratiae; dall'altro, invece, il *Giudizio Universale* affrescato in controfacciata nella chiesa di San Michele nell'omonima località in Val di Sur, che reca la data 1520. Tali margini temporali corrispondono alla carriera di un maestro a capo di un modesto ma organizzato *atelier* che, muovendo i primi passi presumibilmente nella Salò dell'ultimo quarto del XV secolo, raggiunge l'acme della propria parabola artistica nel secondo decennio del secolo successivo, quando gli spettano le commissioni più prestigiose e giunge ai più alti livelli qualitativi nei propri prodotti artistici³. Ci si riferisce in particolare alle pitture murali quali il ciclo presente nell'Eremo di San

2. Le esigenze redazionali di questa rivista mi consentono di pubblicare solo una selezione fotografica delle opere inedite o particolarmente significative. Per quanto riguarda invece le opere qui citate senza riproduzioni fotografiche a corredo, opere ben note alla critica locale, si rimanda alla relativa bibliografia essenziale indicata alla nota successiva.

3. Mi limito qui a rimandare ai principali contributi volti all'assemblaggio di un nucleo coerente di opere: C. GAFFORINI, *Botteghe itineranti di pittura murale tra Tardo Medioevo e Rinascimento nel bresciano*, tesi di laurea, Università degli Studi Cà Foscari di Venezia, relatrice G. Trovabene, a.a. 2004/2005, pp. 68-74; D. VALENTI, *La chiesa dei Ss. Nazario e Celso a Renzano di Salò. Analisi dei dipinti e degli affreschi. Partendo dagli affreschi di Renzano un contributo sulla figura del Pittore di Solarolo con approfondimenti e nuove ricerche*, tesi di laurea, Università Cattolica di Brescia, relatore M. Marubbi, a.a. 2005/2006; R. BARTOLETTI, *La decorazione primo-cinquecentesca della Chiesa della Vergine Maria Assunta in Valverde (Villanuova S/C)*, in *Tesori dipinti: cicli pittorici minori nelle valli Camonica, Sabbia e Trompia dal XV al XVIII secolo*, a cura di B. D'Attoma, Provincia di Brescia, [Brescia] 2007, pp. 119-126; M. IBSEN, *Gli indirizzi figurativi*, in F. CASALI, *Il terremoto di Salò del 24 novembre 2004. Il palazzo municipale storia e rinascita*, Comune di Salò, Salò 2009, pp. 203-220.

Giorgio a Caino, nella Valle del Garza (che costituisce l'unico, isolato, episodio valtrumpino oggi noto) del 1512; alla *Adorazione dei pastori* e alla *Madonna in trono con Bambino e San Rocco*, datata 1512, entrambe pitture murali situate nella chiesa dei Santi Nazaro e Celso di Renzano, frazione di Salò; alla *Deposizione* nella chiesa di San Pietro in Lucone, a Polpenazze del Garda, corredata da due iscrizioni che indicano l'identità e la data di morte del committente⁴; all'affresco ripartito in tre scene con la *Madonna in trono con Bambino e San Giobbe*, la *Madonna in trono con Bambino e San Giorgio che uccide il drago* datato 1513 e presente sul lato destro del santuario del Carmine di San Quirico a Muscoline. Malgrado l'assenza di appigli cronologici sulle opere medesime, i confronti iconografici e stilistici inducono a collocare nel medesimo decennio anche i dipinti conservati presso la chiesa di Santa Maria Assunta di Valverde a Villanuova sul Clisi e nella chiesa dedicata a San Zenone a Eno, in Val Degagna, dove si è di fronte, con la *Crocifissione* e il *Credo apostolico* rappresentati nell'area presbiterale, a uno degli esiti pittorici più notevoli della bottega. Lo stile di quest'ultima, come si vedrà in seguito, risulta infatti facile a riconoscersi grazie alla ripetitività di determinate scelte lessicali e alla riproposizione di consolidati modelli e soluzioni iconografiche, intervallati tuttavia da qualche sporadico guizzo inventivo.

Partendo da tali premesse, è possibile aggiungere al catalogo del Maestro di Solarolo le seguenti pitture murali inedite: per quanto riguarda l'area benacense, a Salò si contano l'affresco rappresentante la *Madonna in trono col Bambino tra i santi Rocco e Sebastiano*, contenuto in una cornice in stucco più tarda e conservato sulla facciata di un edificio in Piazza Zanelli (fig. 1), riferibile al (1)491 per la data, frammentaria, indicata nella voluta in finta pietra della cornice superiore; a pochi passi

4. Le iscrizioni recitano: «Ego sum resurecio et vita – 1513» sul sepolcro e «Hic iacet dominus Bertolinus de Flochis – 1512» nella cornice inferiore dell'affresco. Per l'identità del defunto torna utile consultare le carte dell'archivio di Polpenazze, da cui risulta che il 10 aprile 1493 venne rogato un atto notarile da parte di un tale "Bertolins f.q. Thome de Flochis de Polpenaciis publicus imperiali auctoritate notarius", notaio che potrebbe essere il medesimo sepolto nella chiesa. Cfr. P. MANZONI DI CHIOSCA, *La chiesa di S. Pietro in Lucone a Polpenazze*, Amministrazione di Polpenazze del Garda, Polpenazze del Garda 1994 [rist. da «Memorie della Val Tenesi», anno III (1973-74)], p. 6; G. P. BROGIOLO, *Statuti comunali di Polpenazze e di Manerba, sec. XV*, «Monumenta Brixiae Historica Fontes», III, Brescia 1973, p. 77 e G. BOCCHIO, *Gli statuti del comune di Polpenazze*, Comune di Polpenazze del Garda, Polpenazze del Garda, 1986, p. 130.

di distanza, la *Virgo lactans tra san Giovanni Battista e san Sebastiano* di Via San Carlo (fig. 2), incorniciata da una trifora in muratura, i cui reparti sono separati da colonne tortili che sostengono gli archetti trilobati sovrastanti. Proseguendo qualche centinaio di metri e prendendo le scale di Vicolo Manini, arrivati al cancello in corrispondenza del civico 4, è possibile intravedere un lacerto di pittura murale piuttosto esteso, su uno degli edifici privati della piccola corte interna, rappresentante la *Madonna in trono con Bambino e santi* (fig. 3), che rivela a sua volta una stretta affinità con il vocabolario solaroliano. Lasciando la cittadina lacustre e spostandosi in Valsabbia, accanto al già noto ciclo con la *Crocifissione* e il *Credo apostolico* nella Chiesa di San Zenone a Eno in Degagna, frazione di Vobarno, va segnalato un frammento di pittura murale (fig. 4) che si trova oggi in sacrestia, decontestualizzato, nonostante mantenga parte del muro sul quale era collocato originariamente. A indicare la paternità dell'opera – che parrebbe più una sinopia – sono i lineamenti del volto del santo qui rappresentato, accompagnato da un motivo geometrico nero su uno sfondo giallo tendente al senape, lineamenti che ricordano da vicino quelli utilizzati dalla bottega di Solarolo. Infine, tra le opere non ancora segnalate, si annovera una *Madonna in trono col Bambino tra sant'Antonio Abate e santo anonimo*, nota solo attraverso una fotografia in bianco e nero scattata in una abitazione privata di Via Monte a Gavardo, presumibilmente da datare attorno agli anni novanta del Quattrocento⁵.

2. LA SPINOSA PATERNITÀ DEI DUE CICLI DI TAVOLETTE SALODIANE

Fino a questo istante le proposte attributive sono in linea con lo stile e le tecniche solitamente adottate dalla bottega attiva a Solarolo, inserendosi coerentemente nel lasso temporale di attività dei frescantì. Ora si rende però necessario affrontare una *vexata quaestio* squisitamente locale che obbliga ad aprire un'ampia e imprescindibile parentesi. Una datazione incerta e a lungo dibattuta, infatti, concerne l'unico dipinto

5. Il dipinto mi è stato segnalato con grande generosità dalla dott.ssa Chiara Gafforini, che desidero sinceramente ringraziare per i ripetuti e amichevoli scambi di opinione. La fotografia fa parte della diaoteca Cesare Goffi ed è conservata presso il Museo Archeologico della Valsabbia di Gavardo.



Fig. 1. Maestro di Solarolo, *Madonna in trono col Bambino tra san Rocco e san Sebastiano*, 1491, pittura murale, Salò, facciata di abitazione privata in Piazza Zanelli.



Fig. 2. Maestro di Solarolo, *Virgo lactans in trono tra san Giovanni Battista e san Sebastiano*, anni novanta del XV secolo, Salò, facciata di abitazione privata in Via San Carlo.



Fig. 3. Maestro di Solarolo, *Madonna in trono col Bambino e santi*, pittura murale, anni novanta del XV secolo, Salò, facciata di abitazione privata in Vicolo Manini n° 4.



Fig. 4. Maestro di Solarolo, *Volto umano* (frammento), pittura murale, anni dieci del XVI secolo, Eno di Degagna, Chiesa di San Zenone.

non realizzato su supporto murale riconosciuto da alcuni come opera del Maestro di Solarolo: si tratta del complesso di sessantasei tavolette lignee, eseguite a tempera, ancora oggi visibile per intero nella sua collocazione originaria, ovvero nel salone della Canonica del Duomo a Salò. La decorazione delle travi del soffitto ligneo è qui accompagnata da pitture a fresco che, su più registri, rappresentano in prevalenza fregi che rispecchiano un gusto ornamentale all'antica: cornucopie, candelabre, racemi vegetali, festoni e giocosi putti che reggono ghirlande floreali e lo stemma salodiano, con il leone rampante e il giglio, sempre riconducibili all'équipe solaroliana. L'apparato decorativo oggi include anche i rimaneggiamenti subiti nel primo decennio del Novecento, in seguito ai danni riportati a causa del devastante terremoto che colpì l'area gardesana nel 1901⁶. Il crollo della controsoffittatura nel Salone, infatti, permise solo in quella occasione di riscoprire le tavolette e condusse contestualmente a un pesante restauro integrativo delle pitture parietali, sotto la direzione di Giuliano Volpe, come attesta l'iscrizione postuma aggiunta nel 1906 al fregio decorativo della parete di fronte all'ingresso⁷. Nei riquadri lignei del soffitto troviamo invece una serie di figure maschili e femminili, ritratte a mezzobusto, di profilo, a tre quarti o frontalmente, interrotte dalla presenza di alcuni stemmi ricorrenti, secondo un impianto caratteristico dei soffitti d'area bresciana e cremasca a cavallo fra XV e XVI secolo. Al di là dell'età e del ruolo ricoperto dalle figure che popolano le formelle, entrambe caratteristiche ben evidenziate dalla resa epidermica e dai loro paramenti – si riconoscono ad esempio dame, imperatori coronati d'alloro, uomini d'arme, dogi – sono le loro fisionomie a palesare la mano del Maestro di Solarolo nel cantiere. Vi si ritrovano infatti quegli elementi che costituiscono una costante nel suo repertorio: gli occhi gonfi e sporgenti, segnati da profondi solchi che sembrano suggerire una certa stanchezza dei personaggi; le sopracciglia leggermente inarcate, ricavate da una pennellata dal tratto sottile ma deciso, che fanno tutt'uno con il naso pronunciato e reso caratteristico dalla presenza di una gobbetta, quasi una firma della

6. *I palazzi del Municipio e di Giustizia rinnovati*, in M. GHISELLI, P. BELOTTI, G. FUSI, *Il terremoto di Salò del 1901*, Ateneo di Salò – Comune di Salò, Salò 2001, pp. 89-92.

7. M. IBSEN, *La sala della canonica: vicende e profili per l'umanesimo salodiano*, in *Tavolette lignee a Salò: percorsi della pittura, 1475-1513*, a cura di P. V. Begni Redona, P. Bonfadini, M. Ibsen, A. Massardi, Comune di Salò, Salò 2002, p. 51.

bottega; le gote velate da una sfumatura rosata. Una conferma arriva anche dall'osservazione della modulazione chiaroscurale dei visi e dai motivi ornamentali posti a decorazione degli accessori o delle cornici, che riflettono quello stile di transizione fra il tardogotico e il primo Rinascimento, che è il marchio di fabbrica dell'*équipe*. Se i tratti fisionomici, gli elementi decorativi e la plasticità lasciano pochi dubbi sulla paternità di questi personaggi, lo stesso discorso non vale per la datazione, che si rivela più problematica. Gli stemmi presenti sulle tavolette forniscono dei possibili appigli cronologici, dal momento che alcuni di questi sono riconoscibili con sicurezza: mi riferisco agli stemmi episcopali di Bartolomeo Malipiero (1457-1464) e della famiglia Zane, che diede ben due vescovi alla città di Brescia: Lorenzo (1478-1481) e Paolo (1481-1531). Oltre a questi, sono presenti altri due stemmi, uno dei quali è l'insegna della cittadina di Salò; in passato, proprio quest'ultimo, costituiva un indiscusso termine *ante quem non* per la cronologia del ciclo, che era sempre oscillata attorno al 1509, anno in cui, dopo la battaglia di Agnadello, si credeva che fosse stato introdotto il giglio nell'araldica salodiana, come segno di sottomissione al dominio francese. Recentemente ci sono stati risvolti inaspettati, grazie al contributo di Marco Foppoli, apparso nel volume pubblicato dopo il terremoto di Salò del 2004, contributo che ha dato adito a nuovi spunti di riflessione⁸. Lo studioso, infatti, sostiene che la presenza del giglio angioino nelle zampe del leone rampante, simbolo di Salò, non sia stata una conseguenza della vittoria delle truppe francesi nella battaglia d'Agnadello, come originariamente si credeva, bensì rappresenterebbe un antico segno di fazione guelfa, utilizzato almeno una trentina d'anni prima rispetto all'arrivo dei francesi, a giudicare dall'esemplare più antico conservatosi. Per quanto riguarda l'ultimo stemma presente, ovvero il calice dorato su campo rosso fino ad ora non identificato, esso potrebbe essere quello appartenente alla confraternita del Santissimo Sacramento, la quale, così come il Comune, che godeva del diritto di giurispatronato sul duomo, aveva forse guadagnato il privilegio di inserire le proprie insegne araldiche nella sala di rappresentanza della Canonica al principio del secolo XVI⁹. Tali puntualizzazioni porterebbero

8. M. FOPPOLI, *Il leone sul lago*, in F. CASALI (a cura di), *Il terremoto di Salò*, pp. 285-86.

9. Ringrazio Gabriele Bocchio per la disponibilità e l'interesse mostrato fin dal principio per le mie ricerche, nonché per i preziosi suggerimenti sull'araldica salodiana. Egli, in particolare, avanza l'ipotesi che l'inserimento dello stemma della confraternita si possa mettere in relazio-

a rivedere anche le ipotesi finora avanzate sulla datazione delle tavolette, che a questo punto potrebbe benissimo essere anticipata, anche se di poco, rispetto agli anni venti del XVI secolo. La questione non è però di facile risoluzione, dal momento che il linguaggio adottato dalla maestranza sembra proprio coincidere con quello che le è tipico del secondo decennio del Cinquecento. Ciò tenendo presente che le cautele sono dovute, se non indispensabili, nel contesto di una bottega che riutilizza i medesimi modelli e le stesse iconografie nel corso degli anni, con livelli qualitativi non costanti sul piano stilistico.

La faccenda si complica ulteriormente, se si accosta al ciclo delle tavolette della Canonica un altro complesso di formelle lignee che si trova nelle immediate vicinanze, in origine posto a decorazione del soffitto della Sala dei Provveditori e oggi smembrato fra la sua collocazione originale, ovvero la suddetta sala nell'odierno Municipio salodiano, un tempo Palazzo della Magnifica Patria, e il MuSa (Museo di Salò). Delle centoventotto tavolette realizzate, solo cinquantadue sono sopravvissute alle vicissitudini della storia plurisecolare del Palazzo e di queste solamente qualche decina è oggi osservabile da vicino nelle due sedi. Sui riquadri lignei di forma rettangolare, in una cornice che anche stavolta si presenta fittamente polilobata e decorata agli angoli con differenti *pattern* geometrici, stanno delle figure umane maschili e femminili, animali – che nell'iconografia del bestiario medievale rappresentano delle allegorie – e stemmi. Due tavolette rappresentano il leone marciano e altre tre la *Giustizia in trono con la spada*, entrambi simboli della Repubblica della Serenissima. Diversi sono gli stemmi, purtroppo in gran parte sconosciuti; poco più di una decina di tavolette effigia figure femminili, mentre una quindicina di tavolette immortala soggetti maschili. Così come accade nel ciclo della Canonica del Duomo, anche qui il soggetto iconografico fornisce il pretesto per delle descrizioni minuziose degli abiti, delle acconciature e dei copricapi delle dame e dei gentiluomini delle più svariate età qui rappresentati, in linea con la moda di fine Quattrocento¹⁰.

ne ai fatti del 1501, quando il Comune di Salò ordinò alla confraternita di costruire la nuova sacrestia sul lato a monte del Duomo al posto di quella vecchia, sul lato orientale, poi utilizzata come cappella del Santissimo Sacramento.

10. A. MASSARDI, *Relazione sul restauro*, in *Tavolette lignee a Salò: percorsi della pittura, 1475-1513*, a cura di P. V. Begni Redona, P. Bonfadini, M. Ibsen, A. Massardi, Comune di Salò, Salò 2002, pp. 43-49.

A parere di chi scrive, i restauri delle formelle condotti nel 2002 consentono oggi di appurare che la sintassi artistica che connota i due cicli appartiene a un comune *milieu*¹¹. I confronti fra alcuni tipi umani, riconoscibili sia nei tratti somatici che nella definizione ciocca per ciocca dei capelli, così come la pennellata sempre spinta verso il grafismo, rendono indiscutibile la presenza del Maestro di Solarolo nell'équipe incaricata di eseguire le numerose tavolette che sarebbero andate a ornare una delle sale più cariche di significato per il dominio veneziano in terra bresciana. Per comprendere appieno l'importanza di tale commissione all'interno del panorama artistico gardesano, è però indispensabile fare un passo indietro e soffermarsi sul ruolo ricoperto dalla cittadina benacense a queste date, quando la sua autorità politica era rappresentata proprio dal Palazzo della Magnifica Patria.

La Comunità di Riviera infatti esercitò dal 1426 al 1797 un controllo sia amministrativo che giudiziario sui comuni della sponda bresciana del Lago di Garda, da Pozzolengo a Limone, estendendosi così anche sui paesi della Valsabbia, che rimanevano sulla riva sinistra rispetto al corso del fiume Chiese, da Volciano a Idro compreso. Proprio la Magnifica Patria – uno dei gloriosi epiteti di cui viene investita la Comunità, leale alleata della Repubblica di Venezia – dal XIV secolo poté vantare diversi privilegi, come la possibilità di avere un proprio governo; tra questi vantaggi concessi dalla Serenissima spicca quella sorta di autonomia sviluppata nei confronti della città di Brescia, con cui i rapporti non furono mai pacifici e distesi. Nonostante la Comunità rimanesse sempre sottomessa a Venezia, il suo territorio risultava quasi indipendente dalla città bresciana, che inviava un magistrato, il Podestà, a risiedere a Salò. Il governo della cittadina era affidato a un membro della nobiltà eletto dalla città lagunare che ricopriva per 16 mesi la carica di Provveditore di Salò, nonché di Capitano della Riviera. Il suo compito era quello di presiedere il Consiglio Generale che aveva 36 membri, 6 rappresentanti per ogni Quadra: questi deputati, incontrandosi con

11. Nel 1985 viene effettuato un primo restauro delle tavolette, che erano state recuperate nel 1981 durante i lavori di manutenzione della controsoffittatura, svolti presso gli attuali Uffici anagrafici del Municipio. A questi primi interventi si sommano quelli condotti dalla restauratrice Anna Massardi, la quale presenta i risultati emersi dalle indagini svolte in occasione del convegno organizzato a Salò nel 2002, che ruotava attorno al tema delle tavolette della città. Cfr. MASSARDI, *Relazione sul restauro*, pp. 43-49.

sedute a cadenza regolare, emanavano decreti con il sistema di voti a maggioranza¹². Il Palazzo dei Provveditori era dunque la dimora del magistrato inviato dalla Serenissima e della sua famiglia, ma aveva anche un ruolo di rappresentanza proprio per la presenza, al suo interno, di un salone in cui, oltre ad adempiere ai doveri di capo militare e a dare udienza, avvenivano le riunioni del Consiglio della Comunità di Riviera, che qui aveva ottenuto una sede fissa, rispetto a Maderno, con cui avrebbe dovuto alternarsi, almeno dal 1478. Dunque, proprio la questione della sede amministrativa fissa conferita a Salò, potrebbe essere stato il pretesto per eseguire quei lavori, nel palazzo, databili soprattutto dal 1482 al 1484, a cui accennano le carte d'archivio. L'intervento sull'edificio, che doveva avere ancora una struttura trecentesca, fu così rilevante da far parlare di un palazzo *noviter constructo*¹³ due anni dopo la fine dei lavori. Ai nostri giorni, degli antichi fasti del palazzo rimangono silenti testimoni solo le tavolette del soffitto ligneo della Sala dei Provveditori, tuttavia nell'ultimo quarto del XV secolo era stato avviato un vero e proprio cantiere. Qui, infatti, lavoravano diversi artigiani, apparentemente senza un progetto unitario a monte, ma attivi con singole commissioni progressivamente documentate nel corso dell'ottavo e nono decennio, tese a rendere la dimora del rettore veneziano sontuosa e al tempo stesso a conferire un nuovo volto a Salò, che doveva apparire come una capitale.

3. L'INEFFABILE FIGURA DEL “MAGISTRO JOHANNE PICTORE TEUTONICO”

Tornando all'esecuzione delle tavolette lignee in questo contesto del cantiere del Palazzo, in un'epoca di grande prosperità per Salò, fra i diversi incarichi conferiti agli artisti, comprovati dall'archivio salodiano ma raramente corrispondenti a opere ancora oggi esistenti, troviamo le commissioni affidate a un tale Giovanni Teutonico pittore, nominato

12. Per approfondimenti, rimando a L. AIMO, *Illi de Salodio: irriducibili fieri e fedeli solo a Venezia. I difficili rapporti tra Salò e Brescia*, «A.S.A.R. news», n. 6, settembre 2009, p. 10 e G. LIGASACCHI, *Il governo della Comunità di Riviera*, «A.S.A.R. news», n. 6, settembre 2009, p. 9.

13. M. IBSEN, *Le dimore della Comunità*, in F. CASALI, *Il terremoto di Salò del 24 novembre 2004. Il palazzo municipale storia e rinascita*, Comune di Salò, Salò 2009, pp. 190-91; Archivio della Comunità di Riviera (d'ora in poi A.C.R.), *Libro di ordinamenti e provvisioni*, inv. Livi n. 23, cc. 102, 235 v. (29 dicembre 1486).

per la prima volta nelle carte d'archivio proprio in questa occasione: siamo negli ultimi mesi del 1474 e all'artista viene chiesto di realizzare delle decorazioni per adornare la camera *noviter facta* assieme a un intagliatore, un certo Bertolino¹⁴. Il compito affidato ai due doveva avere una certa importanza, oltre che per il prestigio della committenza stessa, per il fatto che siamo a conoscenza di due periti selezionati per giudicare l'operato dello scultore, al quale un terzo venne affiancato per esaminare il prodotto pittorico dell'artista tedesco. Nel trentennio successivo si susseguono diverse commissioni per l'artista dalle origini nordiche, assoldato più volte per lavori all'interno del palazzo. Esattamente dieci anni dopo, il 4 maggio 1484, "*Iohanne Teutonico pictore*" viene retribuito per aver dipinto l'emblema araldico del provveditore Erizzo¹⁵, oltre all'emblema della Repubblica di San Marco, sul prospetto dell'edificio che dava sul lago, e a un "*frisium super sala pallatii et alia*"¹⁶. Nel biennio 1486-87 seguono altri pagamenti per lavori non specificati a palazzo, fra cui presumibilmente dovrebbero porsi anche quelli alle tavolette del soffitto. Qualche dettaglio in più viene fornito solo nel gennaio del 1487 con la commissione di una figura della Vergine presso il nuovo altare a lei dedicato, costruito nel luogo in cui sorgeva una chiesetta, all'interno nel palazzo. Monica Ibsen ipotizza che l'immagine mariana potesse essere un dipinto murale e che la sua realizzazione fosse stata affidata con ogni probabilità allo stesso Giovanni, pittore a cui si riferiscono le carte precedentemente citate¹⁷. In un secondo tempo l'altare verrà circondato da una balaustra in legno, dipinta, ancora una volta non conservatasi fino ai nostri giorni, così come tutto l'allestimento. Ne rimane un ricordo, risalente a circa un secolo dopo, negli atti delle visite pastorali di Carlo Borromeo¹⁸, il quale condannava

14. IBSEN, *Le dimore della Comunità*, p. 196; A.C.R., *Libro di ordinamenti e provvisioni*, inv. Livi n. 19 cc. 164-169 v. (18 novembre-13 dicembre 1474) sebbene altrove risulti come prima commissione quella del 22 maggio 1473, cfr G. PANAZZA, *La pittura nella prima metà del Quattrocento*, in *Storia di Brescia*, promossa e diretta da G. Treccani degli Alfieri, Morcelliana, Brescia 1963, vol. II, *Il dominio veneto*, pp. 927, n. 2.) e A. FAPPANI, *Enciclopedia bresciana*, vol. V, Edizioni "La Voce del Popolo", Brescia 1982, pp. 187-196.

15. Il cui stemma, tra l'altro, è uno dei pochi identificabili fra le tavolette oggi esposte al MuSa.

16. A.C.R., *Libro di ordinamenti e provvisioni*, inv. Livi n. 18ter, c. 255 (4 maggio 1484).

17. IBSEN, *Le dimore della Comunità*, p. 197.

18. *Visita apostolica e decreti di Carlo Borromeo alla diocesi di Brescia. V. Riviera del Garda, Valle Sabbia e decreti aggiunti*, a cura di A. Turchini, G. Archetti, G. Donni, «Brixia sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia», s. 3, XII (2007), fasc. 3-4, Brescia 2007, p. 316.

e vietava l'uso dell'altare che pareva, a suo dire, più un armadio profano che un luogo sacro. Altri compensi spettano al *magistro Iohanne pictore Teutonico habitatore super territorio Salodii* nei primi mesi del 1504 per altri interventi decorativi eseguiti nel Palazzo del Provveditore e nella cancelleria. L'anno seguente l'artista lavora di nuovo per la Comunità e risulta *habitor iuxta Sanctum Bernardinum*, dunque nei pressi della chiesa dedicata al santo francescano, l'altro grande cantiere avviato pochi decenni prima nella cittadina lacustre¹⁹.

Purtroppo, presso l'Archivio della Comunità di Riviera è possibile trovare un riscontro con opere tuttora esistenti solo per alcune delle commissioni artistiche affidate da parte della Magnifica Patria e risalenti dall'ultimo quarto del Quattrocento fino ai primi anni del secolo successivo. Fra le poche opere superstiti si possono annoverare le tavolette lignee policrome, sebbene esse non vengano menzionate direttamente nei documenti, dove è descritta solo la decorazione generica della sala che doveva esserne adornata. A queste opere negli studi moderni viene accostato il nome di Giovanni Teutonico, così ricorrente nella documentazione salodiana da far pensare che il maestro tedesco dovesse essere una personalità di spicco nel panorama artistico di quegli anni, e che dovessero spettargli gran parte degli incarichi pubblici. In realtà, un tenace equivoco che si è trascinato negli anni ha spinto poi alcuni studiosi a collegare questo Giovanni Teutonico, citato nei documenti come pittore, a un altro omonimo *magistro Iohanne teutonico intayatore habitatore in Turi*, documentato nelle carte di Salò per la realizzazione di un crocifisso ligneo venticinque anni prima rispetto all'anonimo pittore²⁰. Le ricerche più aggiornate spingono tra l'altro a credere che tale Giovanni Teutonico – lo scultore – non sia nemmeno l'autore del *Crocifisso* ligneo che ancor oggi sovrasta l'altare maggiore del Duomo di Salò. Non essendo questa la sede adatta a dilungarsi ulteriormente sulla spinosa questione dell'effettiva paternità del Crocifisso, mi limito a rimandare agli studi più recenti, in cui viene proposto il convincente intervento di un'altra personalità artistica – *frater Paulus* – sempre sulla scorta dei registi conservati a Salò²¹.

19. A.C.R., *Libro di ordinamenti e provvisioni*, inv. Livi, n. 23, c. 102 (19 luglio 1505).

20. A. M. MUCCHI, *Il Duomo di Salò*, con prefazione di A. Morassi, Ateneo di Salò, Salò 1979, rist. anast. [1° ed. Bologna: Maylender, 1932], pp. 263-67.

21. A. GALLI, M. MAZZALUPI, *Sulle tracce di don Paolo Moerich, chierico e scultore*, «Analecta pomposiana», XXXIX (2014), pp. 23-60; S. CAVATORTI, *Giovanni Teutonico: scultura lignea tedesca nell'Italia del secondo Quattrocento*, Aguaplano, Passignano sul Trasimeno 2016.

A causa di questo abbaglio e di una consolidata tradizione, le commissioni che negli ultimi decenni sono state ricondotte a uno o all'altro Giovanni Teutonico sono confluite nel catalogo di un altro maestro dalle origini alemanne che realizza nel 1475 e nel 1497, con una certa coerenza cronologica, alcuni dipinti murali nelle immediate vicinanze geografiche, firmandosi "*Joh(an)n(e)s de Ulm(a)*". Il primo e più antico fra i due affreschi firmati, situato attualmente nell'angolo buio della controfacciata del duomo salodiano, sul lato destro dando le spalle all'altare maggiore, è stato gravemente guastato durante il trasporto su tela dall'ex Oratorio dedicato ai Santi Cristoforo e Rocco, non più esistente²². Ciò che rimane, pesantemente ridipinto nel corso delle operazioni di restauro seguite allo strappo malamente effettuato nel 1957, era tornato alla luce per l'appunto nell'antica cappella cimiteriale annessa al duomo²³. Solo le fotografie scattate prima della rimozione degli affreschi dalla loro collocazione originale possono dimostrare che si debbano riferire all'artista tedesco sia la *Sant'Agata* (fig. 5), firmata e datata "*joh(an)n(e)s de ulma pinxit 1475 21 octobris*", sia il gruppo con i *Santi Lucia, Cosma e Damiano* (fig. 6) a sua volta corredato da un'altra importante indicazione cronologica "*septi mensis augusti 1481*", ma privo della firma²⁴. Il secondo dipinto murale che porta la data e la firma del maestro alemanno, si trova in un paese situato nell'immediato entroterra rispetto a Salò, e può essere ammirato ancor oggi nel Santuario dedicato alla Madonna del Carmine della frazione di San Quirico a Muscoline, in Valtenesi. Quello di Giovanni da Ulma non è però l'unico

22. M. IBSEN, *Opere, congetture, documenti per la pittura a Salò (1475-1513)*, in *Tavolette lignee a Salò: percorsi della pittura, 1475-1513*, a cura di P. V. Begni Redona, P. Bonfadini, M. Ibsen, A. Massardi, Comune di Salò, Salò 2002, p. 74.

23. Uno degli affreschi, non firmato ma sicuramente riconducibile al catalogo dell'artista, porta una iscrizione eseguita proprio nelle circostanze dello strappo dei dipinti murali, che recita "Affreschi recuperati dall'antica cappella dei ss. Cristoforo e Rocco da Piero Manenti Settembre MCMLVII Parroco Mons. D. Bondioli". MUCCHI, *Il Duomo di Salò*, p. 300 afferma: "Le sole pitture murali del '400, che ora rimangono accanto al duomo, si vedono nell'ex Oratorio dei Ss. Cristoforo e Rocco contiguo alla cappella del Ss. Sacramento". Infatti, quando viene pubblicata la prima edizione del volume di Mucchi, ovvero negli anni '30, in corrispondenza della quinta parete della navata destra non c'era un altare, bensì una porta che connettendo la vecchia sacrestia al sagrato, conduceva nell'ex Oratorio di cui rimanevano le quattro pareti e una volta a sesto ribassato, frutto probabilmente di lavori più tardi rispetto alla sua fondazione. A suo dire gli affreschi vennero riscoperti dopo il terremoto del 1891, cfr. MUCCHI, *Il Duomo di Salò*, p. 289, a differenza di quanto afferma IBSEN, *Opere, congetture, documenti*, p. 74, che riconduce il ritrovamento ai lavori eseguiti dopo il sisma che colpì la città agli inizi del XX secolo.

24. M. IBSEN, *Opere, congetture, documenti*, p. 74.



Fig. 5. Giovanni da Ulma, *Sant'Agata*, 1475, pittura murale (riportata su tela), Salò, Duomo, già in Oratorio dei Santi Cristoforo e Rocco.



Fig. 6. Giovanni da Ulma, *I santi Lucia, Cosma e Damiano*, 1475, pittura murale (riportata su tela), Salò, Duomo, già in Oratorio dei Santi Cristoforo e Rocco.

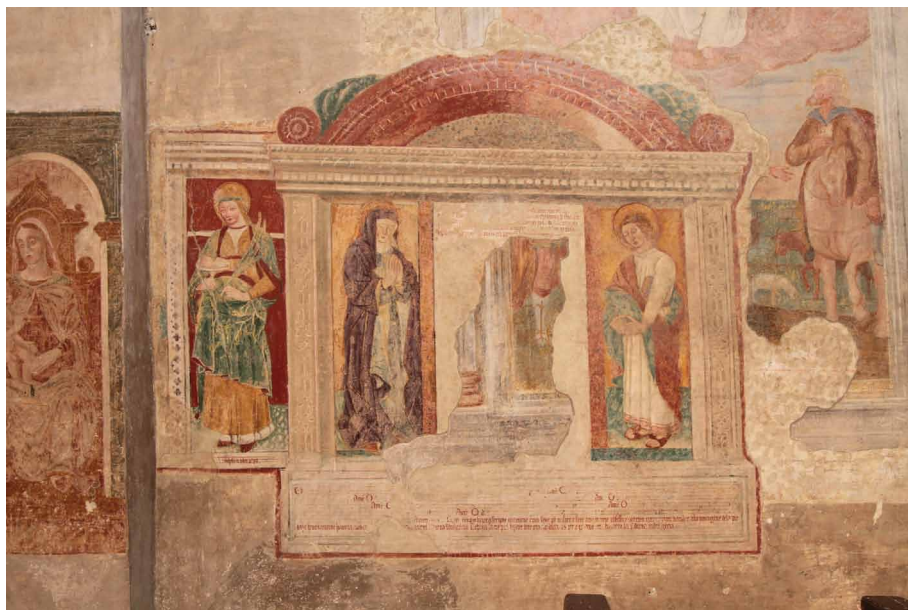


Fig. 7. Giovanni da Ulma, *Santa Lucia*, 1497,
pittura murale, San Quirico di Muscoline, Santuario del Carmine.

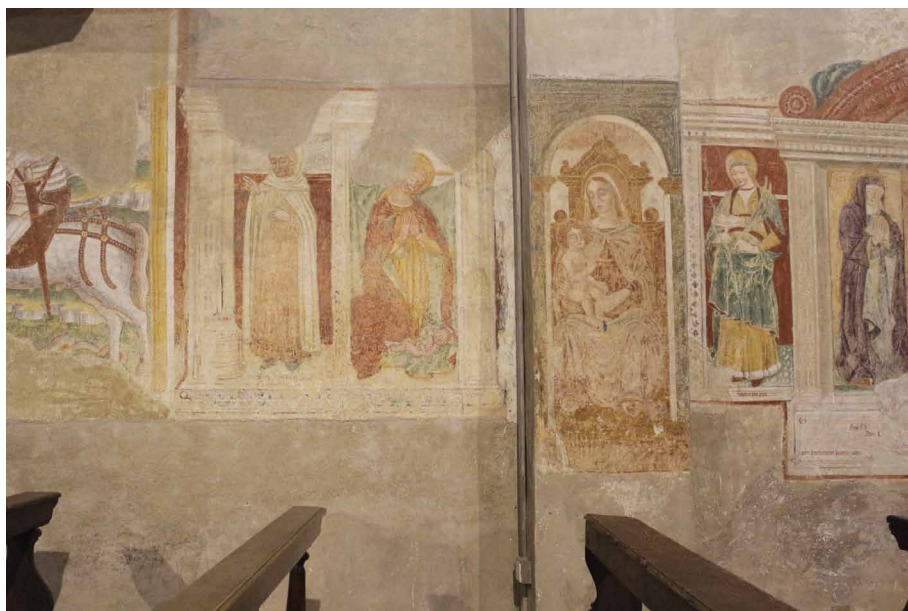


Fig. 8. Giovanni da Ulma e bottega, fine XV secolo,
pittura murale, San Quirico di Muscoline, Santuario del Carmine.

affresco a ornare le pareti dell'edificio, che venne costruito nell'ultimo quarto del XV secolo dai frati carmelitani. Come notava amaramente Paolo Guerrini (inveendo contro la noncuranza del governo instauratosi dopo la Prima guerra mondiale), già nel 1921 lo stato di conservazione degli affreschi che tanto faticosamente lui aveva portato alla luce avviando una campagna di restauro poc'anzi, nel 1907, era già allora molto compromesso: oggi alcuni di questi dipinti sono andati quasi totalmente perduti, e i superstiti necessiterebbero di un intervento di restauro²⁵. Fortunatamente non è questo il caso del riquadro con la *Sant'Agata*, che reca nella parte inferiore della modanatura un'iscrizione realizzata a secco, oggi parzialmente illeggibile, ma trascritta integralmente dal Guerrini: "*Joh(an)n(e)s de ulm(a) pi(n)xit 1497 17 iulii*"²⁶. Alla bottega del pittore la critica riconduce anche l'adiacente (sebbene apparentemente posta a un diverso livello di intonaco) e lacunosa scena della *Imago Pietatis* (fig. 7) di cui restano solamente i due dolenti corredati, in alto e nella cornice sottostante, da lunghe iscrizioni che riportano dei lacerti di una orazione indulgenziale²⁷. Le figure della Vergine e del San Giovanni Evangelista lasciano pensare a una operazione di bottega, con una qualità pittorica e una resa espressiva dagli esiti inferiori rispetto al riquadro con la santa siciliana. La cornice che contiene la *Sant'Agata* sembrerebbe proseguire nella campata successiva, dietro il pilastro aggiunto in un secondo momento, dove ritroviamo la stessa cornice che racchiude una *Madonna che adora il Bambino* e un *Sant'Alberto* (fig. 8). In particolar modo l'iscrizione sottostante richiama da vicino quelle presenti in diverse opere accostabili a Giovanni da Ulma e lo stesso vale per il decorativismo insistente dei colletti degli abiti e delle maniche. A queste due opere sicuramente autografe, alcuni studiosi hanno infatti accostato altre testimonianze, pittoriche e scultoree, arricchendo il catalogo dell'artista che, è bene evidenziare, viene citato più volte nelle carte degli archivi salodiani sotto la dicitura di *Johanne pictore Teutonico* e mai con la specifica "*de Ulma*".

La questione della paternità delle opere pittoriche e scultoree prese

25. P. GUERRINI, *S. Quirico di Moscoline*, «Il Cittadino», 21 dicembre 1921.

26. Anche questo affresco, in realtà, risulta oggi in un cattivo stato di conservazione oltre che fortemente ridipinto, ma è ancora in linea massima leggibile.

27. G. BOCCHIO, *Il patrimonio artistico*, in G. BOCCHIO, M. VALOTTI, *La chiesa di S. Quirico a Muscoline: appunti di storia e arte*, Comune di Muscoline, Muscoline 2004, pp. 28-29.

in esame dalla critica locale negli ultimi decenni, non senza causare talvolta notevole confusione sul piano sia attribuzionistico che cronologico, meriterebbe a sua volta uno studio monografico che possa ricostruire il catalogo e la vicenda critica della sfuggente figura di Giovanni da Ulma – molto probabilmente da far coincidere appunto con uno dei due Giovanni Teutonico citati nelle carte²⁸. Alla luce delle indagini finora effettuate, credo siano in definitiva da avvicinare all'ambito di Giovanni da Ulma, prendendo come punto di partenza proprio gli affreschi sopra citati, le pitture murali di San Pietro in Lucone a Polpenazze del Garda, rappresentanti un *San Rocco*, datato 1489, e un *San Sebastiano*. A questi si aggiungono i dipinti conservati a Gavardo, nell'Oratorio dedicato a San Rocco, dove alcune iscrizioni recanti la data di esecuzione consentono di collocare tali figure in un ambito temporale coerente rispetto alle altre proposte²⁹.

28. Tentativo portato avanti, sebbene *in nuce*, nel primo capitolo della mia tesi di laurea, dove viene messa a fuoco proprio la figura di Giovanni da Ulma con un abbozzo di ricostruzione della vicenda critica di quest'ultimo, particolarmente ostica in quanto la notizia dello scultore Giovanni Teutonico nelle carte d'archivio salodiane della metà del XV secolo ha depistato a lungo le ricerche, spingendo la tradizione locale verso attribuzioni che necessitano oggi di essere riviste. Si propone dunque uno sfoltimento del *corpus* dell'artista tedesco – composto da un gruppo consistente di opere pittoriche e scultoree spesso incongruenti fra loro a livello stilistico – per ridurlo a un numero esiguo, ma ragionevole, di opere pittoriche, come evidente nella nota a seguire.

29. Mi riferisco alle seguenti pitture murali: al *San Nicola da Tolentino* posto in corrispondenza dell'angolo fra la parete sinistra dell'edificio e l'arcata trionfale e al sottostante riquadro rappresentante la *Madonna in trono con il Bambino tra San Bartolomeo e Sant'Antonio Abate* (1498); alla *Madonna in trono col Bambino tra San Rocco e San Sebastiano* (1496) sull'arcata sinistra stessa, in corrispondenza del quale risulta interessante anche la modanatura della *Crocifissione* sulla parete sinistra dell'arcata presbiteriale, che costituisce un'eco del gioco architettonico dello stesso vivido colore presente nell'affresco riportato su tela con la *Sant'Agata*, nel Duomo di Salò, firmato da Giovanni da Ulma. Alla proposta di catalogo qui avanzata aggiungerei anche il *San Rocco* in lussuose vesti cortesi (1497), una *Madonna in trono con Bambino* (1500) a cui credo si possa connettere anche l'immagine parzialmente lacunosa del *San Vigilio* sul lato interno del pilastro accanto, occupato sul fronte da un santo identificato con San Rocco, che io riconoscerei piuttosto come *San Giobbe* per l'iconografia – effettivamente vicina al santo di Montpellier o a San Lazzaro – del cane che lecca le ulcere e del corpo ignudo riparato solo da un mantello (ripresa in ben tre dipinti all'interno dello stesso edificio), proposta avvalorata dall'iscrizione che corre sul nimbo, da cui pare riuscire a leggere “*s. iopus*” e dal testo accanto, tratto forse dal secondo libro di Giobbe, accompagnato dalla data 1497 e dal nome del committente. Le ragioni che mi hanno spinto a maturare questo giudizio sono i ricorrenti motivi ornamentali e calligrafici, soprattutto per quanto riguarda le cornici e le iscrizioni, abbinati alle fisionomie connotate da un'aria mesta, con lo sguardo abbassato o poco espressivo, e l'attenzione rivolta soprattutto al decorativismo generale delle vesti. Lo stesso discorso si potrebbe fare in relazione a diversi strappi d'affresco che costellano oggi la controfacciata del Duomo

4. QUALCHE CONSIDERAZIONE FINALE SUI RAPPORTI FRA LE DUE MAESTRANZE

Come anticipato, tale ampia parentesi sull'attività del maestro tedesco risulta indispensabile: il problema posto dalle *tabulae pictae* del Municipio di Salò e il suo autore infatti diventa cruciale nel momento in cui questi manufatti vengono accostati a quelli analoghi presenti nel Salone della Canonica del Duomo, eseguiti dal Maestro di Solarolo (fig. 9). La mano dello stesso pittore infatti è individuabile nel cantiere della Sala dei Provveditori, accanto a quella del Giovanni Teutonico documentato per alcuni lavori qui effettuati, *alias* con ogni probabilità Giovanni da Ulma, il quale, specialmente in alcune fisionomie, mostra una forte affinità con quanto noto e sopra attribuito al maestro tedesco (fig. 10). Di fronte a una commissione di un certo calibro, trattandosi della decorazione di uno dei saloni di rappresentanza del potere veneziano in terraferma, dobbiamo immaginare che l'incarico sia stato affidato alla personalità artistica più importante nella Salò della seconda metà del secolo XV, un maestro che, pur tradendo una formazione tardogotica, recepisce negli anni ottanta del Quattrocento le novità messe a punto da Mantegna a Padova pochi decenni prima, importate per primo dal Foppa e assimilate poi dalle altre maestranze bresciane, aggiornando quanto possibile il proprio vocabolario³⁰. Tale operazione, condotta inizial-

di Salò, che sembrano conservare alcune delle caratteristiche sopra descritte sotto le pesanti ridipinture che le ha interessate nel corso dei restauri del secolo scorso. La loro storia è assimilabile, credo, a quella che toccò alla vicina *Sant'Agata* e al gruppo con *I santi Lucia, Cosma e Damiano*, anche se la storiografia locale non si è mai soffermata a lungo sulla provenienza dei numerosi dipinti murali traslati su tela, se non con qualche rapido accenno (M. IBSEN, *Il Duomo di Salò*, Vannini, Gussago, 1999, pp. 158-159). Forse non è un caso che nel registro dei beni di proprietà del duomo del 1992, conservato nell'Archivio Parrocchiale di Salò, gran parte degli affreschi presenti in controfacciata risulti attribuita proprio a Giovanni da Ulma. Il restauro subito tuttavia, che ha stravolto i connotati degli affreschi, rende molto difficile una valutazione finale: bisognerebbe poter fare una stima delle opere attraverso delle fotografie precedenti alla loro rimozione, finora non note.

30. È indubbio che il bagaglio culturale della bottega di Solarolo rifletta questo clima di tenue rinnovamento, dettato dall'assimilazione del linguaggio foppesco elaborato fra Pavia, Milano e Genova e diffusosi capillarmente in tutta la Lombardia. Fra i principali discepoli della scuola foppesca ci sono per l'appunto i grandi nomi di Giovan Pietro da Cemmo, Paolo da Caylina il Vecchio, Zenale e Butinone, Vincenzo Civerchio e Floriano Ferramola. Accanto a questi, sono stati riconosciuti dalla critica locale diversi maestri, battezzati di volta in volta in base alla località dove operavano: il Maestro di San Felice del Benaco, il Maestro di Nave, il Maestro di Gardone Valtrompia, il Maestro di Gussago e via dicendo. Tutte queste maestranze condividono

mente da Giovanni da Ulma per le tavolette della Sala del Provveditore, viene portata a un livello successivo dal maestro che opera nella Sala della Canonica e che, nei pochi anni che separano i due cicli, raggiunge esiti pittorici elevati, dimostrando di aver assimilato il gusto per una pittura all'antica già abbozzato nel soffitto del municipio. Nel nono decennio del Quattrocento il *magistro Iohanne* (alias Giovanni da Ulma) di cui rimane traccia nei documenti, doveva essere una delle personalità artistiche più influenti a Salò, se a lui vengono assegnati incarichi così prestigiosi da parte della Comunità di Riviera. È curioso che l'epicentro dell'attività del Maestro di Solarolo – immaginandoci di tracciare delle linee per unire le località agli estremi dell'area in cui opera la sua *troupe*, che allo stato attuale delle ricerche sono Anfo, Caino e Manerba del Garda, e farle convergere al centro – corrisponda grosso modo alla cittadina lacustre di Salò, attorno alla cui area si infittiscono le pitture a lui riconducibili. La cronologia relativa alle opere e la loro collocazione non rivela negli spostamenti una coerenza tale da indurre a pensare a una bottega itinerante (basti ricordare a tal proposito che nello stesso anno, il 1512, la maestranza conclude i lavori di Polpenazze, Caino ma anche di Renzano), quindi è probabile che dovesse esserci una sorta di “quartiere generale”, situato nelle immediate vicinanze delle commissioni più significative.

A questo punto delle ricerche dunque, forse non sarebbe azzardato ipotizzare che il Maestro di Solarolo avesse in un certo senso ereditato alcune delle commissioni che fino a pochi anni prima spettavano al suo maestro nella allora capitale della Magnifica Comunità di Riviera. Tale supposizione può trovare un riscontro anche in altri cantieri, dove in maniera analoga si assiste a una serie di dipinti eseguiti da Giovanni da Ulma, accanto a cui si conservano opere ascrivibili al Maestro di Solarolo. Nella chiesa di San Pietro in Lucone a Polpenazze, su due lati di un pilastro che regge la volta a crociera della Cappella dedicata all'Immacolata Concezione, dipinta dalla bottega solaroliana, si trova-

lo stesso *humus* improntato sulla lezione del Caylina – che a sua volta aveva beneficiato del contatto con il cognato Vincenzo Foppa – tanto che per anni queste attribuzioni hanno alimentato un dibattito locale, fondato sulla convinzione che tutte le opere eponime attribuite ai maestri sopra citati fossero in realtà da ricondurre allo stesso Paolo da Caylina il Vecchio. Addentrarsi in questa *querelle* non è lo scopo che si prefigge questo contributo, che per la sua natura può solo sfiorare la diatriba: rimane tuttavia inoppugnabile l'influsso esercitato da tali maestranze sulla bottega di Solarolo, riscontrabile nella sua cultura figurativa.



Fig. 9. Giovanni da Ulma e Maestro di Solarolo (attr.), *Tavolette della Sala dei Provveditori* (particolare tratto da), 1485 ca., tempera su tavola, Salò, MuSa, già in Palazzo dei Provveditori.



Fig. 10. Maestro di Solarolo, *Tavolette della Canonica* (particolare tratto da), anni dieci del XVI secolo, tempera su tavola, Salò, Salone della Canonica.



Fig. 11. Maestro di Solarolo, *Storie di san Giobbe*, 1503, pittura murale (riportata su tela), Salò, Duomo, già in Oratorio dei Santi Cristoforo e Rocco (?).



Fig. 12. Giovanni da Ulma e Maestro di Solarolo (attr.), *San Giobbe e santa Caterina*, ultimo quarto del XV secolo, pittura murale (riportata su tela), Salò, Duomo, già in Oratorio dei Santi Cristoforo e Rocco (?).

no rispettivamente un *San Sebastiano* e un *San Rocco*, a mio parere da ascrivere a Giovanni da Ulma. Lo stesso accade nel Santuario dedicato al Carmine di San Quirico a Muscoline dove si trovano affreschi attribuibili al Maestro di Solarolo accanto a quelli di Giovanni da Ulma, la cui paternità è comprovata, perlomeno nel riquadro con la *Sant'Agata* sotto cui si legge ancora la firma e a cui doveva seguire la data 1497, oggi quasi del tutto svanita. Se, per quanto riguarda le decorazioni a fresco di Polpenazze e di San Quirico, la presenza di dipinti eseguiti da entrambe le maestranze potrebbe effettivamente essere una mera coincidenza, poiché mettendo in relazione le opere, sebbene siano appunto conservate nei medesimi edifici, non si riscontrano particolari analogie stilistiche o rimandi iconografici, lo stesso non si può affermare, secondo la mia opinione, per gli affreschi collocati in controfacciata nel Duomo di Salò, dove troviamo qualcosa di più di una banale combinazione. La mia ipotesi, che prende in considerazione per primo il pannello con le *Storie di san Giobbe* (fig. 11), si fonda su notazioni stilistiche e iconografiche, in quanto i diversi riquadri che costellano la parete sono pitture a fresco riportate su tela, frutto dello smembramento avvenuto sul finire degli anni cinquanta del secolo scorso, quando le opere provenienti da edifici salodiani non sempre precisati vengono ricollocate qui. In questo *mare magnum* sappiamo solo che le opere di Giovanni da Ulma, ovvero la *Sant'Agata* firmata e datata 1475, così come i *Santi Lucia, Cosma e Damiano* del 1481, derivano dalla cappella cimiteriale dedicata ai Santi Cristoforo e Rocco, distrutta nel 1957. Sull'ubicazione originaria degli altri affreschi si sa ben poco ma, dopo una serie di confronti con le opere di Giovanni da Ulma, il dipinto con le *Storie di san Giobbe* e il riquadro con *Santa Caterina e san Giobbe* (fig. 12) posti nelle vicinanze, entrambi ascrivibili alla maestranza di Solarolo, si può giungere a formulare un'ipotesi. L'impressione è che per riproporre determinate soluzioni inconsuete – come la rappresentazione dello strumento chirurgico adoperato sia come attributo iconografico da San Cosma sia dall'angelo che cura le ferite di San Giobbe, di per sé senza una consolidata tradizione iconografica, ma che mostra una forte aderenza con il modello adottato da Giovanni da Ulma – il Maestro di Solarolo dovesse avere la possibilità di averle sotto gli occhi (fig. 13). Se poi si confronta il tipo umano femminile della *Santa Caterina* incorniciato in riquadro assieme a un *San Giobbe* – che richiama direttamente la serie

posta a pochi metri di distanza sulla parete opposta – con il volto totalmente decontestualizzato che sembra far capolino sopra l'architettura dipinta in cui è racchiusa la *Sant'Agata*, le analogie sono tali da indurre a credere che tutti gli strappi nominati provengano dalla cappella dei Santi Cristoforo e Rocco. Ancora una volta dunque ci troveremmo davanti a quella che pare qualcosa di più di un'altra casualità.

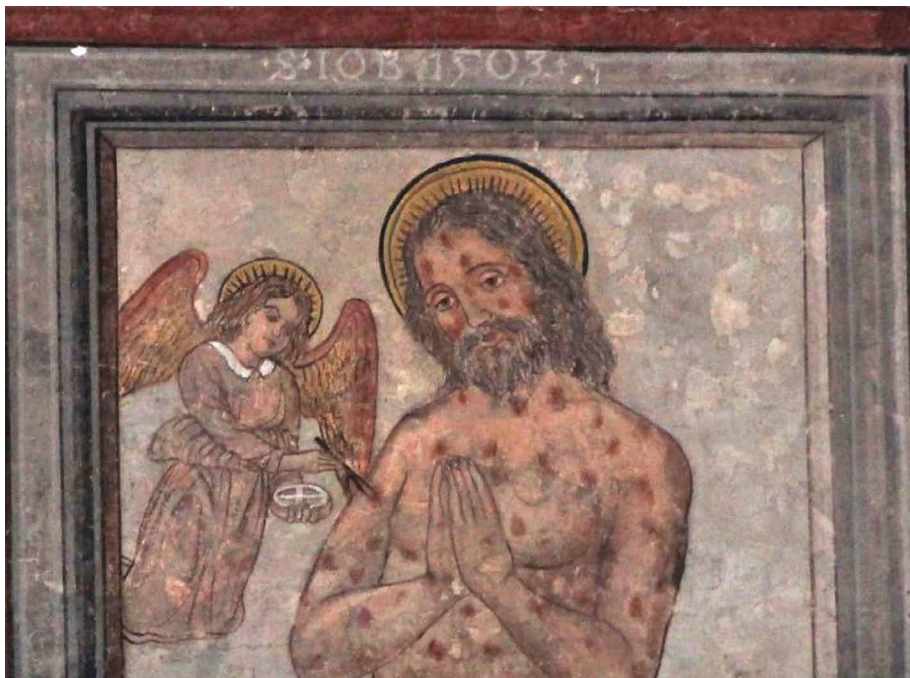


Fig. 13. Maestro di Solarolo, *Storie di San Giobbe* (particolare), 1503, pittura murale (riportata su tela), Salò, Duomo, già in Oratorio dei Santi Cristoforo e Rocco (?).

Ciò spinge a credere che le due maestranze, ovvero il Maestro di Solarolo e Giovanni da Ulma, oltre ad aver lasciato, talvolta, le proprie opere negli stessi edifici religiosi di Salò e delle aree limitrofe, fossero inserite nello stesso giro di committenze. Non escluderei che il Maestro di Solarolo stesso fosse parte dell'équipe di Giovanni da Ulma e che fosse stato coinvolto nell'esecuzione delle tavolette nella Sala dei Provveditori agli inizi della propria attività, attorno al 1485. Alcuni vol-

ti infatti rivelano, sebbene in uno stato che definirei embrionale, i tratti distintivi del Maestro di Solarolo, con la pennellata netta che al solito rimarca le sopracciglia e le borse sotto agli occhi, delinea i capelli ciocca per ciocca, valorizza gli zigomi e la bocca piccola e carnosa dei suoi tipi umani. Ponendo all'inizio della sua carriera l'eventuale collaborazione nel Palazzo dei Provveditori, mi pare che le tavolette si possano sposare bene con le opere della fase giovanile della maestranza, databili agli anni ottanta e novanta del Quattrocento e caratterizzate da alcuni retaggi tardogotici³¹. Col passare degli anni si giungerà man mano a una acquisizione del sintagma mantegnesco-padovano, come dimostrano le tavolette della Canonica e le altre commissioni ricevute nei primi due decenni del Cinquecento, non senza alcune ingenuità o incoerenze che rivelano la presenza di collaboratori nei cantieri.

Sull'identità di questo misterioso maestro purtroppo non ci è consentito fare altro che congetture. L'ennesima disamina delle carte d'archivio salodiane, sia comunali che parrocchiali, alla luce delle proposte avanzate per tentare di restituire un *corpus* organico e coerente, continua a costituire un punto di partenza per future ricerche. Volendosi però lasciare suggestionare dalla presenza delle lettere "ZZA" sul dipinto murale conservato in abitazione privata a Renzano, questa sigla, che fa pensare a una firma, potrebbe essere un indizio per risalire a un nome³². Senza spingersi verso ulteriori speculazioni in merito all'identità anagrafica del maestro, rimangono delle spie nel gergo adottato dalla bottega, che rivela un idioma solo in parte di matrice strettamente bresciana. Finora, nella ricostruzione del bagaglio culturale della maestranza, si è lasciata volutamente in sospeso la questione della sua provenienza geografica. Infatti, sebbene sia evidente che questo maestro sia aggiornato sulla lezione padovana e sui suoi riflessi nell'arte lom-

31. Mi riferisco ad opere già note quali ad esempio la *Madonna in trono con Bambino, sant'Angelo e sant'Alberto da Trapani* nel Santuario della Madonna del Carmine di San Felice, datato 1487, ai due dipinti murali conservati rispettivamente nella navata destra e nella sacrestia della Pieve di Manerba, il primo dei quali viene eseguito nel maggio del 1493 e ancora alla *Madonna in trono con Bambino, santa martire e san Rocco* che funge oggi da pala d'altare nel Santuario della Visitazione dei Tormini, frazione di Roè Volciano. A questa prima tipologia, ascriverei anche alcune delle nuove proposte attributive, ovvero la *Virgo lactans con san Giovanni Battista e san Rocco* di Via San Carlo a Salò, il vicino affresco in Piazza Zanelli con *Madonna in trono col Bambino tra san Rocco e san Sebastiano*, datato 1491 e il dipinto murale conservato in casa privata a Gavardo conosciuto tramite fotografia.

32. Segnalato da VALENTI, *La chiesa dei Ss. Nazario e Celso a Renzano di Salò*, p. 41.

barda, proprio il carattere – che è stato definito più volte “xilografico” – riscontrabile nelle opere a lui ascritte, oltre ad attestare una conoscenza della miniatura coeva, mi spinge a non escludere del tutto l’idea che si tratti di un artista dalle origini nordiche³³. Le preziose carte d’archivio salodiane attestano infatti, come già sottolineato, la presenza di un vivace cantiere internazionale. Soprattutto nel lasso di tempo che va dagli anni cinquanta del Quattrocento al primo decennio del Cinquecento, il Duomo di Salò ospita maestranze provenienti dal mondo tedesco accanto ad artisti locali, per lo più veneti, a conferma dell’egemonia culturale e politica che la Serenissima ebbe in queste terre fino al 1797. Tale situazione è giustificata dall’esistenza di una comunità germanica stanziata nella città del golfo, almeno per tutto il Quattrocento. Questa condizione favoriva i contatti con la cultura oltralpina non solo a livello commerciale ma anche artistico, in quanto la relativa vicinanza permetteva anche agli artisti stessi di viaggiare intrecciando relazioni e ottenendo commissioni. I grafismi e il carattere goticeggianti, che connota le opere più acerbe e che emerge soprattutto nell’insistito decorativismo calligrafico e nei cartigli, non possono che avvalorare, a mio parere, questa tesi. Alcuni studiosi hanno motivato l’asprezza dello stile della bottega con la conoscenza e il conseguente influsso di alcuni codici miniati e antifonari degli stessi anni³⁴. In realtà, una pista simile era stata indagata da Gaetano Panazza per primo, per essere poi ripresa da Bartoletti, proponendo un nome da mettere in relazione a questa personalità artistica, ovvero quello di Giovanni Maria da Brescia “frate carmelitano, noto per la sua attività di incisore e pittore”, a cui viene attribuita la *Deposizione* di San Pietro al Lucone, punto di partenza per l’attività del presunto autore dei numerosi affreschi votivi della sponda bresciana del lago di Garda³⁵. Il principale motivo del mio dissenso nei confronti di questa proposta identificativa sta nella mancanza di pitture murali attribuibili in maniera credibile all’ermetico Giovanni Maria da Brescia. Infatti, fra le opere superstiti firmate dal carmelitano, costituite solamente dalle incisioni a bulino, non è possibile ravvisare delle ana-

33. M. IBSEN, *Gli indirizzi figurativi*, pp. 208-209.

34. P. BONFADINI, *Colori di legno. Soffitti con tavolette dipinte a Brescia e nel territorio (secoli XV-XVI)*, Brescia: Starrylink Editrice, 2005, (Collana SkyLine – Arte), pp. 83-85.

35. G. PANAZZA, *Le pievi e i santuari: un ricco patrimonio di storia ed arte*, «La Valtenesi», 9, 1992, pp. 35-36; R. BARTOLETTI, *Quel «tempietto» in cima alla collina*, «Bresciaoggi», 3 dicembre 1998.

logie convincenti nemmeno confrontando fra loro le stampe, datate in uno stretto lasso temporale (dal 1500 al 1512): un periodo forse troppo ristretto per giustificare le notevoli differenze stilistiche percepibili da un'opera all'altra, che mostrano una sintassi a tratti estremamente raffinata, con echi mantegneschi, e altrove molto rigida e impacciata³⁶. Il carattere fortemente incisivo delle opere conservate al santuario carmelitano di San Felice, abbinato alla documentata presenza di un frate dell'Ordine del Carmelo attivo a Brescia sia come pittore che come incisore, non è dal mio punto di vista un elemento sufficiente per attribuire l'intero catalogo a questa figura. Inoltre, non è da sottovalutare l'area in cui opera la maestranza, che coincide con l'entroterra gardesano e mai con la città di Brescia.

Concludendo, credo che l'ipotesi di un possibile discepolato del Maestro di Solarolo presso la ben avviata bottega di Giovanni da Ulma sopra formulata possa inserirsi con una certa logica nella cornice salodiana a cavallo fra i due secoli. L'eventualità che il nostro ineffabile capo bottega, dalle supposte origini alemanne, possa essersi formato come garzone nell'*atelier* di un maestro invece già affermato nella Comunità di Riviera, ma proveniente dalla stessa terra, potrebbe fornire un ulteriore tassello al mosaico, ancor'oggi sconnesso, che rappresenta la situazione artistica benacense fra Quattro e Cinquecento.

36. Come viene evidenziato anche in L. RIVALI, *Per la storia della biblioteca dei Carmelitani Osservanti di Brescia*, in *Il libro fra autore e lettore. Atti della terza giornata di studi Libri e lettori a Brescia tra Medioevo ed età moderna: Brescia, Università Cattolica 21 Novembre 2006*, a cura di V. Grohovaz, La compagnia della stampa Massetti Rodella, Roccafranca 2008, pp. 240-243, a cui faccio riferimento per uno studio sul fervido ambiente culturale del convento di Santa Maria del Carmine di Brescia e sull'attività incisoria della scuola carmelitana, di cui si ritiene capostipite lo stesso Giovanni Maria da Brescia.

IORELLA FRISONI

Storica dell'arte, già docente presso l'Università degli Studi di Milano

Un nuovo soffitto e qualche appunto per Francesco Savanni, pittore bresciano del Settecento

Questo sintetico scritto viene a conclusione di alcune ricerche da me condotte da tempo su Francesco Savanni, ricerche che avevano avuto un primo esito in una conversazione tenuta presso l'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Brescia verso la fine del 2009¹. In quell'occasione avevo raccolto sotto il nome del pittore bresciano diverse opere già assegnate ad altri, arricchendone il catalogo, soprattutto per quanto riguardava la produzione murale, ma cercando anche di rivalutarne la figura, giacché mi sembrava che fino a non moltissimi anni fa egli fosse stato alquanto maltrattato dalla critica, che vedeva in lui solo un piccolo maestro di modesta qualità, ossequioso e quasi succube nei confronti dei modelli più alti della grande tradizione decorativa settecentesca².

Solo in anni relativamente recenti interessanti aperture su Savanni

1. *Nuove prospettive per Francesco Savanni*, Brescia, Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti, 13 novembre 2009. Ho debiti, a vario titolo, con diverse persone: Lucia Altani, Adriana Balboni, Angelo Loda, la famiglia del compianto Angelo Rampinelli Rota, Carissimo Ruggeri, anch'egli purtroppo scomparso. Le immagini dei monocromi della Pace sono di Marco e Matteo Rapuzzi, che ringrazio e sono grata soprattutto ad Alberto Zaina, autore degli scatti relativi alla volta dello scalone di palazzo Bonoris.

2. E questo nonostante da tempo gli studi bresciani si fossero occupati di Savanni, partendo dalle guide bresciane del '700 e dell'800, per passare alla mostra bresciana del 1935, ai contributi compresi nella *Storia di Brescia*, alle mostre queriniane del 1981 e alle iniziative bibliografiche correlate.

erano venute da Luciano Anelli, che, dopo aver indagato, nella chiesa di Santa Maria Nascente a Fiumicello la pala della *Deposizione*³, aveva analizzato con attenzione altre opere (a Manerbio, a Trenzano, in Val Sabbia etc.⁴), individuandone la vocazione “muratoria” e, in seguito, altri studiosi avevano cominciato ad osservarlo con attenzione⁵. Quella mia conversazione, che avrebbe dovuto uscire nei «Commentari dell’Ateneo di Brescia» corrispondenti a quell’anno non fu poi tradotta in ambito editoriale per vari motivi, non ultima una certa mia pigrizia o “blocco dello scrittore” che dir si voglia, e nel frattempo è uscita la monografia, esauriente e ben documentata anche sul versante dell’apparato illustrativo, dedicata al pittore da Ana Marcheva, che vi rielaborava e ampliava la sua tesi di specializzazione, discussa presso l’Università Cattolica di Milano sotto la guida della professoressa Simonetta Coppa.⁶

Poiché la studiosa è approdata indipendentemente a molte delle attribuzioni da me esposte nel 2009, in questa sede mi limiterò ad aggiungere al già ricco catalogo da lei proposto un nuovo soffitto e qualche annotazione sul pittore dal versante dello stile⁷.

3. L. ANELLI, *Visita della parrocchiale di Santa Maria Nascente a Fiumicello*, «Brixia Sacra», XXI (1986), nn. 1-2-3-4, pp. 131-133.

4. L. ANELLI, *Francesco Savanni*, in *Storia, arte e religione a Trenzano tra il XVI e XVIII secolo*, a cura di C. Barbera, edizioni del Laboratorio, Brescia 1987, pp. 133-135.

5. Ricordo almeno: A. LODA, *Ripensando Francesco Savanni (con qualche nota per Francesco Monti e Sante Cattaneo)*, «Civiltà Bresciana», VI (1997), 3, pp. 25-32; A. LODA, *Francesco Savanni*, schede, in *La pittura del '700 in Valtrompia* catalogo della mostra (Villa Carcina, Villa Glisenti, 19 dicembre 1998-21 febbraio 1999) a cura di C. Sabatti, Comunità Montana della Valle Trompia, San Zeno Naviglio (Brescia) 1998, pp. 158-187; F. FISOGNI, *Il Settecento bresciano*, in *Duemila anni di pittura a Brescia*, vol. II. *Dal Seicento al Novecento*, a cura di C. Bertelli, Associazione Amici di Lino Poisa Onlus, Brescia 2007, pp. 404-446; A. LODA, *Le decorazioni di Savanni e Scalvini a villa Mazzucchelli*, in *Villa Mazzucchelli. Arte e storia di una dimora del Settecento*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2008, pp. 67-79; F. FISOGNI, *La decorazione pittorica del palazzo e la committenza dei Luzzago. Per Pietro Scalvini decoratore profano e «pittore universale»*, in *Palazzo Luzzago a Manerbio da dimora nobiliare a sede comunale* a cura di G. Villari, Città di Manerbio, Manerbio 2009, pp. 91-117; F. FISOGNI, *La decorazione in età moderna e le pale d'altare*, in *La chiesa di San Giorgio a Brescia*, Provincia di Brescia, Assessorato alla cultura, Quaderni/12, Brescia 2011, pp. 97-100; F. FISOGNI, *Francesco Savanni*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Enciclopedia Treccani 2017, on line.

6. A. MARCHEVA, *Francesco Savanni (1723-1772). Un pittore di transizione tra Rococò e Neoclassicismo. Dipinti di destinazione religiosa*, tesi di specializzazione, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a. a. 2014-2015. La ricca monografia: A. Marcheva, *Francesco Savanni (1724-1772)*, introduzione di Angelo Loda, fotografie di Marco e Matteo Rapuzzi, Edizioni Grafo, Brescia 2018, tratta sia la produzione sacra sia quella profana, con il corredo in appendice di documenti, molti dei quali, inediti, sono stati reperiti da Carlo Sabatti.

7. Avevo infatti proposto di assegnargli dipinti murali in diversi palazzi bresciani: palazzo

Occorre premettere che il panorama della pittura murale nel Settecento attende ancora una ricostruzione complessiva, alla quale certamente porterà importanti contributi il volume di prossima uscita, a cura di Valerio Terraroli, sulla decorazione dei palazzi bresciani. Alcuni saggi di recente pubblicazione hanno poi contribuito con opere inedite e revisioni attributive e cronologiche ad una maggiore comprensione del fenomeno; alludo in particolare agli interventi sopra ricordati di Luciano Anelli, di Riccardo Bartoletti su Pietro Scalvini, di Angelo Loda su Villa Mazzucchelli a Ciliverghe, di Fiorenzo Fisogni su palazzo Luzzago a Manerbio, e mi permetto di ricordare la distinzione da me proposta fra Francesco Monti e il comasco Francesco Gaggini nella Parrocchiale di Sale Marasino, distinzione alla quale è pervenuto qualche anno dopo, ma in modo indipendente, Sandro Guerrini, aggiungendo al catalogo tutto sommato non troppo scarno del Gaggini la decorazione del presbiterio della Parrocchiale di Azzano Mella. Ma molte attribuzioni sono ancora da rivedere, come la decorazione della volta di Santa Maria Assunta a Civate Camuno, assegnata nel quinto volume di *Arte in Valcamonica* a Pietro Scalvini ma da restituire, a mio parere, all'intelinese Giulio Quaglio, attivo nel bresciano in più occasioni⁸, o da ribadire, come la presenza dello stesso Gaggini in alcune stanze al piano terreno e nello scalone di palazzo Lechi a Montirone e ancora nella volta degli scaloni monumentali di due palazzi bresciani: palazzo Provaglio in via Monti, oggi sede del Liceo Luzzago, e palazzo Rossa in via Fratelli Bronzetti⁹.

Fenaroli già Ferraroli in contrada Santa Croce, palazzo Martinoni già Di Rosa in via Gramsci, casa Klobus già Gambara, palazzo Rampinelli Rota già Valotti, in via Capriolo. Per tutti questi rimando a MARCHEVA, *Francesco Savanni*, rispettivamente alle schede 32-33, 49, 51, 64-69 alle pp. 74-78, 96, 98, 99, 116-123. A queste opere la giovane studiosa ne ha aggiunte molte altre, alcune delle quali a me sconosciute. Credo che tutte le attribuzioni da lei proposte siano condivisibili. Nutro qualche dubbio solo sulla volta della residenza Uggeri Fenaroli che a me sembra possa essere riferita direttamente allo stesso Federico Ferrario, un prolifico pittore milanese operoso anche nella Bergamasca. Anche perché non mi è chiaro se il riferimento così sicuro a Savanni dipenda da documenti, da firme o dalla sola analisi stilistica. Su palazzo Rampinelli indico anche A. QUECCHIA, *Carlo Innocenzo Carloni: novità per i cicli pittorici dei palazzi Martinengo di Padernello, Gaifami e Valotti Rampinelli Rota*, «Arte Lombarda», 3, 2015, pp. 70-84. Gli affreschi in Casa Klobus sono stati riconosciuti a Savanni anche da LODA, *Le decorazioni*, pp. 76, 77, nota 3.

8. F. FRISONI, *La grande decorazione settecentesca. Cantieri, pittori, committenti*, in *Storia dell'Arte. Percorsi tra Brescia e la Valle Camonica*, a cura di S. Marazzani, Fondazione Annunziata Cocchetti e ITL, Brescia 2013, pp. 15-30.

9. Sulla villa di Montirone si veda F. LECHI, *Le dimore bresciane in cinque secoli di storia*,

Varrà la pena di premettere alla trattazione vera e propria qualche notizia biografica e gli ancoraggi delle date sicure dell'attività del pittore.

Nato a Brescia nel 1724¹⁰, il Savanni era stato dapprima avviato dalla famiglia agli studi presso le scuole dei Gesuiti e destinato a svolgere il lavoro di amministratore per il ceto nobiliare, lavoro già svolto dal padre. Secondo un 'topos' narrativo frequentemente adottato dagli storici per gli artisti che non continuassero la tradizione della bottega familiare, il suo interesse per la pittura avrebbe causato una frattura dei rapporti in famiglia e la conseguente cacciata dalla casa paterna. Dopo un primo alunnato presso il figlio minore di Francesco Paglia, Angelo, del quale gli resta qualche traccia stilistica nei volti rotondi e nelle malinconiche e addolcite espressioni, entra nello studio aperto a Brescia dal bolognese Francesco Monti, dopo il definitivo trasferimento di quello dalla città natale, nel 1738, per attendere agli incarichi prestigiosi, in ambito sia religioso che laico, procuratigli dal successo incontrato grazie alla grande impresa decorativa di Santa Maria della Pace.

È proprio grazie alla testimonianza del principale collaboratore di Monti nei lavori bresciani (fra i quali citeremo, almeno, i monocromi per la chiesa filippina e gli affreschi della Parrocchiale di San Zenone a Sale Marasino), lo specialista di quadrature e di finte architetture, anch'egli di origine bolognese, Giovanni Bernardo Zanardi, che possiamo ricostruire parte dell'attività del Nostro, che ne risulta attivo a Brescia, Cremona, Crema, nella Bergamasca e persino in Corsica¹¹.

VII, Il Settecento e il primo Ottocento nel territorio, Brescia 1979, pp. 247-256, 259 e F. FRISONI, *Un pittore ritrovato nel bresciano: Giovan Francesco Gaggini*, in *Storia ed Arte nella chiesa di San Zenone a Sale Marasino*, a cura di A. Burlotti e F. Frisoni, FdP Editore, Marone (Brescia) 2007, p. 158, mentre il riferimento dei palazzi Provaglio e Rossi è merito di S. GUERRINI, *La chiesa Parrocchiale dei Santi Piero e Paolo, Azzano Mella*, Vobarno (Brescia) 2005, pp. 12-31. La decorazione figurativa è inserita entro elaborati medaglioni a stucco, allo stesso modo che nella lunga volta dello scalone di palazzo Provaglio. Lo stesso LECHI (*Le dimore bresciane in cinque secoli di storia*, VI, *Il Settecento e il primo Ottocento nella città*, Edizioni di Storia Bresciana, Brescia 1977, pp. 119-122), pur non individuando negli affreschi la mano del pittore comasco, peraltro a quei tempi quasi ignoto a Brescia, notava affinità nella struttura architettonica degli scaloni a due rampe di entrambi le residenze nobiliari, anche per il motivo decorativo del leoncino in atto di scendere lungo la balaustra, forse un motivo caro alla squadra dell'architetto Turbini, con cui sovente Gaggini collabora. È da notare, inoltre che, se davvero anche questa volta spetta, come credo, a Gaggini, la costruzione dell'edificio dovrà collocarsi quanto meno verso la metà, e non nella seconda metà del secolo, come pensava Lechi.

10. L'atto di battesimo, reperito da Carlo Sabatti nell'archivio parrocchiale di San Nazaro, consente di fissarne la nascita al 6 giugno 1724. Cfr. A. MARCHEVA, *Francesco Savanni*, p. 343, D.3.

11. G. ZANARDI, *Vita di Giovanni Bernardo Melchiorre Zanardi...*, ms (1767-1769), Bolo-

La prima collaborazione fra Savanni e il quadraturista è attestata intorno 1743, dato che prima di quell'anno Zanardi registra l'incarico di decorare due stanze della dimora di «Federico Conte Martinengo Gienere di sua Maestà di Sardegna». In una delle due, del cui risultato il pittore si compiace («una di queste è stata una delle meno Cattive che io abbia mai fatto»), la medaglia centrale spettava appunto a Francesco Savanni¹². All'inizio del sesto decennio si datano alcune opere per chiese bresciane (San Giuseppe, Santa Francesca Romana) e per il contado. Nel 1754 Francesco lavora a fresco, a dar retta ai documenti, nella cappella di Villa Lechi a Montirone, dove gli sono state assegnate da Fausto Lechi alcune medaglie (ma per me sono di Carloni)¹³ e nel 1755 firma un affresco in una sala di palazzo Mazzucchelli a Ciliverghe. Del 1757 è la tela nella parrocchiale di Coccaglio.

Negli anni Sessanta lascia affreschi in diversi palazzi bresciani (Arici, Torri)¹⁴ e in chiese, fra le quali si segnala, in sodalizio con cremo-

gna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms B 95/3; edizione a cura di C. Boselli, in Supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per il 1964, Brescia 1965 (*Zanardi-Monti Autobiografie*). Sul quadraturista: I. L. LENZI, *L'attività dei quadraturisti nella chiesa di San Zenone di Sale Marasino*, in *Storia ed Arte nella chiesa di San Zenone*, pp. 163-183.

12. ZANARDI, *Vitta*, p. 50. L'edificio viene identificato da MARCHEVA, *Francesco Savanni*, p. 13, con il palazzo Martinengo dalle Palle, in seguito sede della Corte d'appello e oggetto di profonde ristrutturazioni. Le decorazioni indicate da Zanardi non sono a tutt'oggi identificabili. Di diverso avviso è Camillo BOSELLI (in ZANARDI, *Vitta*, p. 29), che segnala come solo i Martinengo di Pianezza potessero fregiarsi del titolo di Marchese e avanza cautamente il suggerimento che possa trattarsi della dimora di quella famiglia, poi Bargnani, in via Matteotti. Ma anche qui non è emersa la presenza di Savanni, nonostante la struttura sia stata oggetto di approfondite ricerche documentarie e tutta la decorazione sia stata indagata in B. D'ATTOMA, A. LODA, R. MASSA, *Palazzo Martinengo Colleoni di Pianezza e Oratorio di San Carlino*, a cura di R. Massa, Provincia di Brescia, Assessorato alla cultura, Quaderni/6, Brescia 2003. Lo stesso Boselli, poi, segnalava come in quel ramo Martinengo non venga documentato un Federico. Che è il nome, invece, di un Martinengo da Barco, che nel 1724 possedeva il palazzo di via Tosio 8, allora contrada di Santa Maria della Pace (per il quale si veda F. LECHI, *Le dimore bresciane in cinque secoli di storia*, V, *Il Seicento*, Edizioni di Storia Bresciana, Brescia 1974, pp. 75-81). Osservazione interessante, dato che quella costruzione è adiacente a palazzo Bonoris. Se non fosse che ragioni di stile non consentirebbero, a mio giudizio, una datazione così precoce.

13. LECHI, *Le dimore bresciane...VII*, pp. 257-261 sostiene la presenza di Francesco Savanni nelle decorazioni, inserite entro cornici di stucco dorato, della cappella, vale a dire i quattro *Evangelisti* nei pennacchi, la *Consegna delle chiavi a san Pietro* e gli *Angeli* nell'abside. Non è chiara l'origine di questa convinzione, che successivamente è stata condivisa da Rossana BOSSAGLIA, in *Venezia e Milano*, pp. 129-176.

14. In palazzo Torri, oggi Pontoglio, situato in via Battaglie 42, spetta a Savanni l'affresco nella volta del salone principale con il *Convito offerto da Giove agli dei dell'Olimpo*. Già Fausto Lechi vi individuava (VI, pp. 194, 195), sulla scorta delle indicazioni dell'autobiografia dello Zanardi all'anno 1765/1766, la presenza del pittore bresciano per le figure e dello stesso

nese Saverio Gandini e il pittore di fiori bolognese Giuseppe Orsoni, l'esecuzione di medaglioni a monocromo con *Storie della Vergine* nel piccolo ma prezioso santuario della Beata Vergine del Patrocinio in Val Taveda sui Ronchi di Brescia, dove si avverte la conoscenza del ciclo lasciato nel 1758 dall'intel्वese Carlo Innocenzo Carloni in Santa Maria del Monte a Gianico, in Valcamonica¹⁵. A questi è da aggiungere, alla fine dello stesso decennio, l'intervento nel complesso conventuale di San Bernardino di Chiari, pure testimoniato da Zanardi.

Nel 1763 firma una pala per la chiesa di Magasa; del 1771 sono le tele per le chiese di Cemmo e di Verolavecchia. Viene ricordata anche una produzione ritrattistica¹⁶, ed è nota l'attività del Savanni quale elaboratore di disegni destinati alla traduzione a stampa¹⁷.

Diverse opere ad affresco o scenografiche di destinazione chiesastica sono perdute. Ricordiamo almeno, fra quelle ricordate dal Carboni, «Varie medaglie a fresco» in Sant'Erasmo, la volta del coro nell'Oratorio di Santa Brigida, ancora in sodalizio con Zanardi, l'*Assunta venerata dai santi Ippolito e Cassiano*, dipinta sopra la porta esterna dell'Oratorio dedicato ai santi. E così è anche per le scenografie e *Il martirio di san Bartolomeo* per i padri Somaschi¹⁸.

Poco prima della conclusione della sua vita, che sarà nel 1772, il pittore stila, in data 21 settembre 1768, insieme ad Antonio Dusi, un

Zanardi per l'apparato prospettico: ZANARDI, *Vita*, p. 68: « Parto per Brescia è alli 4 settembre (1765), arrivo in Città, certi Fratelli Sig.ri Gio e Andrea Torri, gli andai al secondo giorno a principiare una sua Sala, le figure sono del Sig. r Francesco Savanni, il Convito di Giove, bella fatica, con certi puttini colorati nelli cantonali scherzanti e delle cose allusive alla medaglia, e nelle mezzarie altri puttini bianchi con istromenti di musica, con vasi nelli cantonali pieni di fiori, che vanno attorno scherzando, per fare ciò l'opera resta di vaghezza e tutto accorda con il soggetto della medaglia. ... ne fui pagato convenientemente bene».

15. Sul Santuario si vedano: A. LODA, *Gli ex voto del santuario bresciano della Beata Vergine del Patrocinio*, tesi di laurea, a.a. 1990-1991, Università degli Studi di Milano, relatore M. Ferretti, e A. LODA, *Arte e devozione sui Ronchi. Opere votive della chiesa del Patrocinio*, catalogo della mostra, (Brescia, Monastero di Santa Giulia) Brescia 1995, con bibliografia precedente. Su Gianico vedi A. BERTOLINI-G. PANAZZA, *Arte in Valcamonica. Monumenti e opere, III, 1, Gianico, Artogne, Pian Camuno*, Consorzio dei Comuni del BIM di Valle Camonica, Editrice Vannini, Brescia 1990, pp. 63-77, 91, nota 7, figg. 86-92, tavv. I-III.

16. Recentemente un nuovo filone di indagine è stato avviato da Luciano Anelli, che gli ha assegnato alcuni ritratti, due dei quali di collezione privata bresciana. Uno dei due, il *Ritratto del gentiluomo Francesco Alciati* è stato pubblicato dallo studioso nel 1992: L. ANELLI, *Ritratto del gentiluomo Francesco Alciati in parrucca bianca*, in «Civiltà bresciana», I (1992), 3, pp. 52-53.

17. MARCHEVA, *Francesco Savanni*, pp. 150-158.

18. G.B. CARBONI, *Le pitture e le sculture di Brescia che sono esposte al pubblico con un'appendice di alcune private Gallerie*, Brescia 1760, *passim*.

estimo dei *Quadri raccolti dal Conte Pietro Lechi*, in vista della divisione patrimoniale dei dipinti di famiglia fra i figli di quello, Galliano e Faustino. L'inventario è trascritto da Fausto Lechi nel suo prezioso testo dedicato ai quadri della collezione¹⁹.

FRANCESCO SAVANNI IN SANTA MARIA DELLA PACE

La prima apparizione sulla scena pubblica del giovane pittore è (ormai quasi sicuramente) da individuare nella chiesa di Santa Maria della Pace in Brescia²⁰, all'interno dell'apparato decorativo approntato, fra il 1738 e il 1746, da due pittori venuti da Bologna, dove avevano avviato la loro collaborazione nel 1726 per la chiesa di San Giovanni Battista dei Celestini, i già ricordati figurista Francesco Monti e quadraturista e ornataista Giovanni Bernardo Zanardi, la cui *Autobiografia*, oltre che esser ricca di gustosi aneddoti, riveste qualche importanza per la cronologia delle decorazioni dei palazzi e delle chiese bresciane. Nel volume dedicato dalla Banca San Paolo di Brescia nel 1995 all'importante chiesa filippina, Valentino Volta ha ripercorso le tappe della decorazione murale a finti rilievi color bistro e ocre, che procede dal coro e dalla successiva campata verso la fronte dell'edificio²¹.

La prima fase degli ornati venne completata nel 1738. Entro quell'anno Monti lavora ai riquadri a tempera su tela, disposti ai lati dell'altar maggiore, con la *Nascita della Vergine* e la *Presentazione al Tempio*, mentre di poco successive, entro il 1741, sono, secondo lo studioso²², le pitture nei due cappelloni che si aprono al centro della chiesa, dove le decorazioni di Zanardi delimitano, sul lato sinistro rispetto all'altar maggiore, due raffigurazioni su tela interpretate come *Miracoli di san Filippo Neri* e in quello destro *Episodi della vita di san Giovanni Nepomuceno*. Al santo, infatti, è dedicata la cappella, sul cui altare sta la smagliante pala di Pompeo Batoni, la seconda approntata dall'artista

19. F. LECHI, *I quadri delle collezioni Lechi in Brescia: storia e documenti*, Olschki, Firenze 1968.

20. L'ipotesi è condivisa da MARCHEVA, *Francesco Savanni*, pp. 28-32, cat. 1-2.

21. V. VOLTA, *La chiesa di Giorgio Massari*, in C. RUGGERI, V. VOLTA, P. V. BEGNI REDONA, R. PRESTINI, I. PANTEGHINI, *La chiesa di Santa Maria della Pace in Brescia*, Banca San Paolo di Brescia, Grafo, Brescia 1995, pp. 82-88.

22. VOLTA, *La chiesa*, p. 86.

per la Pace e consegnata nel 1746²³, che dovette suscitare una certa emozione nel giovane Savanni, tanto da riprenderne lo schema in una delle sue opere più belle, la paletta con *La Vergine con il Bambino in trono e San Filippo Neri* della non lontana chiesa di Santa Maria ad Elisabetta, oggi depositata presso il Museo Diocesano²⁴.

Ed è nei due riquadri monocromi, che raffigurano rispettivamente *Venceslao IV fa incarcerare Giovanni Nepomuceno* (fig. 1) e *Il martirio di san Giovanni Nepomuceno* (fig. 2)²⁵, che mi sembrò già nel 2009 da individuare, nonostante alcuni interventi spuri che hanno cercato di rimediare ad antiche dilavature, Francesco Savanni, in grado di confrontarsi, benché giovanissimo (doveva avere, come conferma l'atto di battesimo recentemente rintracciato, circa diciassette anni), con la smaltiziata esperienza dei due capi bottega. Invitano a questa ipotesi le soluzioni fisionomiche qui adottate: i volti larghi e rotondi, il taglio appena accennato degli occhi, un certo sentore accattivante e quasi infantile che, pur risultando piacevolmente corsivo, non coincide con l'elegante cifra neo-parmigianinesca proposta da Francesco Monti, come indica il confronto con i riquadri ai lati dell'altar maggiore, sicuramente del Monti, con le *Storie* nella cappella di San Filippo Neri, con i monocromi della volta e con il bellissimo bozzetto, pure monocromo, di collezione privata, per la *Visitazione di Maria ad Elisabetta* (fig. 4).

23. Richiesta al pittore nel 1742 dal marchese Pietro Emanuele Martinengo, ma licenziata e inviata da Roma solo quattro anni dopo. Vedi: P. V. BEGNI REDONA, *Francesco Savani (o Savanni)*, in *Brescia pittorica 1700-1760: L'immagine del sacro*, catalogo della mostra (Brescia, Duomo Nuovo), Grafo, Brescia 1981, p. 168-171; P. V. BEGNI REDONA, *Pitture e sculture in Santa Maria della Pace*, in *La chiesa di Santa Maria della Pace*, pp. 117-120.

24. Il piccolo edificio ecclesiastico fa oggi parte dell'oratorio di San Giovanni. Sul dipinto, che ho restituito a Savanni nel 1997, si veda F. FRISONI, *Un momento batoniano di Francesco Savanni*, «Civiltà bresciana», VI (1997), 2, pp. 25-32 ma anche G. FUSARI, *Pompeo Batoni e il cardinal Angelo Maria Querini*, in *Intorno a Batoni*, atti del convegno internazionale di studi (Roma, 3 e 4 marzo 2009), a cura di L. Barroero, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte, Lucca 2009, p. 25 (ivi lo studioso elenca altre opere del Savanni derivate da modelli batoniani); A. LODA, *Filippo Neri. Il santo della gioia e della misericordia* catalogo della mostra (Brescia, Museo Diocesano, 17 aprile-26 giugno 2016), Compagnia della Stampa, Massetti Rodella Editori, Roccafranca (Brescia) 2016, p. 55, tav. 16 (ivi l'opera viene datata verso la metà degli anni Sessanta); MARCHEVA, *Francesco Savanni*, pp. 70-74, cat. 31; FISOGNI, *Francesco Savanni* 2017.

25. Vedili riprodotti (il *Martirio* rovesciato) in VOLTA, *La chiesa*, p. 92. Volta annota alcuni dati. Alle pp. 90-91: i cosiddetti "cappelloni" laterali della Pace vengono avviati all'inizio del 1741 (nota 144 ACOBs F V/2), e dal mese di maggio e fino a luglio si susseguono nei libri contabili vari pagamenti anche per la zona centrale. (*Ibidem*, nota 145).



Fig. 1. Francesco Savanni, *Venceslao IV fa incarcerare Giovanni Nepomuceno*, Brescia, Santa Maria della Pace, Cappella di san Giovanni Nepomuceno.



Fig. 2. Francesco Savanni, *Il martirio di San Giovanni Nepomuceno*, Brescia, Santa Maria della Pace, Cappella di san Giovanni Nepomuceno.

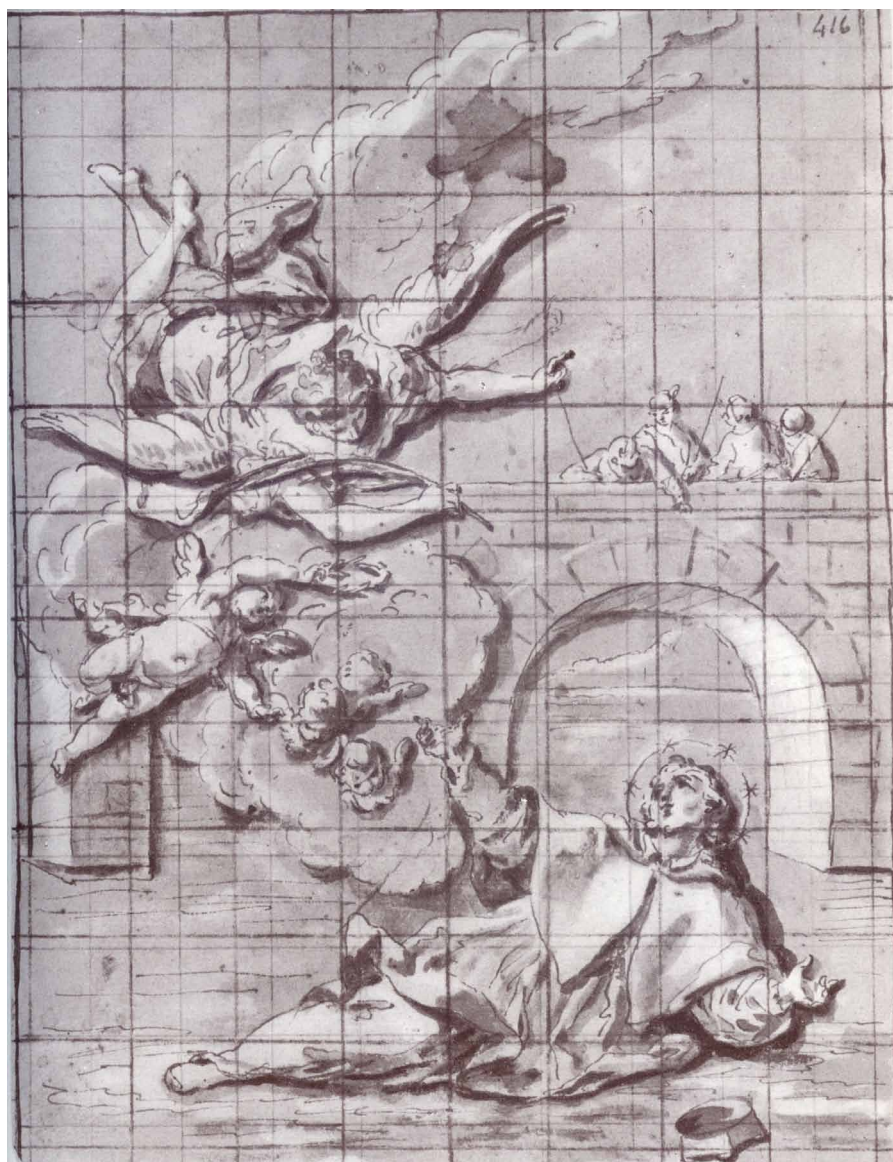


Fig. 3. Francesco Savanni, *Il martirio di San Giovanni Nepomuceno*, collezione privata.



Fig. 4. Francesco Monti, *Visita di Maria ad Elisabetta* (bozzetto per un arcone di Santa Maria della Pace), collezione privata.

Lo dimostra anche l'analisi del disegno preparatorio di collezione privata bergamasca relativo al *Martirio* (fig. 3), che porta anche la quadrettatura, pubblicato da Ugo Ruggeri nella monografia dedicata al Monti nel 1968 e da lui attribuito al pittore bolognese²⁶. In un certo senso anche lo studioso avvertiva qualche incongruenza, dal momento che parlava di «un ductus a penna preciso e senza vita» e di «una riempitura cromatica ad acquarello» che smorzerebbe, a suo giudizio «la sorgività ben altrimenti prorompente dei disegni iniziali» di Francesco Monti e, in ogni caso, notevoli sono le differenze con un bel foglio del bolognese per uno dei riquadri della cappella a fronte, con *San Filippo Neri che assiste un moribondo*²⁷. Lo snodo relativo a questo foglio e al trasferimento sotto il nome di Savanni nasceva da una tesi di laurea sulla produzione su tela di Monti nel Bresciano da me assegnata ad Adriana Balboni e discussa dalla giovane studiosa nell'a. a. 1996/1997²⁸. In quella

26. U. RUGGERI, *Francesco Monti bolognese (1685-1768)*. "Monumenta bergomensia", Bolis, Bergamo 1968, pp. 52, 89, cat n. 98, tav. 83. Penna e acquerello di seppia su carta bianca quadrettata a sanguigna, mm 223 x 170. Indicato dal Ruggeri coll'inventario MF 416. Riprodotta da VOLTA, *La chiesa*, a p. 92.

27. RUGGERI, *Francesco Monti*, p.88, n.113 tav. 97. Inv. MF248.

28. A. BALBONI, *Francesco Monti in Lombardia. La produzione sacra su tela*, tesi di laurea, relatore F. Frisoni, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1996/1997, pp. 40, 41, 99-101.

circostanza venne posta la questione del disegno il cui riferimento a Monti non convinceva la laureanda e francamente non ricordo se io, lei o Angelo Loda, che in seguito alla produzione disegnativa di Savanni ha dedicato più di un contributo²⁹, o magari tutti e tre contemporaneamente, arrivammo alla conclusione che non di Monti si trattasse, ma del suo brillante allievo.

Che poi il disegno bergamasco sia di Savanni, lo conferma il raffronto con altri fogli del pittore bresciano, preparatori per opere sicuramente sue, che ne condividono il segno gradevole e un po' fragile e un sapiente uso dell'acquerello³⁰. Resta il dubbio sul perché nei libri contabili compaiano solo i nomi dei due pittori bolognesi e, il 20 luglio del 1741, il saldo a compenso «delle sue pitture de Capelloni» risulti al solo Monti e non a Savanni. Premesso che ritengo ancora valido il concetto longhiano che l'opera d'arte sia essa stessa documento e, quindi, che le tele in oggetto siano assolutamente di Francesco, è possibile che il compenso più alto assegnato a Zanardi nel maggio di quell'anno comprendesse anche un pagamento indiretto al giovane apprendista³¹.

LA VOLTA DELLO SCALONE DI PALAZZO BONORIS

Quasi sconosciuti sono ancora gli affreschi nella volta dello scalone “verso mattina” del palazzo sito in via Tosio 8, noto col nome di palazzo Bonoris e sede temporanea fino a qualche tempo fa dell'Ateneo di Brescia, prima che l'Accademia rientrasse nella sua sede storica di palazzo Tosio. Dei dipinti, oggi finalmente leggibili grazie all'accurato restauro cui sono stati sottoposti qualche anno fa, dava un giudizio decisamente negativo Fausto Lechi, giudicandoli “di poca importanza” e limitandosi a riconoscerli “forse” *Le quattro Virtù cardinali* e a descrivere il putto che “vola portando la bilancia della Giustizia e un cartiglio col motto «Humilitas»³² (fig. 5).

29. Rinvio alla nota 5.

30. Alcuni dei quali studiati approfonditamente da LODA, *Ripensando Francesco Savanni* e trattati da MARCHEVA, *Francesco Savanni*, schede nn. 75, 76, 90, 94.

31. Il saldo più alto assegnato a Zanardi è attestato dai *Documenti* pubblicati a cura di Carissimo RUGGERI. in calce al volume *La chiesa di Santa Maria della Pace*, più volte ricordato, alle pp. 382, 383.

32. Sul palazzo, sito in via Tosio 8, si veda F. LECHI, *Le dimore bresciane ... VI*, pp. 75- 80. Secondo la ricostruzione di Lechi, la dimora, prima di essere venduta dopo il 1824 ai Bonoris,

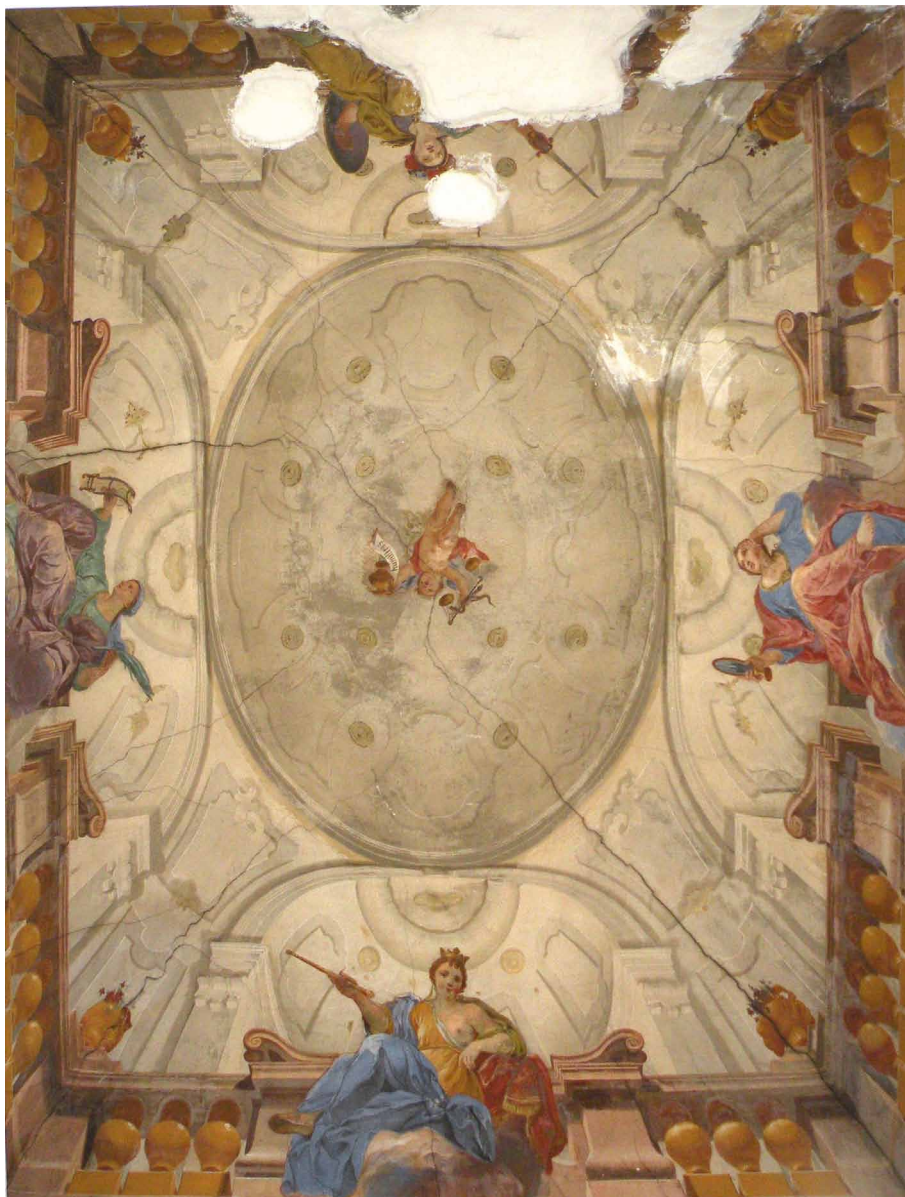


Fig. 5. Francesco Savanni, decorazione della volta dello scalone, Brescia, Palazzo Bonoris.

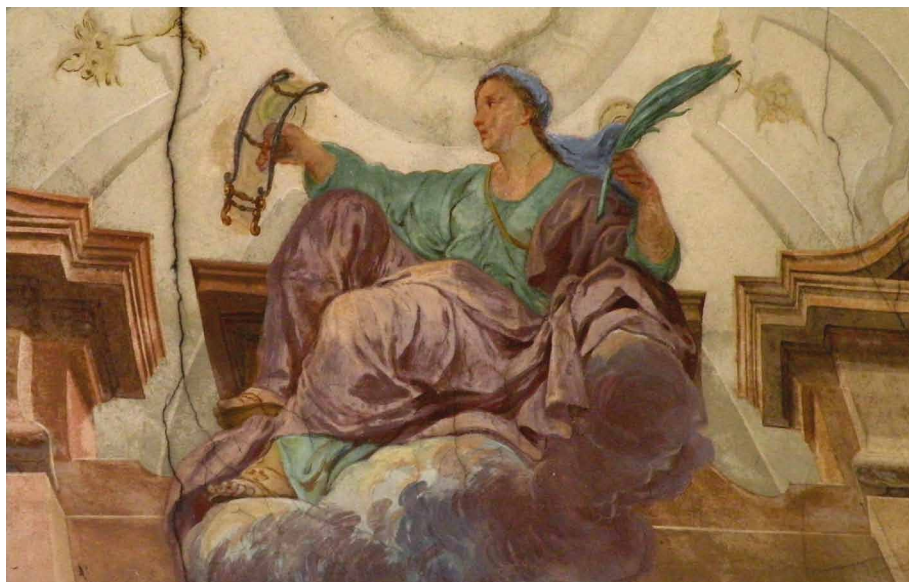


Fig. 6. Francesco Savanni, *La Temperanza*, Brescia, Palazzo Bonoris, volta dello scalone.

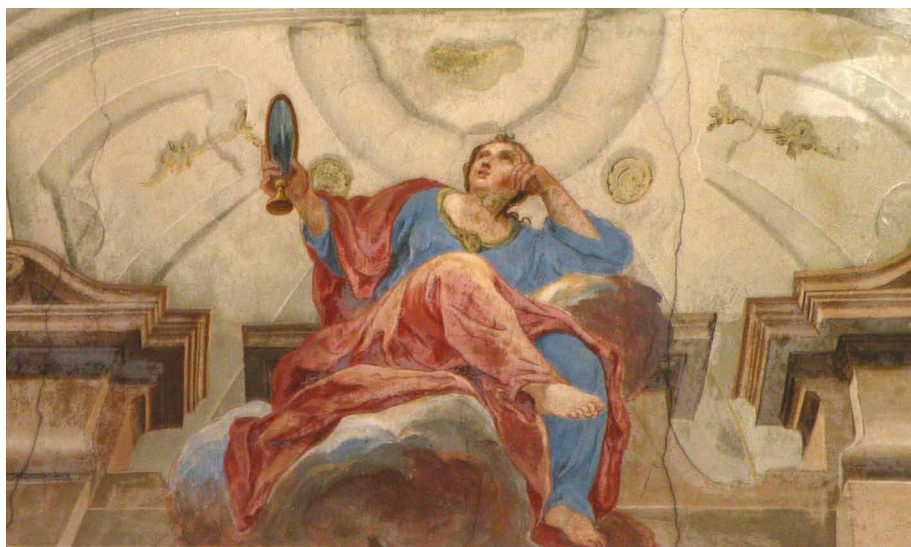


Fig. 7. Francesco Savanni, *La Prudenza*, Brescia, Palazzo Bonoris, volta dello scalone.

L'andito dello scalone, a pianta rettangolare, si conclude con una volta nella quale è dipinta una finta architettura. Quattro archi ribassati, innestati su pilastri rettangolari che affiancano strutture leggermente concave, reggono una cupola ellittica ornata di rosette dorate. Lungo il bordo della struttura, illusivamente rivestita di intonaco chiaro, corre una balaustra rosata con colonnine panciute di colore giallo, ornata agli angoli con vasi portafiori. Al centro di ogni lato, in corrispondenza con interruzioni della balaustra segnate da volute siedono su nubi quattro figure femminili, riprese di fronte o di profilo, riconoscibili come *Virtù*, anche se resta qualche dubbio sulla perfetta coincidenza con quelle indicate come "cardinali". Nelle due figure femminili sui lati lunghi si individuano con sicurezza la *Temperanza*, ritratta di profilo e secondo le indicazioni dell'*Iconologia* di Cesare Ripa che la vedono vestita di porpora, con un ramo di palma e le redini nelle mani (fig. 6), e la *Prudenza* con in mano uno specchio (sembra qui mancare l'altro attributo iconografico, il serpente), simbolo della avvedutezza che il cristiano deve possedere per evitare di farsi ingannare dal Male (fig. 7). Una delle due sui lati corti, purtroppo danneggiata da lacune per deterioramento dell'intonaco dovuto ad infiltrazioni, è sicuramente la *Giustizia*, armata di scudo e lancia, mentre il tenero puttino al centro della volta tiene la bilancia che spetterebbe a lei. Più problematico, invece, riconoscere nella quarta figura la *Fortezza*. I segni iconografici che accompagnano la giovane e avvenente donna a seno scoperto non sembrano coincidere con quelli consueti: l'armatura, la lancia o la clava di Ercole, il leone, la quercia; la corona e lo scettro sembrerebbero piuttosto indicare un'allegoria della *Potestà*, in omaggio alla dignità dei committenti (fig. 8). Per contraltare, mi sembra di grande interesse anche il cartiglio retto dall'amorino: la scritta "Humilitas" coincide con l'emblema di san Carlo e dei Borromeo ma forse è stato adottato anche da altre famiglie nobili, anche se sembrerebbe proprio scritta con gli stessi caratteri utilizzati dall'illustre famiglia lombarda (fig. 9).

Gli affreschi, a parere di chi scrive, sono riconducibili con assoluta sicurezza a Savanni, per i confronti proponibili con molte opere del

famiglia di origine mantovana con interessi a Brescia, e passare poi, sempre per vendita, al comune di Brescia, fu di proprietà dei Salvi. Un membro della famiglia, Antonio, la fece costruire nel XVIII secolo, non prima del 1723, anno dell'estimo in cui sono registrati edifici preesistenti, che vennero abbattuti per lasciar spazio alla nuova costruzione. Più edifici, appartenuti a diverse famiglie bresciane: i Maggi, i Brognoli, i Montini, e ad una bergamasca, quella dei Giovannelli.

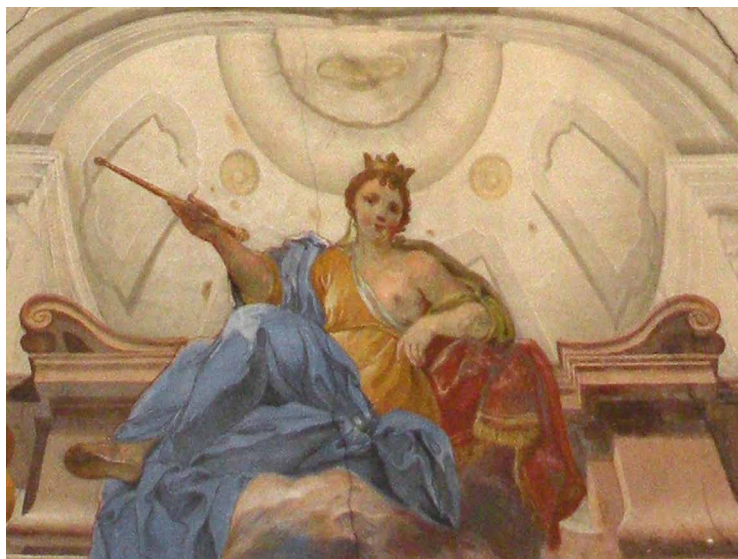


Fig. 8. Francesco Savanni, *Allegoria (La Potestà?)*, Brescia, Palazzo Bonoris, volta dello scalone.



Fig. 9. Francesco Savanni, *Putto che regge la bilancia della Giustizia e un cartiglio col motto "Humilitas"*, Brescia, Palazzo Bonoris, volta dello scalone.

pittore. I volti scorciati e rotondi, i profili perduti riprendono soluzioni adottate in quello che venne considerato ai suoi tempi il capolavoro di Savanni, la grande pala del 1757 con *La Madonna del Patrocinio implora la Trinità a protezione delle quattro parti del mondo* sull'altar maggiore di Santa Maria Nascente a Coccaglio, ammirata, sembra, anche da Giovan Battista Tiepolo di passaggio sul tragitto per la Spagna³³. Ma i corpi femminili sono più robusti, i panneggi più ampi, e gli occhietti pungenti che affondano nei volti rotondi invitano ad una datazione più avanzata, forse coeva a quella delle tre volte in palazzo Martinengo, sede della Pinacoteca bresciana, che ho attribuito a Savanni nel 1997³⁴.

A quel tempo, tratta in inganno da un'indicazione del quadraturista Giovanni Bernardo Zanardi, che ricordava un proprio intervento in sodalizio col bresciano in un palazzo Martinengo, avevo giudicato quei dipinti opera giovanile. Successivamente, il restauro cui l'affresco nella volta dello scalone è stato sottoposto insieme all'intero edificio, ha rivelato sopra una mensola la presenza di un'iscrizione, che era stata letta 1764 e che ora Ana Marcheva corregge in 1768. Una datazione molto più avanzata, dunque, che vede sia una tavolozza più varia e composta di toni pastello, sia un progressivo allontanamento dal sentire classicistico ("muratorio", per dirla con Anelli), per approdare, almeno sul versante profano, ad un fare più brioso e "veneto", quasi *rocaille*. Tanto da presentare singolari affinità con un pittore come Giambattista Crosato, pure lui non di prima grandezza ma altrettanto brillante e spiritoso³⁵. Piacerebbe pensare che Savanni possa averlo visto, se non a Torino, forse un po' lontana, almeno a Venezia, dove la grande volta di Ca' Rezzonico, con *Il carro di Apollo e i Quattro Continenti*, del 1754 circa, sia pur con un più ardito dinamismo, manifesta fisionomie e colori non dissimili da quelli del Nostro.

33. MARCHEVA, *Francesco Savanni*, pp. 55-58, cat. 18, con bibliografia precedente. Nello stesso volume, alla scheda di catalogo 19, viene trattato anche il disegno preparatorio della pala (Milano, Biblioteca Ambrosiana), riconosciuto al pittore da Eugenia Bianchi nel 1990 e poi esposto presso la mostra milanese sul *Settecento lombardo*.

34. F. FRISONI, *Un momento batoniano*, p. 28. Si veda anche MARCHEVA, *Francesco Savanni*, pp. 91-94, schede 45-47, appunto con l'indicazione corretta della data.

35. Venezia, 1686-1758. L'artista si divide fra la sua città natale e Torino, dove opera dal 1733 nella villa della regina e nella palazzina di Stupinigi, continuando a lavorare per il Piemonte, anche come scenografo, dopo il rientro a Venezia, nel 1736. In Veneto eseguì molte decorazioni per chiese e palazzi in vari luoghi, compresa quella grandiosa della volta di Ca' Rezzonico a Venezia. Rimando alla monografia di D. TON, *Giambattista Crosato. Pittore del Rococò europeo*, Fondazione Giorgio Cini-Scripta Edizioni, Venezia 2012.

Una conferma per la vicinanza cronologica fra le *Virtù* in palazzo Bonoris e gli affreschi Martinengo potrebbe venire dai confronti stilistici con diversi brani di quei dipinti, come la Minerva che sta alle spalle di Giove nell'*Apoteosi dei Martinengo* nello scalone o i geni femminili alati ai margini dell'affresco con *La consegna delle armi da parte di Marte a Venere* (sala XIV della Pinacoteca). Inoltre, il puttino in volo con la bilancia nella mano destra sembra proprio fratello dei due che reggono un cesto di fiori nella XIII sala del percorso della galleria³⁶. Quanto al quadraturista dell'affresco di via Tosio, non saprei per ora proporre un nome ma lo stile mi sembra non troppo distante, sia pur leggermente inferiore, da quello del decoratore della sala con Marte e Venere, che non è il più volte citato Zanardi.

Il volto della *Giustizia*, salvatosi dalla rovina dell'intera figura, fa, infine, il paio con quello dell'*Immacolata* al centro di una parete del refettorio dell'ex convento di San Bernardino da Siena a Chiari, che la testimonianza di Zanardi consente di datare al 1769³⁷.

Un'opera matura, quindi, che, pur non raggiungendo la qualità di altri cicli decorativi del pittore, come la volta della galleria in palazzo Rampinelli Rota (che anch'io nella relazione del 2009 proponevo di assegnare a Savanni, invece che al ben diverso Pietro Scalvini³⁸), dove Apollo, le Muse, Mercurio e altre figure si librano con leggerezza fra le nubi nello sfondato e scandiscono il cielo con i colori pastello delle loro vesti, può costituire, nelle sue aggraziate, anche se un po' convenzionali forme, un ulteriore tassello per conoscenza di Francesco Savanni, *petit maître*, come correttamente lo giudica Angelo Loda, ma più partecipe di quanto fino a poco tempo fa non si credesse, della cultura *rocaille* del Settecento e finalmente rivalutato secondo il suo merito.

36. Vedine alcuni particolari degli affreschi Martinengo, ad opera di Marco e Matteo Rapuzzi, in MARCHEVA, *Francesco Savanni*, pp. 242-245.

37. ZANARDI, *Vitta*, pp. 69-70; F. FRISONI, *Due soffitti di Francesco Savanni a Corticelle Pieve e in San Giorgio a Brescia*, «Civiltà bresciana», XVIII (2009), 3-4, p. 249. Rinvio a MARCHEVA, *Francesco Savanni*, pp. 134-135, cat. 78, anche per una ricostruzione delle vicende del convento osservante. Concordo con l'ipotesi della studiosa circa il fatto che gli affreschi dell'intera lunetta precedano l'*Immacolata* di Savanni, che "fu dipinta direttamente sopra la parete già decorata, alcuni anni più tardi.

38. MARCHEVA, *Francesco Savanni*, cat. 64-69, pp. 116-123. A Scalvini aveva pensato LECHI, *Le dimore bresciane*, VI, pp. 204-214. Anche con questi affreschi le *Virtù* di palazzo Bonoris hanno forti rapporti di stile e di cronologia.

STEFANO L'OCCASO

Storico dell'arte. Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo

Appunti sui foresti nel Settecento bresciano: Francesco Monti, Bartolomeo e Giosuè Scotti, Giacomo Zoboli

FRANCESCO MONTI A DESENZANO

Alcuni anni fa, in occasione di una ricognizione delle presenze di artisti veronesi del XVIII secolo nel Bresciano, segnalavo l'opportunità di stornare dal catalogo di Giorgio Anselmi alcune pitture nel duomo di Santa Maria Maddalena a Desenzano e, per la precisione, i quattro pennacchi all'imposta della cupola nella cappella del Sacramento (figg. 1 e 3)¹. Sugerivo infatti di assegnare quei dipinti – quattro soggetti veterotestamentari – al bolognese Francesco Monti, anch'egli largamente attivo nel Bresciano.

Una conferma per questo spostamento attributivo viene da un disegno che allora non conoscevo, nonostante fosse passato in asta nel 1977 con la corretta paternità². Il foglio raffigura il *Sacrificio di Isacco* ed è segnato «Fran:^{co} Monti Bolognese» (fig. 2); il riferimento, antico, è confermato appieno dal dato formale, potendosi il disegno annoverare

1. S. L'OCCASO, *Appunti per il Settecento veronese*, «Verona illustrata», 26 (2013), pp. 67-72: 70.

2. Christie's, Londra, 29 novembre 1977, lotto 20; il disegno misura 201 × 165 mm ed è a gesso nero e bianco, con quadrettatura a matita nera, su carta azzurrina.

nella sua più tipica produzione grafica, caratterizzata da un tratto rapido, dall'uso di matita nera e gesso colorato su carta preparata cerulea. Il foglio è quadrettato e corrisponde con buona precisione a uno dei quattro affreschi di Desenzano.

Esso serve quindi per confermare e fissare la paternità di quell'impresa al bolognese, limitando quindi l'impegno di Giorgio Anselmi agli affreschi nel sottarco che ospita la pala di Giovanbattista Tiepolo.

Il foglio già in asta è tipico della produzione grafica di Monti e può essere confrontato con innumerevoli disegni³. Il catalogo delle opere dell'artista bolognese deve inoltre essere incrementato con un *Transito di san Giuseppe* già in asta a Firenze (fig. 4)⁴, con una *Flora* già in asta a Genova (fig. 5)⁵, ma anche con un *Agar e l'angelo* ovale, già in asta a Brescia e segnalatomi da Angelo Loda (fig. 6)⁶.

Infine, segnalo una serie di quattro pannelli, raffiguranti le *Stagioni*, in restauro qualche anno fa presso il laboratorio Chiappa e Didonè, tra le quali almeno due spettano a mio parere al pittore bolognese (fig. 7).

3. Al catalogo grafico del pittore aggiungevo anche un foglio della Pierpont Morgan Library di New York: S. L'OCCASO, *Francesco Zugno per Brescia e Leno*, «Civiltà Bresciana», 1-4 (2013), pp. 137-148: 138 nota 7.

4. Il *Transito* passò da Pandolfini, Firenze, il 4 aprile 2012, lotto 122, come «Scuola veneto-emiliana del secolo XVIII» ed è un olio su rame di cm 35 × 27.

5. La *Flora* è transitata presso Wannenes, Genova, 30 novembre 2016, lotto 580 e poi ancora 29 maggio 2019, lotto 355, come «Pittore veneto del XVIII secolo» e con un suggerimento in direzione di Gaspare Diziani, olio su tela, cm 25 × 32,5. All'attribuzione a Monti della *Flora* in asta nel 2019 è indipendentemente giunto Angelo Loda.

6. Capitolium, Brescia, 19 dicembre 2018, lotto 181, olio su tela, cm 86,5 × 111, come «Artista veneto». Il dipinto può essere facilmente paragonato, per iconografia e resa pittorica, alla tela dei Musei Civici di Brescia, inv. 239 (su cui: F. FRISONI, in *Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere. Seicento e Settecento*, a cura di M. Bona Castellotti, E. Lucchesi Ragni, Comune di Brescia, Brescia; Marsilio, Venezia 2011, pp. 112-117 n. 50), ma Loda mi suggerisce la possibilità che l'ovale sia lievemente anteriore come cronologia.



Fig. 1. Francesco Monti, *Sacrificio di Isacco*,
Desenzano, Santa Maria Maddalena.



Fig. 2. Francesco Monti, *Sacrificio di Isacco*, già Christie's, Londra.



Fig. 3. Francesco Monti, *Sansone smascella il leone*,
Desenzano, Santa Maria Maddalena.



Fig. 4. Francesco Monti, *Transito di san Giuseppe*, già Pandolfini, Firenze.



Fig. 5. Francesco Monti, *Flora*, già Wannenes, Genova.



Fig. 6. Francesco Monti, *Agar e l'angelo*, già Capitolium, Brescia.



Fig. 7. Francesco Monti, *Estate*, Brescia, collezione privata.

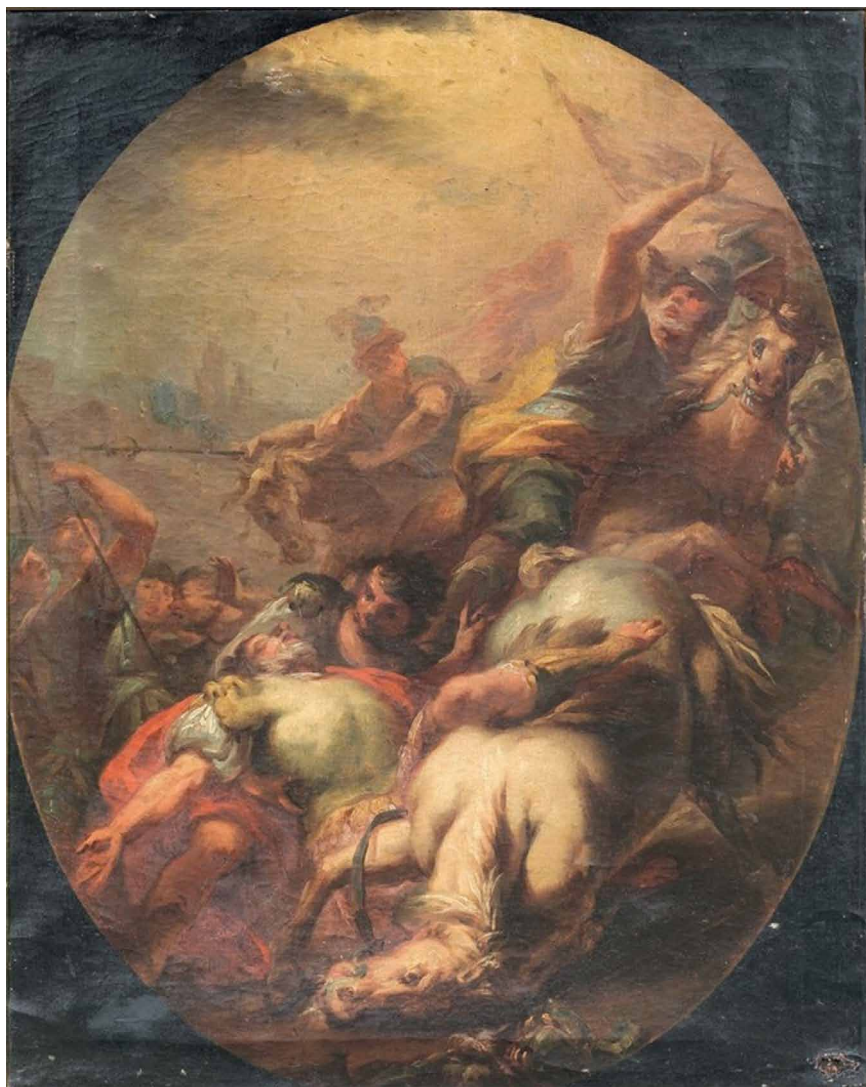


Fig. 8. Giosuè Scotti, *La conversione di Saulo*, già Pandolfini, Firenze.

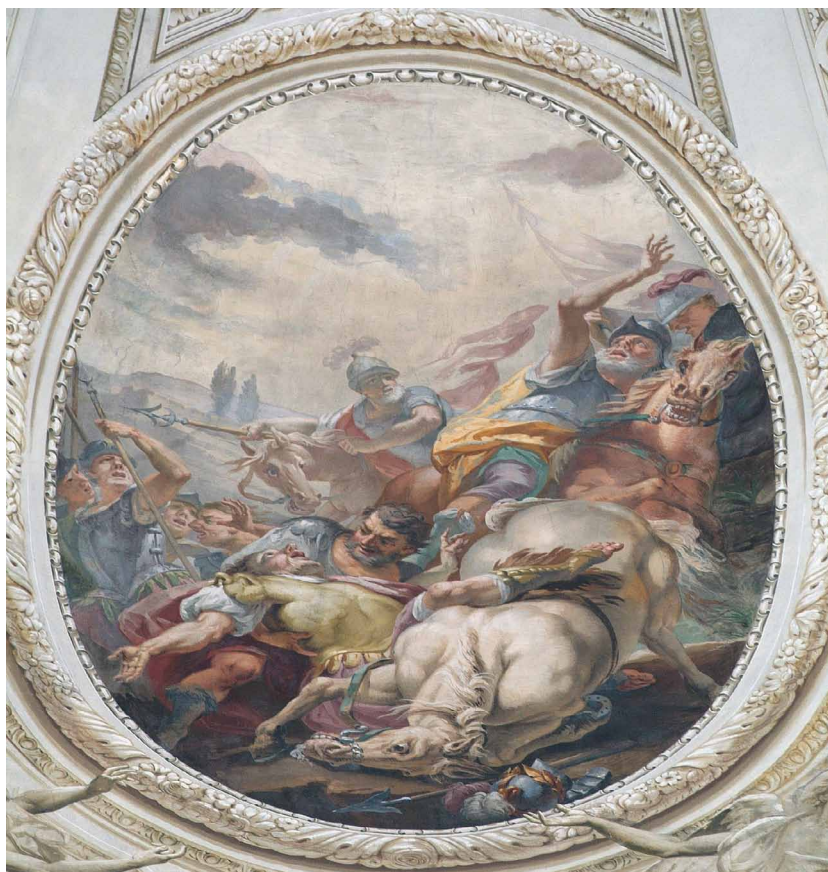


Fig. 9. Giosuè Scotti, *La conversione di Saulo*, Lonato, San Giovanni Battista.



Fig. 10. Bartolomeo Scotti (?), *Bozzetto per un soffitto*, già Wannenes, Genova.



Fig. 11. Bartolomeo Scotti (?), *Allegoria*,
Castiglione delle Stiviere, villa Brescianelli.

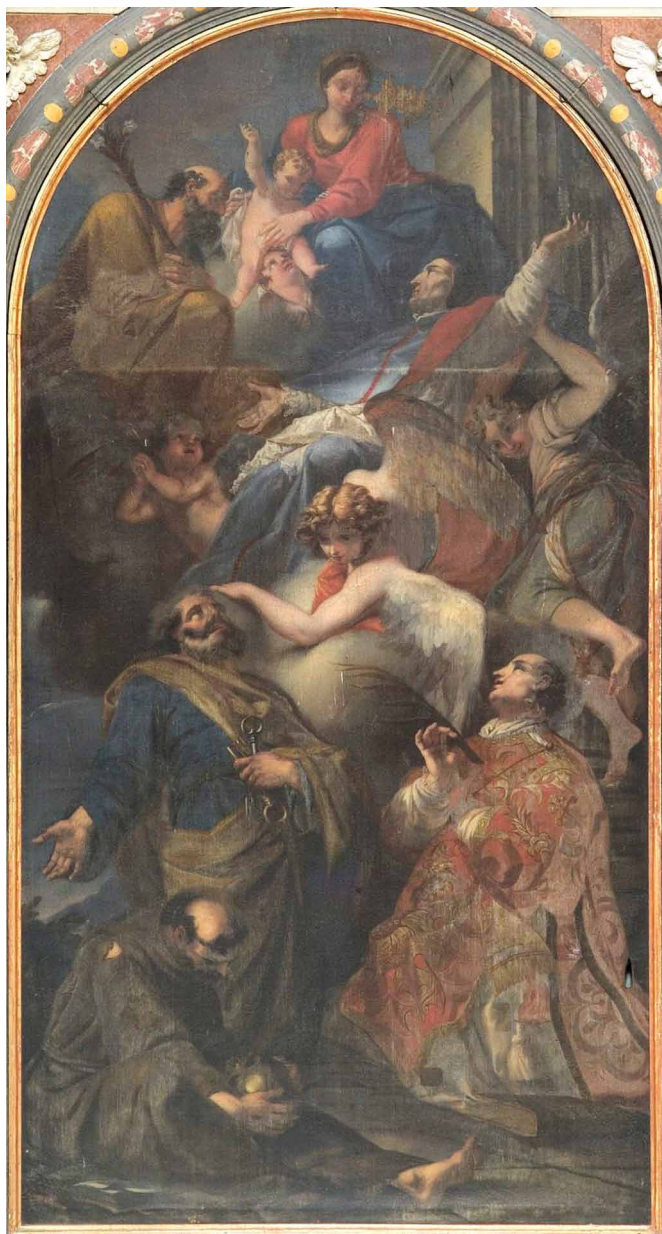


Fig. 12. Ignoto, *Madonna con il Bambino e santi*,
Lonato, santuario della Madonna in San Martino.



Fig. 13. Ignoto, *Madonna con il Bambino e santi*,
Nantes, Musée des beaux-arts.



Fig. 14. Giacomo Zoboli (copia da), *Assunzione della Vergine*, Correggioverde, Santa Maria Assunta.

BARTOLOMEO E GIOSUÈ SCOTTI: UN BOZZETTO PER LONATO E UNO PER CASTIGLIONE DELLE STIVIERE

Al principio del 2019, la casa d'aste Pandolfini ha messo in vendita un bozzetto (fig. 8) che può essere ricondotto alla decorazione del duomo di Lonato⁷. Si tratta di un interessante modellino a olio su tela, assegnabile a Giosuè Scotti e preparatorio per uno dei medaglioni ovali dipinti negli spicchi della cupola della basilica minore di Lonato (fig. 9), la cui decorazione si data tra dicembre 1778 e il 1780⁸. Un altro modellino per il medesimo cantiere e dello stesso Giosuè Scotti era passato in asta negli anni Ottanta con un'attribuzione a Giovan Battista Crosato⁹.

Un secondo modellino recentemente in asta a Genova (fig. 10) – questo tuttavia presentato con un suggerimento attributivo, tutt'altro che fuori luogo, a Carlo Carloni¹⁰ – si lega invece agli affreschi della Villa Brescianelli di Castiglione delle Stiviere, che ho recentemente ipotizzato opera di Bartolomeo Scotti, attorno al 1763 (fig. 11)¹¹.

UN BOZZETTO A NANTES PER UNA PALA A LONATO

Un altro bozzetto di destinazione lonatense si conserva invece nel Musée des beaux arts di Nantes (fig. 13)¹². Lo segnalo senza avere, in tutta sincerità, chiaro il quadro complessivo. La pala alla quale il modellino prelude si conserva nella chiesa di San Martino a Lonato, sull'altare a sinistra nel santuario (fig. 12). Si tratta di un'opera di grandi dimensio-

7. Pandolfini, Firenze, 26 febbraio 2019, lotto 142, come «Scuola italiana del XVII secolo», olio su tela, cm 74×58,5.

8. M. LEONI, *Gli Scotti di Laino: precisazioni e nuove acquisizioni*, «Arte lombarda», 161-162 (2011), pp. 49-87: 64.

9. S. L'OCCASO, *Bartolomeo Scotti a Bondeno di Gonzaga, indizi per l'attività in terra mantovana (e un primo bilancio delle presenze intelvesi e ticinesi nel Settecento)*, atti del convegno (Laino, 10 novembre 2012), «Artisti dei Laghi», 3 (2016), pp. 24-38: 34.

10. Wannenes, Genova, 29 maggio 2019, lotto 400, come «Artista lombardo del XVIII secolo» e con un suggerimento in direzione di Carlo Innocenzo Carloni, olio su carta applicata su tela, cm 59×46.

11. L'OCCASO, *Bartolomeo Scotti a Bondeno di Gonzaga*, pp. 36-37.

12. Inv. 254; olio su tela, cm 80,5×45. B. SARRAZIN, *Catalogue raisonné des peintures italiennes du musée des Beaux-Arts de Nantes XIII^e-XVIII^e siècle*, Musée des beaux-arts, Nantes 1994, p. 258 n. 206, come «Italie, Rome, 2^e moitié du XVII^e [siècle]». Ringrazio Marie Pineau per la foto gentilmente concessa.

ni (410 × 196 cm) e la cui paternità non mi sembra sia stata affrontata seriamente negli studi, ma occorre almeno ricordare quanto scritto da Giovan Battista Lanceni nel 1720: «Fuori di Lonato, la Madonna di S. Martino, e Chiesa bellissima con due Pale di mano Forastiera»¹³. La pala raffigura la *Madonna con il Bambino in gloria, con i santi Giuseppe, Lorenzo Giustiniani, Pietro, Martino e Francesco*.

UNA COPIA DELLA PALA DI GIACOMO ZOBOLI NEL DUOMO NUOVO

A Correggioverde, nel Viadanese, ovvero in un lembo della provincia di Mantova che dipese e dipende dalla diocesi di Cremona, la chiesa parrocchiale dedicata all'Assunta fu eretta da Pietro Antonio Maggi tra il 1750 e il 1768, anno in cui fu completata¹⁴. In questo intervallo cronologico, ma presumibilmente tendendo al secondo termine anziché al primo, deve collocarsi la pala dell'altare maggiore, inserita in una bella cornice in stucco (fig. 14). Il dipinto è una copia, in dimensioni ridotte, dell'enorme pala d'altare del Duomo Nuovo di Brescia: questa tela (cm 650 × 350) fu commissionata nel 1732 da cardinal Angelo Maria Querini al pittore modenese Giacomo Zoboli, allora attivo a Roma, e fu posta in sito nel 1735¹⁵. L'impatto dell'opera nell'immaginario degli artisti dell'epoca e l'influenza della maestosa pittura di Zoboli si colgono anche grazie a questa copia, probabilmente successiva di un quarto di secolo circa, di pregevole fattura ma relegata in collocazione piuttosto periferica.

13. G.B. LANCENI, *Ricreazione pittorica o sia Notizia universale delle Pitture nelle Chiese, e Luoghi Pubblici di Verona*, per Pierantonio Berno libr. nella via de' Leoni, Verona 1720, p. 64. La pala antistante, in *cornu Epistulae*, dovrebbe essere opera di un allievo di Andrea Celesti, Alessandro Campi, al quale potrebbe spettare la pala con la *Madonna con il Bambino, i santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista* della parrocchiale di Rodigo, nel Mantovano.

14. A. PARAZZI, *Origini e vicende di Viadana e suo distretto*, 4 voll., N. Remagni, Viadana (Mn) 1893-1898, vol. III, p. 52.

15. Recentemente: P.V. BEGNI REDONA, *Quattrocento anni di storia dell'arte a Brescia. Pittura e scultura nel Duomo Nuovo*, in *Il Duomo Nuovo di Brescia (1604-2004). Quattro secoli di arte, storia, fede*, a cura di M. Taccolini, Grafo, Brescia 2004, pp. 131-200: 170-173; G. FUSARI, *ibidem*, p. 170 (scheda).

MASSIMO DE PAOLI

Università degli Studi di Brescia – DICATAM

Dal Feudo di Corvione al tramonto dei Gambara

Dopo il periodo nel quale la località di Corvione ebbe prestigio per la presenza nel suo territorio della cosiddetta “pieve delle XI basiliche”, istituzione che dal Mille mantenne per circa due secoli la sua funzione, il progressivo decadimento nella centralità della zona della chiesa pievana causò il contemporaneo impoverimento del paese che successivamente entrò a far parte dei beni della famiglia Gambara. La creazione nella seconda metà del Cinquecento del Feudo di Corvione e la conseguente spartizione del medesimo feudo fra i quattro rami della famiglia Gambara, dettero al territorio una stabilità che durò fino ai primi anni dell'Ottocento, quando le disavventure economiche di Francesco Gambara portarono alle iniziali alienazioni dei beni della famiglia, emergendo quale importante protagonista il conte Nicolò Fè, procuratore ed amministratore dei beni del sopracitato Gambara con il quale ebbe successivamente una annosa causa a seguito della quale entrò in possesso a Corvione anche dell'edificio a sera del Castello, che viene citato in alcuni documenti come Palazzo Fè. L'importanza architettonica di questo edificio con le modifiche del Settecento è ancora oggi apprezzabile nella parte a ponente del palazzo, dove sono tuttora conservati gli elementi architettonici più interessanti quali al piano nobile il salone delle feste e le cappelle private.

I documenti consultati in occasione di questo studio hanno riservato

non poche sorprese; in particolare le carte dei primi anni dell'Ottocento confermano la presenza di una struttura, denominata Castello, che proseguiva a levante la costruzione detta il Palazzo. Questo edificio permane in una mappa, inedita, del 1824 (fig. 1) e nella mappa del catasto napoleonico, mentre non è citata nei documenti anch'essi inediti del 1844 (fig. 2). Le varie relazioni dell'epoca lasciano intendere che la struttura fosse fatiscente e che di conseguenza se ne sia proceduto all'abbattimento. Dopo la scomparsa del conte Nicolò Fè fino a poco oltre la metà del XIX secolo il territorio ebbe numerosi cambi di proprietà, arrivando ad un nuovo periodo di stabilità dovuto alla presenza dei Rusca-Ceriani nella parte di ponente del Palazzo e dei Stefanini-Mettica che all'inizio del '900 ridefinirono in modo radicale la tipologia architettonica della parte del Palazzo a levante. Meno complesse, almeno fino al 1864, sono le vicende della parte di proprietà del ramo Veneto dei conti Gambara, relative alle possessioni Canova e Sant'Orio-Seiore cedute nel 1834 dal conte Carlo Antonio all'Ing. Giuseppe Cusi che tenne il possesso della Canova fino al suo decesso avvenuto nel 1864, ma che cedette Sant'Orio-Seiore a Giovanni Ugoni nel 1858.

DALLA PIEVE AI CONTI GAMBARA

«L'unità fondamentale nell'organizzazione ecclesiastica delle campagne era costituita dalla chiesa pievana, i cui diritti giurisdizionali sulle cappelle e i fedeli del pievato erano salvaguardati gelosamente dai rettori della matrice. Subito dopo il Mille l'attuale territorio di Gambara era ecclesiasticamente ripartito tra la pieve di San Faustino de Busco e quella delle XI basiliche – *plebs XI basilicarum* o *de XI basilicis* – di Corvione, che, secondo Giles Constable, sarebbero state coincidenti. In realtà, e lo si è in parte già mostrato, si trattava di due distinte circoscrizioni ecclesiastiche, ciascuna con un proprio distretto territoriale anche se in parte contiguo e separato geograficamente dal torrente Gambara, come emerge dal confronto delle deposizioni testimoniali escusse nella vertenza tra il vescovo e l'abate alla fine del XII secolo»¹. In sintesi,

1. G. ARCHETTI, *Corvione e la pieve delle XI basiliche*, in *La corte del mito: Gambara, antico feudo della Bassa*, a cura di G. Archetti e A. Baronio, Fondazione Civiltà Bresciana, Terre bresciane, Brescia 2009, p. 96.

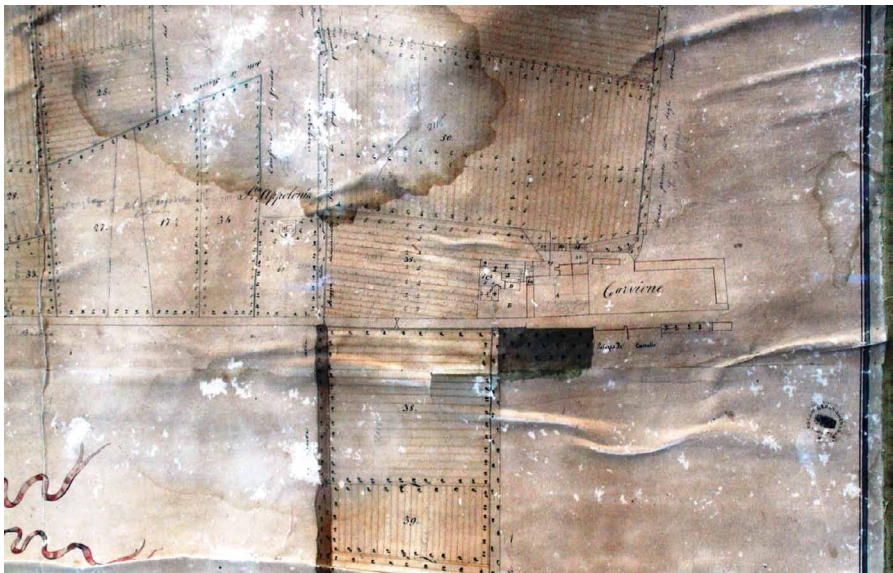


Fig. 1

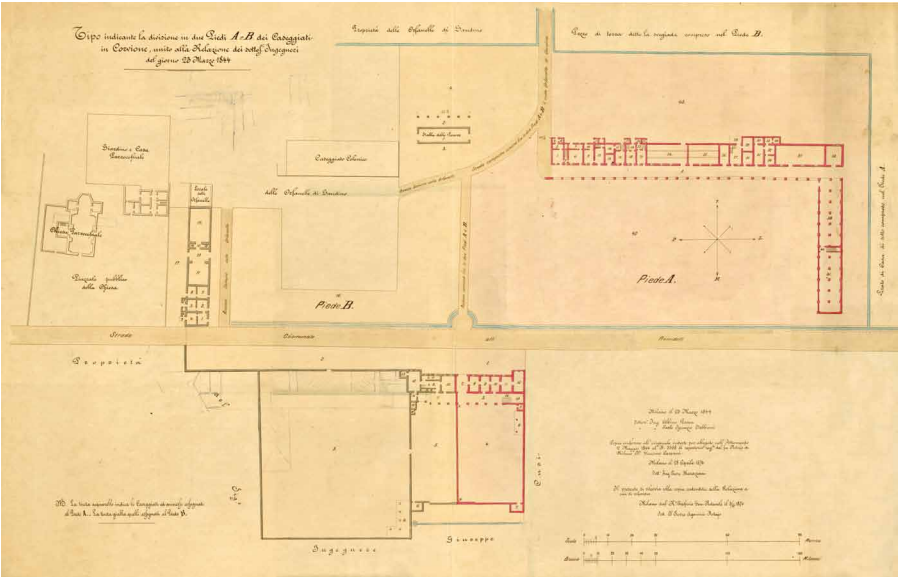


Fig. 2

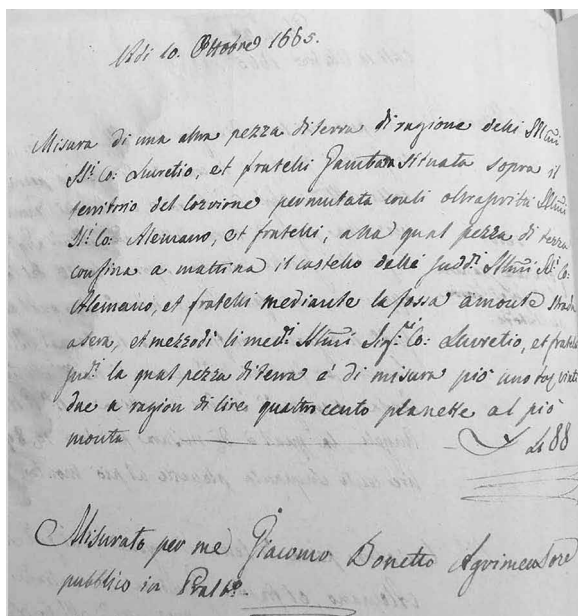


Fig. 3

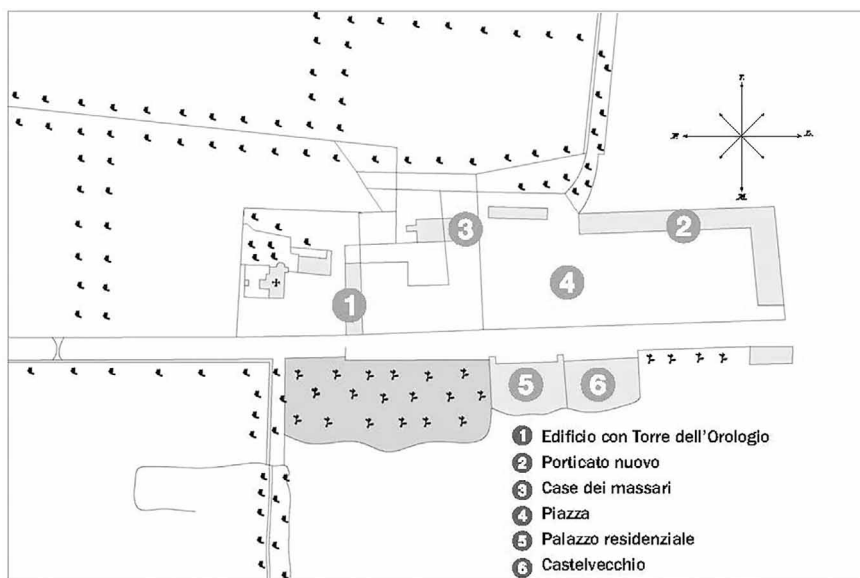


Fig. 4

attorno all'anno Mille, Corvione, attraverso la pieve delle XI basiliche, era un centro di notevole importanza ecclesiastica che proseguì fino all'inizio del XIV secolo quando la pieve venne ridotta a funzioni di semplice parrocchia locale. Costituivano il complesso delle XI basiliche la matrice di Santa Maria con le cappelle di San Salvatore e San Gottardo a Corvione, San Michele a Carzago, San Donnino e San Bartolomeo a Fontanella, San Donato e San Lorenzo a Remedello, San Lorenzo a Fiesse, San Giovanni e Sant'Apollonio a Casalromano. Successivamente, il territorio di Corvione entra negli interessi della famiglia Gambara con la Ducale conferma datata 10 dicembre 1463 di validità della vendita del Corvione a Brunoro Gambara. Piercarlo Morandi ha illustrato la logica con la quale i Gambara gestivano il patrimonio: «Morto Brunoro, che col testamento del 1468 aveva predisposto un sereno passaggio dei beni di famiglia ai cinque figli, questi danno concreta attuazione ai dettami testamentari nel 1473. Il meccanismo complesso prevede per ognuno dei figli l'assegnazione di proprietà a titolo individuale, altre a mezzo con fratelli e il complesso dei beni di Gambara sostanzialmente indivisi e gestiti in società. Inoltre, in caso di decesso di uno dei membri o di rinuncia a un bene da parte di uno, la famiglia si sarebbe fatta carico dell'acquisto di quei beni, in modo da conservare integro il patrimonio. Di fatto vengono escluse le mogli alle quali vengono assegnati ricchi vitalizi, mentre alle donne di casa Gambara viene garantita, oltre i diritti dotali, una compartecipazione delle rendite familiari»². Con la scomparsa di Brunoro, Gambara, Corvione e il Vernico passarono al figlio Pietro. Prosegue Morandi: «Nel 1533 morì Federico Gambara, l'unico maschio del conte Pietro. Federico nominò suo erede il giovane Giovan Battista figlio del fu Galeazzo, lasciando usufruttuaria dei beni la moglie Beatrice Stanga. Iniziò una causa che si concluse dopo vent'anni»³.

Nel 1564 avvenne l'istituzione del Feudo di Corvione alla quale seguì la stesura del successivo *Istromento* divisionale del Corvione in quattro parti eguali fra i conti Gambara, sottoscritto dagli interessati nel 1571. Le parti in causa per questa divisione sono identificabili nell'albero genealogico della famiglia nobiliare come appartenenti al "ramo di

2. P. MORANDI, *Aristocrazia e nobiltà: il feudo dei Gambara*, in *La corte del mito*, pp. 197-198.

3. MORANDI, *Aristocrazia*, p. 200.

Pralboino degli Alemanni”, al “ramo dei Cardinali”, al “ramo Veneto” ed al “ramo di Pralboino dei Cappuccini”. Il documento conferma l’esistenza di un importante edificio già citato nella Perizia inventariale del presule Pietro del Monte redatta il 20 giugno 1446 nella quale fa riferimento alla presenza in Corvione di un *Castrum*: «che quella parte a cui toccherà la parte del castello verso sera sia tenuta e debba a sue proprie spese fargli un ingresso ovvero porta nella sua parte dove più gli piacerà per rodarsi e impirsi sul suo non volendo che gli sia licito di rodar ne impir sull’altra parte verso diman. Che secondo la forma delle divisioni fatte d’esso castello si debba far un muro divisorio per quelle parti a che esso castello toccherà a comuni spese di essi; qual muro sotto coperto debba esser alto sin alli coppi e nella corte non debba esser alto manco di dodici brazza sopra terra (...)»⁴. Nonostante la citazione nell’*Istromento* divisionale del 1571 dei più illustri componenti dei quattro rami della famiglia Gambarà, fra i quali troviamo il cardinale Gianfrancesco, i vescovi di Tortona Cesare e Maffeo, gli uomini d’arme Niccolò e Lucrezio, ed il diplomatico Giovanbattista, a testimonianza del valore riferito al territorio da parte della famiglia nobile Morandi descrive la situazione in cui versava in quegli anni il feudo di Corvione con queste parole: «Le aziende site attorno al Corvione, in particolare San Jori o Saiori, sito oltre il Naviglio in direzione di Canneto, sono fondamentali per l’azienda Gambarà, ma i condomini Gambarà hanno trascurato di investire nella proprietà e alla fine del sesto decennio del Cinquecento lo stato di degrado è decisamente avanzato nel borgo di Corvione e nei nuclei produttivi sparsi anche se il loro apporto non appare per nulla trascurabile (...) Un documento del 24 febbraio 1568 descrive impietosamente le condizioni del centro e gli interventi necessari per riportarlo a nuova vita. Le necessità sono tante ed i costi sono rilevanti. Si parte dall’esigenza di dare una casa al prete in quanto la canonica si deve in pratica ricostruire»⁵. In questo testo si ha il secondo riferimento al Castello con la frase “Far comodar la colombara del castello”, mentre la Polizza d’estimo del 1588 riporta che «la mittà del castello verso occidente nella qual parte vi è un poco di stanza per il fitabile con granaro cantina e stalla per il malghese con li fenili minacciano ruina»⁶. Un importante documento che lega l’*Istromento* divisionale con le citazioni di

4. «Quaderni gambaresi», A. X, n. 1 (luglio 2014), p. 60.

5. MORANDI, *Aristocrazia*, p. 202.

6. MORANDI, *Aristocrazia*, p. 205.

Morandi sopra riportate è il cabreo seicentesco, custodito nell'Archivio Gambara di Verola presso l'Archivio di Stato di Brescia, che testimonia la disposizione territoriale e la toponomastica del feudo di Corvione. Nel 1610 Giovanni da Lezze nel suo *Catastico* scrive: «Corvion. È un luogo vicino alla detta terra di Milzano essente non ha che far col territorio. Sta un Castello storniato con diverse possessioni tutte di raggione delli ss.ri Conti» Segue un riepilogo di tutta la Quadra, perché il Corvione non fa parte della Quadra comprendente Gambara, ma è associato a Pratalboino, Verola Alghisiae, Milzano, Gottolengo.

IL PALAZZO ED IL CASTELLO

Il 10 ottobre 1665 il conte Alemanno q. Alemanno e nipote di Uberto, attraverso una permuta di terreni con il conte Lucrezio (del ramo veneto), viene in possesso dell'appezzamento attiguo a sera del Castelvecchio (fig. 3), già di sua proprietà, sul quale successivamente sarà edificata la residenza dei conti Gambara che sarà denominata nell'Ottocento Palazzo Fè. Il figlio di Alemanno, Uberto (nato nel 1679), nel 1696 sposa Chiara (nata nel 1677), figlia di Lucrezio, lo stesso conte del ramo veneto col quale era stata effettuata la permuta del terreno. Dati gli interessi che i due rami della famiglia avevano nel feudo di Corvione si può supporre che il matrimonio abbia portato alla costruzione di un importante edificio destinato alla funzione di residenza nobiliare, attiguo a quel Castello (chiamato "Castelvecchio" nel *Sommarione* napoleonico) che in varie occasioni era stato descritto quale edificio trascurato e bisognoso di manutenzione. In questo contesto richiamiamo la toponomastica del territorio e degli edifici del Feudo che nel tempo sono citati: Castello, Castelvecchio, Castelli a sera e Castelli a mattina.

DALLA RESIDENZA GAMBARA AL PALAZZO FÈ: GLI INVENTARI DEL 1805 E DEL 1807 E LA MAPPA DEL 1824

Le descrizioni e gli inventari del 1805 e del 1807⁷ consentono di visua-

7. Archivio Zanetti Lorenzetti, *Istromento*, 12 settembre 1805; Archivio Zanetti Lorenzetti, *Atti della causa fra Francesco Gambara e il consigliere Fè*, allegato L, 1807.

lizzare e ricostruire la tipologia e la distribuzione, a quella data, di ogni fabbricato della proprietà di Francesco Gambara⁸, mentre la mappa⁹ del 1824, commissionata dallo Stabilimento delle Orfanelle di Gandino¹⁰, costituisce un inedito documento iconografico che testimonia la presenza, vent'anni dopo la redazione degli inventari analizzati, di due castelli o meglio del Palazzo Fè e del fabbricato adiacente denominato Castello. La stessa mappa presenta una legenda che descrive i quattro fondi (Fenil Nuovo, Feniletto, Castelli a mattina e Castelli a sera) acquistate dallo Stabilimento Orfanelle di Gandino. Interessante è la notevole estensione della proprietà terriera a fronte del possesso di pochi beni immobili. Per contro si nota una situazione diversa per la parte di proprietà del Conte Fè che, oltre al possesso di terreni, resta proprietario di una notevole quantità di beni immobili, in particolare il cosiddetto Palazzo Fè e la cascina con il lungo nuovo porticato oggi denominata "Cascina Portici". Questo smembramento dei beni che furono del conte Francesco Gambara prelude al futuro assetto che coinvolgerà le proprietà Stefanini-Mettica e Rusca-Ceriani.

IL CASEGGIATO DEL CORVIONE

Le descrizioni e gli inventari del 1805¹¹, presenti negli *istromenti* di vendita relativi alle alienazioni di Francesco Gambara, e del 1807¹², descritti negli atti della causa fra Francesco Gambara e il Consigliere Fè, consentono di visualizzare e ricostruire la tipologia e la distribuzione a quella data dei fabbricati facenti capo al conte Francesco e di ricostruire l'insieme degli edifici del Corvione tramite la comparazione di numerosi documenti alcuni dei quali finora sconosciuti. Per poter de-

8. La redazione degli inventari del 1805 e del 1807 è dovuta alla necessità del conte Francesco Gambara di alienare parte dei suoi beni (terre e fabbricati al Corvione) a causa di disavventure finanziarie.

9. Archivio Zanetti Lorenzetti, mappa del 1824, *Tipo degl'immobili esistenti nel territorio di Corvione acquistati dallo Stabilimento Orfanelle di Gandino*.

10. La mappa è commissionata dal sig. Gio. Battista Campana amministratore dello Stabilimento delle Orfanelle di Gandino.

11. Archivio Zanetti Lorenzetti, *Istromento di vendita*, 12 luglio 1805; *Istromento di vendita*, 12 settembre 1805; *Istromento di vendita*, 4 settembre 1805.

12. Archivio Zanetti Lorenzetti, *Allegato L del sig. Consigliere Fè, Stato Attivo del Sig. Cavaliere Gio. Francesco Gambara*, 1807.

scrivere nel miglior modo possibile le principali costruzioni costituite dall'edificio con la torre dell'Orologio adiacente al sagrato con chiesa e canonica, il porticato nuovo, le case dei massari, la Piazza, il Palazzo residenziale e il Castelvecchio (fig. 4) sono state di fondamentale importanza la mappa del catasto napoleonico (fig. 5) e la mappa del 1844¹³ (che fa riferimento alla suddivisione in Piede A e Piede B dei fabbricati), documento inedito e idoneo alla descrizione degli edifici fornita dai documenti di inizio Ottocento. Nell'*istromento* di vendita del 12 settembre 1805 a rogito del notaio milanese Girolamo Della Croce è presente un elenco dei beni di Francesco Gambara che ci fa da filo conduttore per la descrizione della struttura settecentesca, morfologica e tipologica, di Corvione. Di seguito, vengono trascritte alcune interessanti precisazioni e descrizioni contenute nel documento (composto da nove pagine contenenti ventun punti) correlate a schemi planimetrici e/o fotografie inedite alfine di facilitare una migliore visualizzazione della forma settecentesca di Corvione. Nella prima pagina è descritta la motivazione della vendita dei beni concordata fra Francesco Gambara e Siro Archinti: «Per soddisfare ad alcuni pressanti debiti (...) ha Francesco Gambara (...) conciliata la vendita al signor Siro Archinti da Brescia parte del medesimo del latifondo detto il Corvione» (p. 1).

1 - Fabbricato dell'Orologio (p. 3, punto 1)

«il Fabbricato detto dell'Orologio a ponente della piazza del luogo detto il Corvione con l'orologio in esso esistente ed alla riserva delle due case che trovansi in questo fabbricato immediatamente dopo la scuderia a volto di sotto in angolo di ponente». (fig. 6)

2 - Porticato nuovo (p. 3, punto 3)

«tutto il fabbricato nuovo a portici a tramontana della suddetta piazza col braccio di levante annesso ove esiste l'Arsenale ed il solaio». (figura 7)

3 - Case dei massari (p. 3, punto 4)

«lo spazio pure a tramontana della piazza medesima e porzione del

13. Archivio Zanetti Lorenzetti, *Tipo indicante la divisione in due Piedi A e B dei Caseggiati in Corvione*, 23 marzo 1844.

fabbricato vecchio scoperto di tetto. Per tutta quella porzione che fronteggia a tramontana la detta casa civile».

«la restante porzione del fabbricato vecchio in linea dell'antidetto verso ponente a tramontana attiguo alla soprannominata resta riservata al venditore come pure lo spazio in angolo a ponente e tramontana attiguo alle soprannominate due case riservate dal fabbricato dell'orologio» (fig. 8). Contrariamente a molti degli edifici ancora oggi presenti a Corvione, le case dei massari sono state abbattute ed hanno lasciato spazio ad edifici più moderni.

4 - La Piazza (p. 3, punto 6)

«La corte ossia la detta piazza del Corvione resta tutta compresa in questa vendita, ad eccezione della porzione che resta di fronte al solo caseggiato vecchio di tramontana esclusa dal presente contratto come dal numero precedente (...)» (fig. 9).

La Piazza del Corvione era uno spazio delimitato a nord dalle case dei massari e dal porticato nuovo, ad est dall'Arsenale, a sud dal Palazzo residenziale e dal Castelvecchio, ad ovest dal fabbricato comprendente la torre dell'Orologio.

Alla conclusione del documento, al ventesimo punto, nella descrizione relativa alle piante presenti lungo i tracciati principali è citata la Porta del Corvione, ancora oggi visibile, in prossimità del fabbricato dell'orologio (fig. 10): **«Tutte le piante esistenti sopra li due viali, che servono per la maggior parte di strada comunale, cioè quelle a pioppe, che dalla Porta del Corvione va in linea retta fino al confine di Gambara di lunghezza circa trabucchi N. 632, e l'altra a moroni che dalli pilastri di sotto presso il Molino dell'Oppola di ragione del signor venditore [Francesco Gambara], si entra sullo stabile di Corvione venendo dalla comune di Gambara e che va ad incontrare il sopradetto viale a pioppe (...)»** (p. 5, punto 20).

5 - Palazzo residenziale e Castelvecchio

La mappa del *Catasto Napoleonico* del 1809 costituisce la prima testimonianza visiva del complesso Palazzo ad uso di villeggiatura-Castelvecchio che ormai aveva la sola funzione di casa ad uso masserizio.

Le due torrette ancora oggi visibili nell'edificio denominato il Palaz-

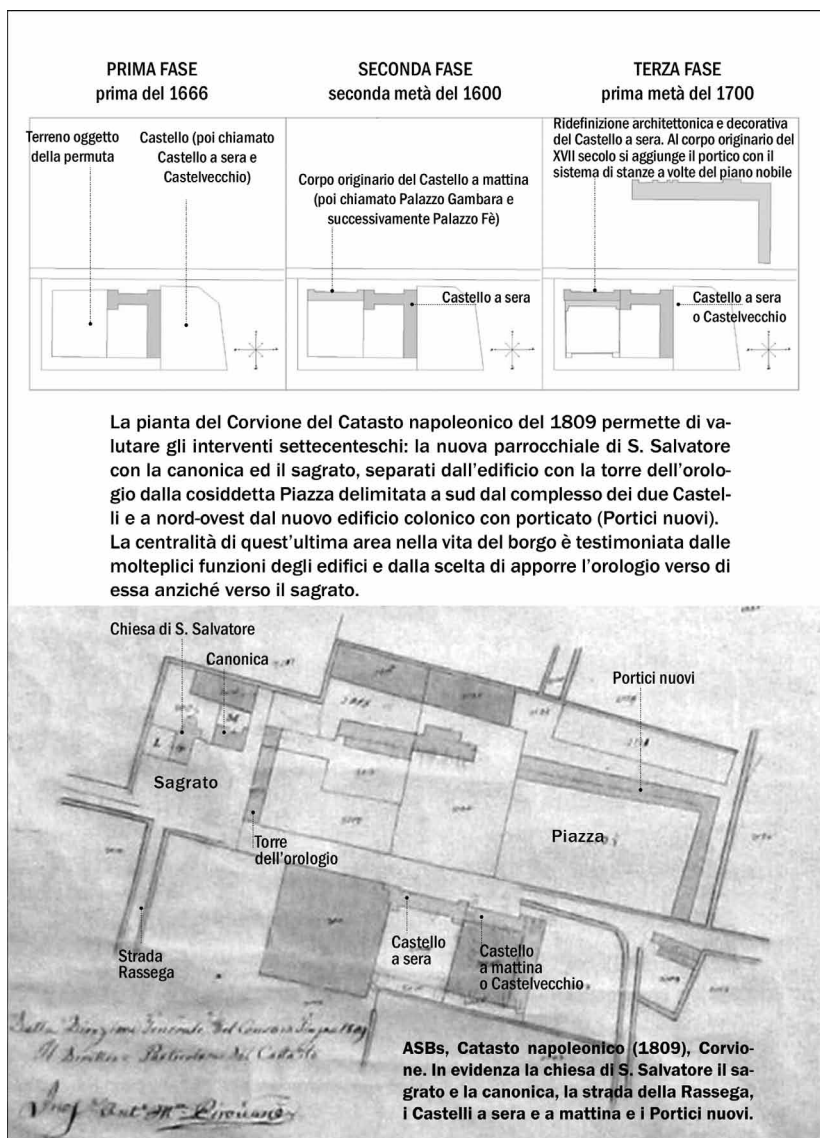


Fig. 5

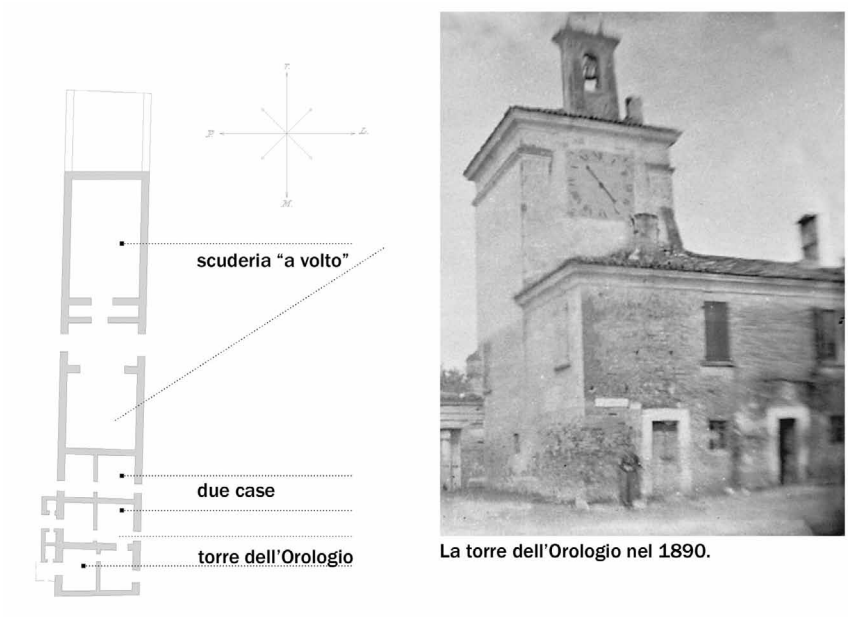


Fig. 6

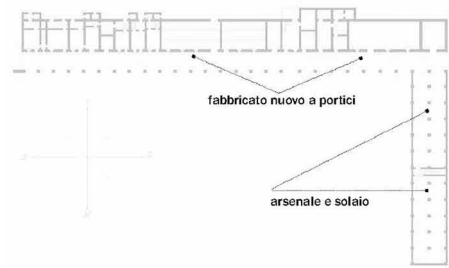


Fig. 7

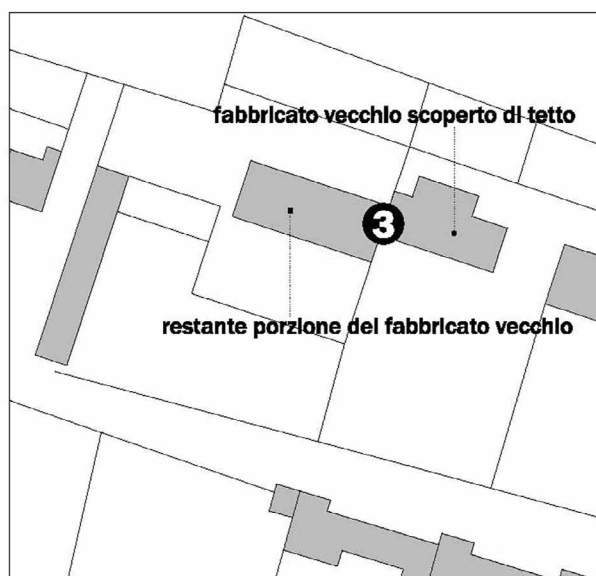


Fig. 8

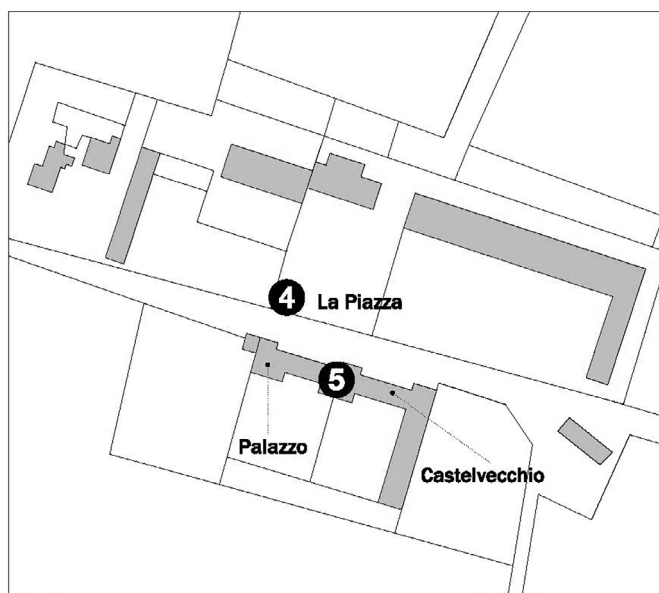


Fig. 9



Fig. 10

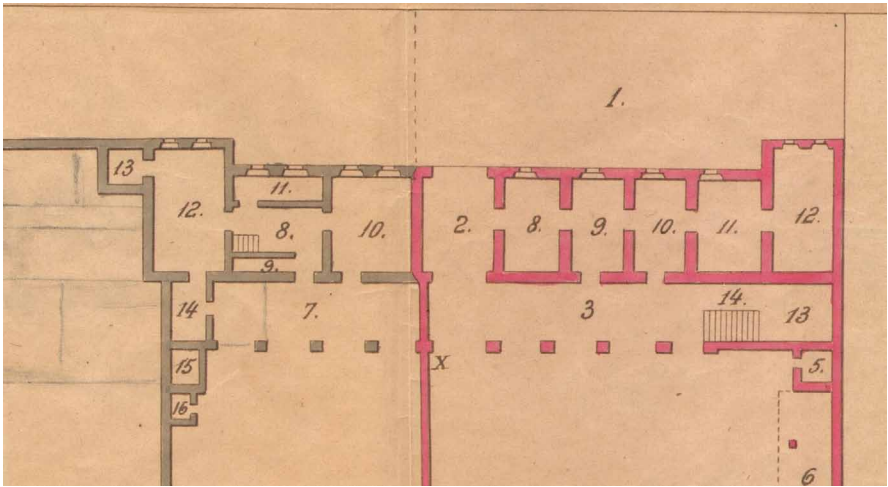


Fig. 11a



Fig. 11b

Fig. 11c



zo ci permettono una parziale ricostruzione delle dimensioni dell'edificio. Nella fotografia a sinistra è identificabile l'intervento dei primi del '900, del quale vanno sottolineati alcuni elementi quali le cornici delle finestre e le fasce marcapiano del piano nobile e della copertura, caratterizzata quest'ultima da una serie di modiglioni. Nell'immagine a destra sono più facilmente rilevabili elementi architettonici riferibili al XVIII e XIX secolo, quali le finestre ovali del coronamento. (fig. 11)

DAL CONTE FÈ ALLO STABILIMENTO ORFANELLE DI GANDINO

La vicenda legale era in pieno svolgimento e di lì a poco il conte Fè sarebbe divenuto proprietario dei beni riferiti ad Archinti. Nei documenti dell'epoca sono interessanti i riferimenti alla nuova costruzione del porticato con relativo edificio annesso, oggi denominato Cascina Portici, e chiamato "luogo nuovo detto li Portici" e la citazione di un recente restauro della residenza nobiliare, successivamente chiamata "Palazzo Fè"¹⁴, inoltre viene precisata la denominazione della strada che dall'abitato di Corvione arriva all'attuale Cascina Parmigiana e prosegue dritta fino al confine fra la possessione Fienil nuovo ed i beni della Prepostura di Gambara, indicata come "Strada detta il Viale di ragione del signor conte Nicola Fè di Brescia"¹⁵. Un importante momento che ridefinisce le proprietà all'interno del Feudo di Corvione è il 1824, quando lo Stabilimento Orfanelle di Gandino diviene proprietario delle possessioni Fienil nuovo, Finiletto, Castelli a sera e Castelli a mattina, oltre che ad alcuni edifici che nel *Sommarione* del 1809-1810 principalmente facevano capo a Francesco Gambara. La mappa commissionata dallo Stabilimento Orfanelle nel 1824 ci testimonia che a quel momento erano ancora presenti nel Feudo le figure del conte Fè e del conte Carlo Antonio Gambara, che di lì a poco sarebbero state sostituite da Pietro Ceriani e dall'ing. Giuseppe Cusi¹⁶. Le tre immagini relative al

14. Archivio Zanetti Lorenzetti, *Allegato L del sig. Consigliere Fè, Stato Attivo del Sig. Cavaliere Gio. Francesco Gambara*, 1807.

15. Archivio Zanetti Lorenzetti, *Tipo degli immobili esistenti nel Territorio di Corvione sezione del Comune di Gambara Provincia di Brescia acquistati dallo Stabilimento Orfanelle di Gandino*, 1824.

16. *Ibidem*.

Tipo degli immobili esistenti nel territorio di Corvione del 1824 (fig. 12) testimoniano l'importanza del conte Nicolò Fè quale possidente. La citazione in questo documento della strada detta "il viale del conte Fè di Brescia" lascerebbe intendere che il territorio a mezzogiorno della strada fosse di sua proprietà, dato che le possessioni a sera facevano riferimento allo Stabilimento Orfanelle di Gandino.

Un altro importante elemento che lega questo personaggio a Corvione è l'indicazione di Palazzo Fè, esistente sempre sulla carta del 1824, all'edificio attiguo al Castello. Si tratta dello stesso Palazzo citato nello stato attivo del sig. colonnello cavaliere Francesco Gambara del 1807 come «casa padronale con ortaglia e servizj annessi, tutto di nuovo ristaurato». Questa citazione pone il quesito su quando e chi sia effettivamente intervenuto e quanto il restauro abbia inciso sulla parte architettonica ed artistica dell'edificio. I dettagli del *Tipo* del 1824 riproducono il territorio e le possessioni a settentrione della strada detta "il viale del conte Fè". Da sinistra verso destra si ha il confine con le proprietà della Prepostura di Gambara, il Fenil nuovo, l'incrocio con la strada comunale per Isorella, l'incrocio con la strada privata in direzione della Capellina, il Feniletto, il cimitero con la Cappella di S. Apollonia affiancata dal vaso Pieve, la Chiesa di S. Salvatore con sagrato e canonica aventi di fronte la strada comunale della Rassega, e gli edifici di Corvione con l'indicazione del Palazzo Fè e del Castello. Dal 1809 al 1824 la situazione del territorio di Corvione si modifica sensibilmente, passando dalle proprietà indicate nel *Sommarione* napoleonico, riferite a Carlo Antonio Gambara, Francesco Gambara e Siro Archinti ai soggetti citati nel *Tipo* rilevato da G. Battista Campana per descrivere i terreni e gli immobili dello Stabilimento Orfanelle di Gandino. Oltre al citato Stabilimento sono indicati anche Carlo Antonio Gambara e Nicolò Fè, proprietario di terreni sia a levante che a mezzogiorno, rispetto ai confini dei beni delle Orfanelle di Gandino, oltre che presumibilmente delle Campagne, Vernico e Betosse (in quanto precedentemente appartenenti ad Archinti). Rimane indefinita la storia della Capellina, indicata come proprietà autonoma nel *Tipo*. Nel capitolo curato da Vesna Cunja nel libro *La corte del mito* sono indicati come *jus patroni* della parrocchia di S. Salvatore nel 1811 la vedova di Alemanno Gambara, Nicolò Fè e Luigi Torre, abile uomo d'affari bresciano a suo tempo giacobino come il Fè e Francesco Gambara.

PERSONAGGI

Essendo proprietà dei conti Gambara, il Feudo di Corvione incrociò la sua storia con molti personaggi della aristocratica famiglia. È sufficiente leggere l'*Istromento* divisionale del 1571 per veder citati il cardinale G. Francesco, i vescovi Cesare e Maffeo, gli uomini d'arme Niccolò e Lucrezio ed il nunzio e legato della Serenissima G. Battista. Ma quanto era solido il legame personale di questi personaggi con il territorio compreso tra la Seriola Galbuggine ed il Naviglio? Presumibilmente molto poco, essendo noto che ormai da tempo i Gambara avevano eletto a preferite dimore Pralboino e Verola Alghisie. Ma è altrettanto noto il forte legame del conte Alemanno (1734 - 1804) con Corvione, dove è ancora viva la sua sinistra fama a discapito della conversione avvenuta negli ultimi anni di vita. Il profilo di questo personaggio, unico Gambara ad essere sepolto a Corvione, è stato curato da Ferruccio Mor nel «Quaderno Gamberese» del dicembre 2007. Lo stesso autore ha descritto le vicende del giacobino e letterato conte Francesco, figlio di Alemanno, sul «Quaderno Gamberese» del luglio 2014. Meritano di essere ricordati anche altre persone che furono in relazione con Corvione. Carlo Antonio Gambara nacque il 30 maggio 1774 in località non certa. Secondo alcune fonti a Brescia, ma in altre biografie è citata Venezia. Certo è che alternò la residenza fra il territorio bresciano e la città di San Marco. Il legame con l'agricoltura (ricordiamo che era proprietario della Canova e di Sant'Orio-Seiore) è dimostrato dalla stesura di un saggio sulla coltura del lino presentato (e premiato) all'Ateneo di Brescia nel 1812. Fu uomo di grande cultura, formatosi a Parma, sviluppando interesse per le arti in generale e la musica in particolare, le scienze e le lingue europee, compose opere in prosa, sonetti, cantici e inni poetici classicheggianti. In gioventù frequentò assiduamente l'Ateneo di Brescia. Nel 1812 fu tra i primi soci dell'Ateneo di Venezia, del quale fu presidente dal 1822 al 1826. Prima di questo incarico fu al vertice dell'Accademia Veneta di Belle Arti. Politicamente si schierò per Napoleone Bonaparte, sotto il cui regno fu insignito dell'ordine della Corona di Ferro. Perse la vita a Brescia durante un'epidemia di colera il 9 ottobre 1836. Principalmente per l'impegno politico è ricordato Nicola (o Nicolò) Fè. Nato a Brescia nel 1755, è citato nell'Enciclopedia Bresciana fra i rivoluzionari del 1797. Ebbe numerosi incarichi: dalla nomina nel Consiglio dipartimen-

tale del 1802, alla presidenza del Consiglio degli auditori. Nel 1806 divenne cavaliere della Corona di Ferro e due anni dopo entrò a far parte del Collegio elettorale dei possidenti e fu anche amministratore dell'Ospedale Maggiore. Morì a Milano nel 1829. Altro rivoluzionario fu Luigi Torre, uno dei bresciani (fra i quali vi era anche Francesco Gambara) che, dopo il giuramento, nella notte fra il 17 e 18 marzo 1797, occuparono il Broletto instaurando il Governo provvisorio giacobino. Fece parte del Comitato militare del Governo provvisorio organizzando la guardia nazionale bresciana. Fu fra i fondatori della Camera di Commercio e facendo parte anche del Collegio elettorale dei commercianti si orientò sempre più verso l'affarismo, incrementando ulteriormente il già cospicuo patrimonio di famiglia. Fra i suoi numerosi investimenti vi fu l'acquisto del monastero soppresso delle Cappuccine (sito nell'attuale via Battaglie di Brescia), ricostruendolo e chiamando artisti di valore per il suo abbellimento. In questo contesto appare evidente l'azione speculativa della acquisizione dei terreni a Corvione. Al contrario, ben diverso fu il rapporto fra l'ing. Giuseppe Cusi e il territorio corvionese. Cusi fu un personaggio di grande spessore; nacque a San Martino di Greco (Milano) il 27 febbraio 1780 e si laureò in ingegneria civile all'università di Pavia, trasferendosi poi a Milano per lavorare come ingegnere architetto e collaborando con Luigi Canonica alla stesura del progetto ed alla realizzazione del teatro Carcano. Poco tempo dopo era a Como, dove fu incaricato di progettare la costruzione di alcune strade e, soprattutto, eseguì lo studio dell'edificio che diventerà il Teatro Sociale. Fra le numerose opere e studi sono da citare gli interventi sul Naviglio di Pavia ed il Naviglio della Martesana, l'inalveamento dell'Adda e del Mera in Pian di Spagna sul lago di Como, gli studi riguardanti opere ferroviarie quali la Milano – Como e la Milano – Venezia, i lavori topografici della provincia di Sondrio, i rilievi della costa del lago di Como (da Colico a Lecco) ed i rilievi altimetrici della Valle Camonica e della Valle San Giacomo (da Chiavenna al passo dello Spluga). Fu dapprima ingegnere capo della provincia di Sondrio e successivamente, nel 1829, di Como e Brescia. Probabilmente fu quest'ultimo incarico che gli offrì l'occasione di contattare i conti Gambara per l'acquisto della Canova. A Bergamo troviamo due sue opere architettoniche: la Casa di ricovero dei poveri alle Grazie (poi divenuta sede del Credito Bergamasco) ed i propilei neoclassici della Barriera delle Grazie, noti come i tempietti

delle Grazie. Il suo orientamento politico a favore del Risorgimento, con gli eventi della I Guerra d'Indipendenza, lo portarono a troncare ogni rapporto con il governo austriaco e fece della Canova la sua residenza preferita. Qui morì il 26 settembre 1864. Si è già detto della partecipazione agli ideali risorgimentali anche dell'avv. Modesto Rusca e dei fratelli Stefanini. Fra questi emerge per importanza a livello locale l'avv. Giuseppe (Bosto di Varese 27 marzo 1838 – Corvione 1 marzo 1897). Lo si può vedere in una foto stampata in questa pubblicazione in divisa d'epoca risorgimentale dell'esercito italiano con numerose decorazioni appuntate. Ma i suoi meriti vanno oltre: fu in più occasioni sindaco di Gambara e consigliere comunale (Archivio Storico Gambaese, *Funebri onoranze alla memoria*, Gambara, 1897); ebbe parte determinante nell'educazione di Ettore Mettica, di cui era zio e tutore, impostò il progetto di modernizzazione agricola e di ridefinizione architettonica del palazzo di Corvione che il nipote completò. La persona di Ettore Mettica (Mirabello di Pavia 11 agosto 1866 – Corvione 30 novembre 1930) ha lasciato numerosi ed importanti segni nel Comune di Gambara, ed in particolare a Corvione. Come lo zio Giuseppe Stefanini, fu sindaco e per molti anni consigliere comunale, avendo avuto fra le altre cose parte determinante nella realizzazione del Vaso Allegri, del quale è nota l'importanza per il miglioramento dell'irrigazione del territorio gambaese. Nelle terre di sua proprietà a Corvione portò tecniche all'avanguardia nella coltivazione, nella struttura delle cascade e di altri edifici agrari quali il caseificio ancora oggi visibile sulla strada che da Corvione va verso Cadimarco. A lui si deve il completamento della ridefinizione architettonica del palazzo al quale fece assumere gli elementi di villa, la ricostruzione dell'eclettica Cappella di S. Apollonia al cimitero, l'arredo urbano che dall'arco d'ingresso al ponte sulla Canneta caratterizza la frazione, e l'asilo a lui intitolato del quale poté verificare il progetto e vedere l'inizio dei lavori, ma non la loro conclusione essendo scomparso a cantiere ancora aperto¹⁷.

17. F. MOR, *Ettore Mettica e la bonifica del Corvione* in «Quaderni Gambaesi», a. VIII, n. 2 (luglio 2012), pp. 7-49; M. DE PAOLI, *Dalla residenza Gambara alla villa Mettica* in «Quaderni Gambaesi», a. VIII, n. 2 (luglio 2012), pp. 50-63; Archivio Zanetti Lorenzetti, *Ettore Mettica agli amici in segno di riconoscenza, resoconto delle onoranze*, Corvione di Gambara, 1914 ([www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-cusi_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-cusi_(Dizionario_Biografico)/)).

LA CAPPELLA DI S. APOLLONIA
(figg. 13, 14, 15)

Le origini della Cappella di S. Apollonia, sita nel cimitero di Corvione, si collegano all'antica Pieve denominata "Plebs XI Basilicarum", sorta in un territorio per lungo tempo conteso fra la Curia vescovile bresciana ed i monaci di Leno. Con la progressiva perdita d'importanza della Pieve, che nel 1436 per contratto di enfiteusi perse gli 836 più ceduti al Capitolo della Cattedrale e poi ai conti Gambara¹⁸ si verificò la conseguente decadenza anche dell'edificio, che comunque rimase il maggiore punto di riferimento religioso del territorio corvionese. La relazione della visita pastorale del 1573 di Cristoforo Pilati, arciprete di Toscolano e vicario generale del vescovo Bollani, riferisce l'esistenza della Chiesa parrocchiale sotto il titolo della Natività della Beata Vergine (*jus patronato* di conti Gambara) e dell'oratorio campestre dedicato a S. Salvatore. Nella successiva visita dell'arcivescovo Carlo Borromeo la parrocchiale risulta intitolata a S. Apollonia. La chiesa aveva due altari e vi operava un cappellano mercenario, scelto dalla famiglia Gambara, e che abitava vicino alla chiesa. Borromeo ordinò la distruzione dell'oratorio di S. Salvatore e che con le sue pietre venisse edificata la sacrestia, che però nel 1647 non era ancora stata costruita. Nonostante le sollecitazioni dei vescovi ai conti Gambara ben poco fu fatto, tanto che «agli inizi del Settecento la chiesa antichissima et quasi campestre si presenta spoglia e povera di arredi e altari». Dalla visita del 1778 del vescovo Nani, apprendiamo che vi è una nuova chiesa parrocchiale - la visita pastorale precedente nelle parrocchie della zona era stata effettuata nel 1762 - sotto il titolo di S. Salvatore, costruita più vicino al paese, mentre è divenuta un semplice oratorio quella di S. Apollonia¹⁹.

Nel 1804 in una relazione su Corvione scritta per il Ministro del Culto, il parroco della chiesa di S. Salvatore, Bortolo Storlini, così si esprimeva: «Nel circondario di questa Parrocchia esistono tre Chiese colle infrascritte qualificazioni. 1. Chiesa parrocchiale nel centro della Comune di *jus padronato* de cittadini Gian Francesco e Carlo Gambara,

18. E. FERRARI, *Cronotassi della Pieve di Corvione* in IDEM, *I Prevosti della chiesa Collegiata insigne di Gambara. Serie cronologica*, Tipografia editrice Queriniana Istituto Artigianelli, Brescia 1924, pp. 19-20.

19. V. CUNJA, *La parrocchia e le istituzioni religiose*, in *La corte del mito*, pp. 139-143.

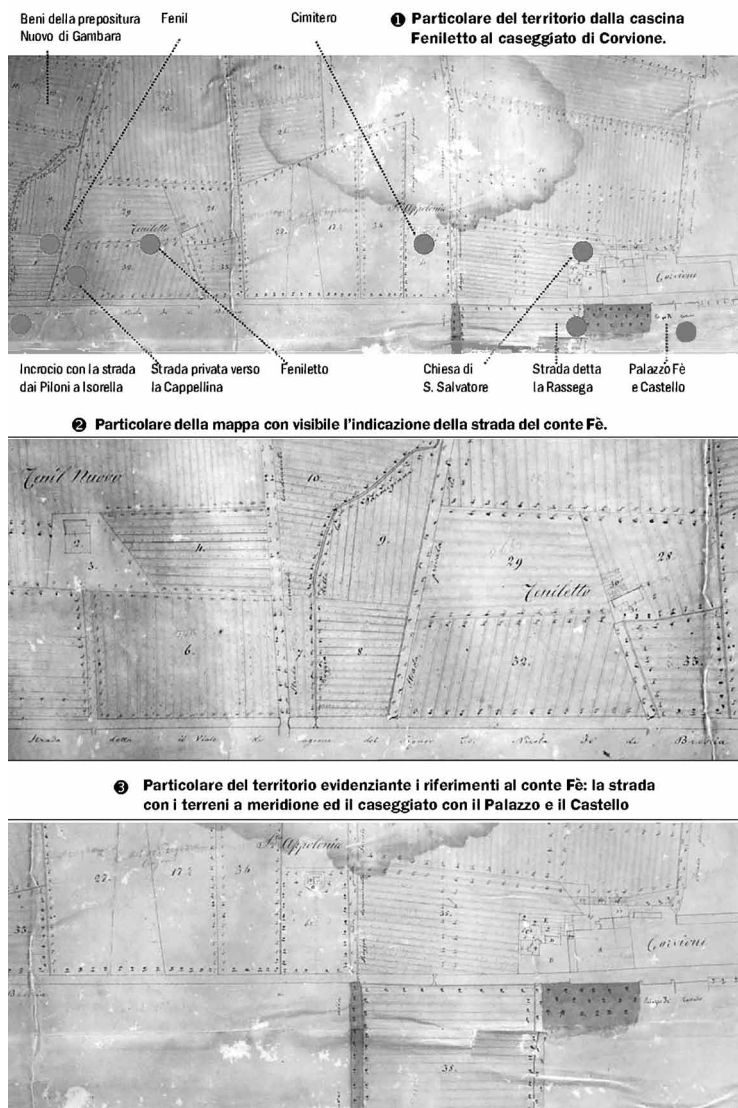


Fig. 12



Fig. 13

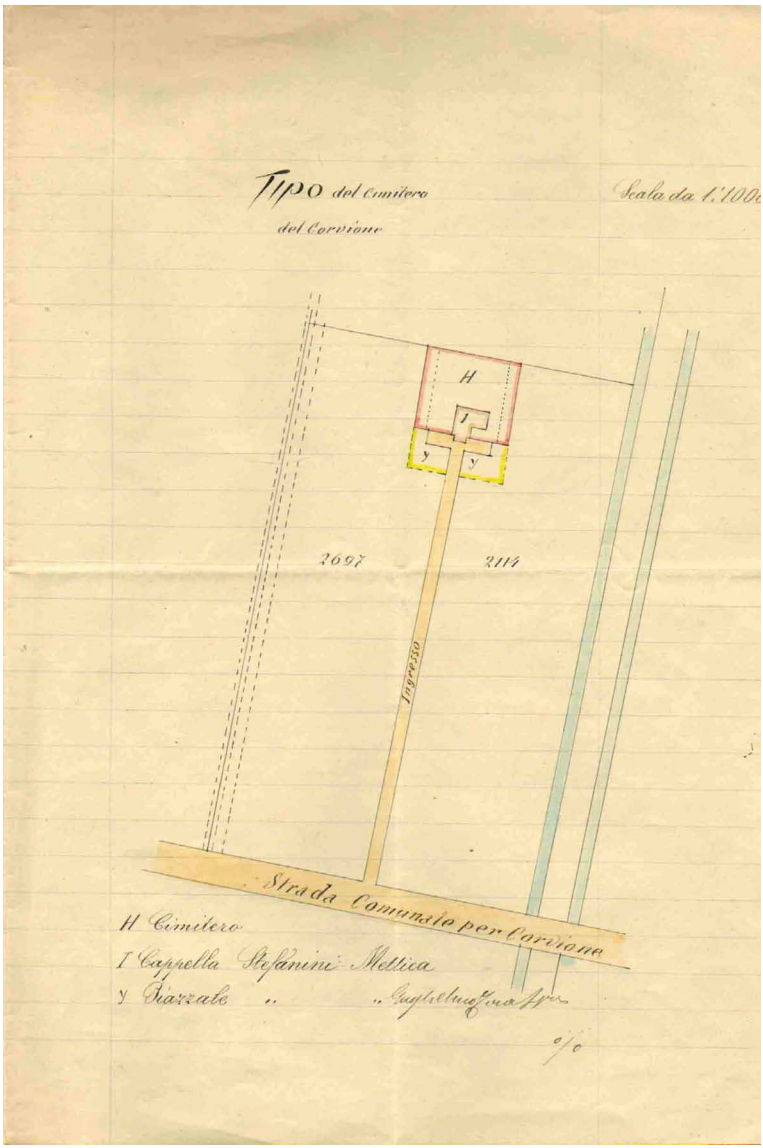


Fig. 14

e mantenuta da suddetti jus padroni. 2. Altra Chiesola alla villeggiatura detta La Canova di jus padronato del cittadino Carlo Gambara distante un miglio dalla Parrocchiale, a comodo del juspadrone, e de contadini vicini, mantenuta dal suddetto iuspadrone soggetta al Parroco suddetto. 3. Altra Chiesola detta S. Appolonia che fu l'antica insigne Parrocchia, che si chiamava Plebs undecim Basilicarum. (...) La Chiesola di S. Apolonia ha una Capelania perpetua quotidiana per istituzione del fu cittadino Alemanno Gambara ed il Capellano è il cittadino Prete Giovanni Arrivabene, pagato dal jus padrone di detta istituzione, ed al medesimo responsabile della sua pontualità nell'adempire»²⁰. Successivamente l'ing. Giuseppe Cusi confermò che «Il conte Alemanno Gambara istituì una cappellania coll'obbligo della celebrazione di una messa quotidiana per l'Oratorio di S.ta Appollonia di questa Parrocchia del Corvione come da suo testamento del 10 aprile 1802»²¹ elencando i possidenti che non rispettarono la cappellania dal 1834 al 1858.



Fig. 15

20. ASBs, Prefettura del Mella, b.229, *Culto-Corvione*, Relazione per il Ministro del Culto nel Circolo VIII del Dipartimento del Mella (Gambara, 12 marzo 1804).

21. Lettera di Giuseppe Cusi al Vescovo di Brescia, 2 giugno 1859, Archivio Zanetti Lorenzetti.

MICHELA VALOTTI

Docente a contratto – Università Cattolica del Sacro Cuore, sede di Brescia

Cirillo Bagozzi, da Nozza e ritorno. Per l'avvio di un catalogo ragionato dello scultore valsabbino: i monumenti ai caduti.

Per una congiuntura fortuita, l'inaugurazione dell'ultimo monumento di Bagozzi cade a pochi mesi dal debutto di quell'evento, tanto memorabile, quanto fulmineo, che caratterizza il vicino borgo di Anfo, sul finire dell'estate del 1968.

Non senza destare scalpore, la chiamata valsabbina degli artisti emergenti del panorama internazionale, da Isgrò a Tornquist, titolata *un paese + l'avanguardia artistica*, segna la genuina partecipazione del pedemonte nostrano al rinnovamento radicale dell'espressione culturale che va genericamente sotto il nome di "contestazione giovanile"¹. Un fermento cresciuto nel secondo dopoguerra – tra la parabola musicale dei Beatles e la morte di Che Guevara – teso a ridefinire i principi della società, utopisticamente orientato al superamento dei pregiudizi, di qualunque genere, all'insegna di una rinnovata "libertà".

È questo l'*humus* culturale in cui opera l'ormai anziano scultore, restituendo, alla comunità che gli ha dato i natali, una sorta di "monu-

1. L'evento è stato recentemente rievocato dalla locale Pro Loco, con una serie di incontri e mostre documentati in *Un paese riscopre l'avanguardia artistica. Anfo 1968-2018*, «Anfo racconta», numero unico a corredo della mostra di opere donate alla Pro Loco di Anfo in occasione della manifestazione d'arte d'avanguardia avvenuta nel 1968, anno XXXI (settembre 2018).

mento-testamento”, un compendio delle sue fatiche artistiche, maturate in oltre cinquant’anni di attività, nell’atelier milanese. Tre sono, infatti, le sezioni che caratterizzano l’opera, su cui spicca, al vertice, la limpida politezza dell’abbraccio fraterno tra commilitoni. Il piedestallo, oltre a recare gli elenchi dei caduti delle due guerre, ordinatamente incisi su lastre marmoree, offre l’occasione di apprezzare due rilievi in bronzo: quello più antico, ben visibile dalla strada statale, documenta un lavoro giovanile dell’artista. Non è firmato, ma possiamo risalire alle fonti d’archivio per accertarne la paternità. Uno stralcio dagli appunti di Don Primo Alessio Leali recita infatti: “Anche la stele in bronzo che era il ricordo per i Caduti della Guerra 1915-18 e fu sempre sulla Casa della Famiglia Botticini, olim Bracchi, era stato fatto dallo stesso Bagozzi”². Una primizia per l’artista, da poco uscito dall’Accademia milanese e, di lì a qualche anno, “fagocitato”, per così dire, da una serie di commesse che lo condurranno a specializzarsi nella monumentalistica ai caduti.

Sul fianco sinistro, invece, è affisso un bassorilievo che ritrae il generale Luigi Reverberi, comandante della Divisione Tridentina, deceduto nel 1954. Il taglio del busto e la prossemica tradiscono, credo, una diffusa fonte fotografica che ritrae l’eroe di Nikolajewka con uno sguardo sereno.

Ma torniamo al *clou* dell’intera installazione che si completa con la coppia apicale.

I soggetti, dall’aspetto atletico, perfettamente allineati all’insegnamento accademico, sono accostati come a riproporre una sorta di “deposizione” moderna. Il “caduto” è amorevolmente assistito, nel transito, dall’amico che ne incrocia lo sguardo, compostamente orientato. Nulla lascia trasparire il ricordo del conflitto. Bagozzi rinuncia ai dettagli veristici utilizzati a Capovalle e a Ono Degno, ma anche alla trasfigurazione mitologizzante di Vobarno e Leno³: scevri da qualunque richiamo

2. Ringrazio Alfredo Bonomi per avermi passato questa preziosa notizia d’archivio. Datazione e autografia del bassorilievo sono confermati pure dalla stampa locale, in concomitanza dell’inaugurazione, avvenuta il 12 ottobre 1919 (cfr. «La Sentinella Bresciana», 2 ottobre 1919). Devo a Francesco De Leonardis la condivisione di spogli di riviste bresciane, utili alla ricerca.

3. Per i monumenti citati, qui e oltre, si rimanda ai preziosi censimenti documentati in *I monumenti e i giardini celebrativi della Grande Guerra in Lombardia. Il censimento per le province di Brescia, Milano e Monza Brianza*, a cura di Alberta Cazzani, Dipartimento di Progettazione dell’Architettura del Politecnico di Milano; Società Storica per la Guerra Bianca; Paolo Gaspari Editore, Milano; Buccinasco (Mi); Udine 2012; in <https://www.monumentigrandeguerra.it> e, più recentemente, in <http://www.pietredellamemoria.it>; <https://www.milite.it>

all'equipaggiamento militare, i soggetti appaiono asciutti nella postura e privi di tensioni muscolari, secondo un indirizzo stilistico già sperimentato nelle prove immediatamente precedenti, cui l'artista, ormai noto, è chiamato a lavorare.

Tardive attestazioni di una produzione ormai in disuso, i monumenti di Credera Rubbiano⁴, nel Cremasco, e di Colonno⁵, in provincia di Como, offrono lo spunto per una verifica sull'evoluzione stilistica del maestro, pur nell'alveo di assetti iconografici ampiamente indagati. L'aitante soldato di Colonno, poi, caratterizzato da una corporeità schematica, in bilico tra Martini e Messina, costituisce l'immediato precedente del gruppo nozzese, licenziato una decina d'anni più tardi. E rappresenta, pure, un'occasione interessante per verificare il coinvolgimento di Bagozzi in una serie di "rivisitazioni" monumentali, a risarcimento postumo di testimonianze distrutte, vittime del Regio Decreto del 25 agosto 1940, finalizzato al recupero del bronzo per scopi bellici.

Se a Colonno il Nostro interviene approntando una nuova opera, in sostituzione di quella di Pietro Lingeri⁶, fusa nel 1940, curiosa è la congiuntura che lo vede implicato a Lenno e a Tremezzo – nella stessa provincia – dove il reintegro delle opere perdute del prolifico Achille Alberti⁷, impone allo scultore il confronto con il riconosciuto "maestro" degli anni giovanili.

È l'Alberti, infatti, a far parte, nel 1915, del Consiglio Direttivo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, storica istituzione milanese, dedita "all'incremento delle arti"⁸, anche attraverso un ricco

ana.it/ e <http://www.iccd.beniculturali.it/it/progetti-catalogazione/Grande-Guerra-censimento>, sollecitati dalla ricorrenza del centenario.

4. Riprodotto in G. M. BASSI, *Le pietre della memoria. Monumenti, lapidi, cippi, targhe, elenco dei caduti delle guerre del '900 della Provincia di Lodi e dei Comuni vicini*, vol. I, Sez. A.N.C.R. "M. Stroppa" – Casalpusterlengo, s.l., s.a. [2011], pp. 137-138, è documentato, più recentemente, in *I monumenti ai Caduti della 1a e della 2a Guerra Mondiale in città e nei paesi del Cremasco*, Gruppo Archeologico Cremasco, Crema (Cr) 2018, p. 33.

5. L'opera, schedata nel sito dei BBCC riportato nella nota 3, è riprodotta pure su una cartolina storica conservata nell'archivio della famiglia Giori, per cui si rimanda alle righe successive del presente testo.

6. Per l'architetto comasco, tra gli aderenti al Movimento Italiano di Architettura Razionale, insieme a Terragni e Pollini, si veda C. BAGLIONE, *Lingeri, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 65, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2005, *ad vocem*.

7. Cfr. G. CARTELLA GELARDI, *Achille Alberti*, Edizioni "L'impronta", Torino 1932, pp. 280-282; tavv. LXXXVIII, LXXXIX.

8. Cfr. *Catalogo della mostra annuale 1915*, Romitelli, Milano s.a. [1915] (in testa al front.: "Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente"), p. [5].

programma espositivo. Bagozzi - che ha allora venticinque anni e ha già frequentato i corsi serali a Brera⁹, dopo un biennio alla Scuola Superiore d'Arte Applicata del Castello Sforzesco¹⁰ - si presenta con una non meglio identificata *Ofelia morente* in marmo, prima di una lunga serie di opere che lo vedranno presenziare agli appuntamenti annuali con una certa continuità, fino al 1941¹¹. Il soggetto dichiara la frequentazione del mito, appreso in studio, in quell'ambiente accademico che assiste al passaggio dal magistero di Enrico Butti a quello di Giuseppe Graziosi, in una metropoli sempre più aggiornata sugli influssi dell'arte internazionale, tra Scapigliatura e rodinismo, a pochi anni dall'inaugurazione del traforo del Sempione¹².

Il 1915, d'altronde, è lo stesso anno dell'allestimento, sulla tomba di famiglia, nel cimitero di Nozza, della *Niobe*¹³ contrita che rielabora lo spunto iconico del *pleurant* medievale con un occhio di riguardo alle personificazioni del dolore, interpretate con generosità di rimandi

9. A queste date l'artista, che risiede a Milano in Via Lomazzo, 38, risulta iscritto al "I corso speciale di scultura in seguito ad esame" (a.a. 1914-15), superato dopo la frequenza di tre corsi, rispettivamente negli anni accademici 1911-12 (corso comune), 1912-13 (corso comune), 1913-14 (corso di modellatore del nudo), quest'ultimo determinante per formare la sua perizia tecnica nel trattamento della figura umana (cfr. Milano, ASAB-Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Brera, *Registro degli Alunni, ad annum*, per la cui consultazione ringrazio il prof. Valter Rosa).

10. Devo a Valentina Bertoni il prezioso ritrovamento archivistico che consente di attestare agli aa.aa. 1909-10 e 1910-11 l'iscrizione del giovane scultore, in qualità di "ornatista marmo", ai corsi di "modellazione" della storica scuola d'arte meneghina, per cui si rimanda a *Scuola superiore d'arte applicata del Castello Sforzesco*, Ancora, Milano 2003 e, soprattutto, *100 anni nel Castello/ Scuola Superiore d'arte applicata all'industria*, Scuola Superiore d'arte applicata all'industria, Milano 1997.

11. Una ricerca svolta a Milano, presso SBAEP-Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Archivio SBAEP, per cui ringrazio la conservatrice, dott.ssa Elisabetta Staudacher, ha consentito di confermare la presenza di opere di Bagozzi alle seguenti mostre, oltre a quella del 1915: *Salomè* (marmo) nel 1925; *Naiade* (marmo) nel 1927; *La sposa infeconda* (marmo) nel 1930; *Ritrosa* (marmo), *Pietà* (gesso), *Torso* (gesso) nel 1931; *L'eroe dell'aria: l'ala infranta* (marmo) nel 1935; *Studio* (testa in marmo) nel 1939; *Chimere* (marmo) nel 1941. Si precisa, inoltre, che la *Salomè* fu acquistata il 4 novembre 1925 dal collezionista genovese A. Zanetta, per L. 1.800, come risulta dalla consultazione de SBAEP-Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Archivio SBAEP, Fondo SBAEP, Registro LV 02, *ad annum*.

12. Sull'ambiente di Brera a cavallo di secolo, si rimanda almeno a *Due secoli di scultura*, a cura di Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'Istituto di scultura Accademia di Belle Arti di Brera, Fabbri, Milano 1995.

13. Riprodotta in *Brescia postromantica e liberty 1880-1915*, catalogo della mostra, Brescia, 1985, Grafo edizioni, Brescia 1985, p. 187, scheda I 67.

da Eugenio Pellini per il Monumentale¹⁴. La tradizione¹⁵ ne conferma, d'altro canto, la paternità per l'intera teoria marmorea che decora la parete di fondo del famedio natio (fig. 1), con scelte interessanti, cronologicamente contenute entro la fine degli anni Venti, oscillanti tra l'opzione Staglieno¹⁶ – si veda l'*Angelo* per la tomba Soardi – e la compattezza italica dell'incipiente novecentismo, esibito nella *Carità* per la famiglia Prandini.

Un "pendolarismo" continuo, insomma, quello di Bagozzi, tra il capoluogo lombardo e la sua terra d'origine – ha già partecipato anche al Concorso Brozzoni del 1914¹⁷ – secondo un piano di lavoro che lo riconduce volentieri in valle e, in ultimo, nella "sua" Nozza.

Appigli isolati, utili, nondimeno, a ricostruire, anche se in maniera frammentaria, il percorso formativo del giovane scultore, già pronto, nel 1919, per l'appuntamento memoriale che lo vedrà protagonista indiscusso, per più di una trentina d'anni, del contesto lombardo¹⁸. Oltre alla

14. Cfr. *Eugenio Pellini 1864-1934*, saggio di R. Bossaglia, catalogo di V. Terraroli, O. Consonni, Milano 1986 e S. VITTORINI, F. BERRA, *Eugenio Pellini al Cimitero Monumentale*, in C. DE BERNARDI, L. FUMAGALLI, *La piccola città. Il Monumentale di Milano*, Jaca Book, Milano 2017, pp. 210-215. È Fappani a dichiarare, tra l'altro, la generosa partecipazione di Bagozzi al settore funerario (in [A. FAPPANI], *Enciclopedia Bresciana*, vol. I, La voce del popolo, Brescia 1970, p. 81). Delle trenta opere per il Cimitero Monumentale di Milano a lui assegnate (senza indicazioni specifiche), solo due gliene vengono attribuite da Vicario (V. VICARIO, *La Scultura Bresciana dell'Ottocento e del primo Novecento*, s.n., s.l. [Grafica GM, Spino d'Adda (Cr)] 1995, p. 229). Purtroppo, la bibliografia più recente smentisce, anche per queste, l'autografia bagozziana, registrando solo il nome di Alberto Dresler (1878-1949) per il Mausoleo Morganti, per cui si veda, almeno, *Il Monumentale di Milano. Il primo Cimitero della Libertà 1866-1992*, a cura di Michele Petrantonio, foto di Gianni Berengo Gardin, Comune di Milano / Electa, Milano 1992 e G. GINEX, O. SELVAFOLTA, *Il Cimitero monumentale di Milano. Guida storico-artistica*, Silvana, s.l. [Cinisello Balsamo (Mi)] 1996. Attualmente, l'archivio storico del Monumentale, depositato presso il Comune di Milano, risulta inaccessibile.

15. Oltre alla segnalazione di Fappani (cfr. *Bagozzi Cirillo* in [A. FAPPANI], *Enciclopedia Bresciana*, cit.) lo attesta la testimonianza orale proveniente dai familiari di Nike Bagozzi di Vestone. Purtroppo, un sopralluogo presso il cimitero di Nozza non ha consentito di rintracciare eventuali iscrizioni cronologiche o firme sulle sculture.

16. Il riferimento è al noto complesso monumentale genovese, documentato in F. SBORGI, *Staglieno e la scultura funeraria ligure tra Ottocento e Novecento*, Artema, Torino 1997.

17. Bagozzi partecipa alle edizioni del 1914 e del 1920, come si evince da *Gli artisti bresciani e il Concorso Brozzoni (1869-1950)*, a cura di Luigi Capretti e Francesco De Leonardis, «Quaderni dell'AAB», n. 7, Edizioni AAB, Brescia 2009, pp. 97-98; 100; 116, nota 17. Nel 1920, gli viene assegnato il tema della *Pietà* che accompagna con un testo esplicativo fortemente evocativo. Pur non risultando vincitore, lo scultore ottiene, in questa edizione, un sussidio di 250 lire.

18. Per l'area bresciana si rimanda al recente contributo di F. DE LEONARDIS, *Celebrazione della vittoria e memoria dei caduti: il ruolo degli artisti*, in *Brescia e la Grande Guerra*, a cura



Fig. 1.
C. Bagozzi, *Monumenti
funerari per le tombe
Bagozzi, Soardi e
Bendotti*,
entro il primo ventennio
del Novecento,
Nozza, Cimitero.



Fig. 2.
C. Bagozzi, *Monumento
ai Caduti*,
1920, Nave.



Fig. 3. C. Bagozzi, *Monumento ai Caduti*, 1921, Vobarno.

ricordata stele di Nozza e all'obelisco di Sabbio Chiese, inaugurato l'1 novembre del 1919, l'anno successivo è la volta di Nave (fig. 2) e di due lapidi, rispettivamente innestate sul palazzo municipale di Sopraponte e nell'atrio della Scuola Enologica – oggi Istituto Statale “G. B. Cerletti” – di Conegliano¹⁹, dove lo spunto dell'angelo che accoglie il soldato morente verrà buono per il rilievo marmoreo che completa il verso dell'assetto monumentale predisposto a Vobarno (1921, fig. 3)²⁰. Così come la Vittoria (pacificante)²¹ che regge la fiaccola di Sopraponte, caratterizzata da un vaporoso crine, bistolfiano quanto basta, risulta sostanzialmente sovrapponibile alla coeva stele di Nozza, ricordata da Don Leali.

La programmata promozione dell'opera di Bagozzi continua, negli stessi anni, attraverso la documentata presenza alle mostre bresciane organizzate dalla Società per l'Arte in Famiglia che lo vedono allestire presso il Teatro Grande e a Palazzo Tosio, a partire dal 1919, prima l'*Ofelia (morente)*, già esposta alla Permanente di Milano, e poi, fino al '28, soggetti non meglio identificati – quali *Morte per i gas* (1920) e *Il vinto del destino* (1921)²² – che documentano la sua diretta partecipazione al conflitto, già segnalata da Fappani²³.

Il provato coinvolgimento nel progetto della coppa che sormonta l'alto tripode di Virle²⁴, nel sagrato della chiesa parrocchiale, si lega,

di Sergio Onger, Atti delle giornate di studio, Brescia, 8, 15 e 22 novembre 2018, Grafo, Brescia 2019, pp. 413-441 (in testa al front.: “Associazione Artisti Bresciani, Ateneo di Brescia, Accademia di Scienze Lettere e Arti, Comune di Brescia”).

19. Se ne veda la riproduzione nel catalogo fotografico dell'INDIRE, al seguente link: <http://www.indire.it/progetto/fotoedu/> (consultato in data 9 luglio 2019).

20. Se ne veda la riproduzione in F. GALVAGNI, *Il nome negato. La tragica vicenda di Amerigo Rizzardini*, s.n. [Compagnia delle Pive], s.l. 2018, p. n.n. Il volume ricostruisce il retroscena storico che fa da sfondo alla realizzazione del monumento.

21. Il soggetto reca con la sinistra una fiaccola ardente e con la destra un ramo d'ulivo. La reiterata firma dell'artista conferma che Bagozzi si occupò sia del rilievo bronzeo che del completamento marmoreo, recante i nomi dei caduti.

22. Ringrazio Francesco De Leonardis per avermi fornito un dettagliato resoconto della partecipazione di Bagozzi agli appuntamenti bresciani di Arte in Famiglia, così scanditi: *Ofelia* (1919); *Morte per i gas* (1920); *Il vinto del destino* (1921); *Testa di Cristo* (1922); *Contadinella* (1924); *Naiade* (1928). Sulla storica istituzione bresciana si veda *La società per l'arte in famiglia (1876-1928)*, mostra a cura di Luigi Capretti e Francesco De Leonardis, Edizioni AAB, s.l. [Brescia] 2013.

23. Si veda *Bagozzi Cirillo* in [A. FAPPANI], *Enciclopedia Bresciana*, cit., in cui è riportata la partecipazione del Nostro alle battaglie di Bosco Cappuccio, di fronte a San Martino del Carso – dove si consumò una memorabile strage causata dal gas asfissiante – e di Pecinka, rispettivamente il 29 giugno e il 10 ottobre del 1916.

24. La stampa locale registra la non unanime decisione dell'insolita *location* per l'erigendo

forse, ai trascorsi presso la locale Scuola di Disegno, con la guida dell'architetto Luigi Tombola e del pittore Giuseppe Trainini, zio del più noto Vittorio²⁵.

Il ricordo svetta alto sul basamento quadripartito che si completa con un'ampia coppa apicale, attorno alla quale scorrono, è proprio il caso di dirlo, le atletiche figure, lievemente aggettanti, del corteo funebre ideato da Bagozzi non senza un debito, crediamo, nei confronti del fregio preparato da Angelo Zanelli per il sottobasamento dell'Altare della Patria, teatro, proprio in quel 1921, dell'epocale tumulazione del Milite Ignoto.

Nel biennio 1922-23 si registra un consistente numero di commissioni, concentrate tra Milano e Bergamo, a partire dai bistrattati monumenti di Peschiera Borromeo e di Arcore, scomposti e recentemente riallestiti in altra sede²⁶, fino al cospicuo intervento per Sarnico – lapidi per il mausoleo Faccanoni²⁷ e monumento di piazza Umberto I – completato all'altezza del Premio Tantardini, conseguito con un saggio anatomico²⁸.

A queste date, Bagozzi ha preso parte al concorso per la realizzazione di una *Deposizione*, messa a tema dal bando indetto dal Comune di Brescia secondo il Legato Premoli, vinto dal Luppi²⁹, e per quello

monumento (cfr. «La Sentinella Bresciana», 28 gennaio 1921).

25. L'annotazione biografica risale alla voce redatta da Antonio Fappani per l'*Enciclopedia Bresciana*, cit., di cui sarebbe utile verificare, documenti alla mano, i dettagli, sia in termini di frequenza che di stimoli didattici. Una prima ricognizione presso l'istituzione municipale rezzatese non ha dato riscontri utili, così come l'accesso all'archivio storico della Scuola "R. Vantini", cui siamo stati indirizzati. Per la Scuola di Disegno di Virle cfr., ad esempio, *Annuario del Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio*, a. III (nuova serie), Tipografia Nazionale di G. Bertero e C., Roma 1905, p. 227. Per l'arch. Tombola si rimanda a P. VENTURA, *Itinerari di Brescia moderna = A guide to modern architecture in Brescia*, ALINEA editrice, Firenze 1992, *passim*; su Giuseppe Trainini si veda A. FAPPANI, *Enciclopedia Bresciana*, vol. XIX, La voce del popolo, Brescia 2004, p. 236.

26. Per le vicende connesse con il monumento di Peschiera Borromeo, spostato dall'originaria località Mirazzano, cfr. la scheda storico-artistica reperibile sul sito dei BBCC, già citato nella nota 3. Ringrazio, inoltre, Paolo Cazzaniga per la segnalazione di *Un monumento itinerante*, in P. CAZZANIGA, T. SALA, G. BARTOLOMEO, *Cameriere, di che scrivere. Cartoline da Arcore*, s.n., s.l. 2017, pp. 148-155, in cui sono rievocate la genesi del monumento di Arcore e le sue successive ricollocazioni. Il monumento è segnalato anche in un articolo apparso su «La Sentinella Bresciana» del 17 marzo 1923.

27. Per cui si rimanda, per una contestualizzazione più generale, a [I. DE LUCA, G. FACCANO-
NI], *Il liberty a Sarnico*, Biblioteca comunale di Sarnico, s.l. [Sarnico (Bg)] 2017.

28. Cfr. b. (V. BUCCI), *I concorsi di Brera*, in «Emporium», LVII/337 (1923), p. 63 (ill.).

29. Ringrazio, ancora, Francesco De Leonardis per la segnalazione e Piera Tabaglio per aver-

destinato ad onorare i caduti di Palazzolo³⁰, poi assegnato al Bazzaro. Ha già, inoltre, completato quelli di Pasturo (Lecco), Gazzada Schianno (Varese) e Ono Degno (fig. 4), in Valle Sabbia, secondo scelte compositive che alternano l'icona del soldato in divisa – colto nell'atto di scrutare l'orizzonte³¹ o di reggere i vessilli, fiaccola, bandiera e statuetta della Vittoria – alla figura femminile, nelle vesti di Minerva trionfante o caritatevole Madre-Patria.

Risale al 1925 la scelta del bozzetto proposto dallo scultore per il monumento architettonico di Leno, inaugurato nel 1927³², il più articolato e forse il più riuscito, se non altro per la perfetta coerenza con il contesto urbanistico, ben conservato, nell'area antistante l'istituto scolastico locale, a sottolineare l'intento pedagogico del ricordo bronzeo, costituito da un podio triadico che vede la dea Minerva affiancata da due gruppi scultorei, il primo dedicato alla sepoltura del fratello caduto e l'altro alla Vittoria che prostra la barbarie teutonica.

Pochi, dopo gli anni Trenta, gli interventi accertati. Ancora da verificare la qualità dei monumenti di Pontevico e Gottolengo, come pure di Darfo (fig. 5), non unanimemente riconosciuti dalla bibliografia già indicata. A Darfo, in particolare, il monumento sconta l'obsolescenza che ha fagocitato, negli ultimi decenni, la memorialistica dedicata ai caduti, complice un'urbanizzazione accelerata, talvolta scomposta, che ne ha occultato i contorni. Il caso camuno è esemplare in tal senso, se non foss'altro per la difficoltà riscontrata a identificare l'intervento, pressoché sconosciuto alla comunità locale. Eppure, si tratta di un ricordo imponente, caratterizzato da una struttura complessa che si ancora al solenne incedere dell'Italia vittoriosa, fiancheggiata, a sinistra, dall'improbabile inarcatura del soldato morente, una sintesi tra *L'Âge d'airain* e l'*Ombre* di Rodin.

L'interesse per i temi del secondo Futurismo sembra attraversare il soggetto "aereo" presentato per la *VI Mostra del Sindacato Interprovin-*

mi affiancato nella consultazione della documentazione del Legato Premoli, conservata presso i Musei Civici di Brescia.

30. Cfr. *Palazzolo sull'Oglio ai suoi figli morti per la patria*, Bartolazzi, Lecco 1926, p. 100.

31. A tal proposito, segnaliamo, in questa sede, l'incredibile contiguità tra il modello di Gazzada e quello di Pregno di Villa Carcina, individuato da De Leonardis (cfr. F. DE LEONARDIS, *cit.*, p. 425).

32. Cfr. L. CIRIMBELLI, *Eroi caduti della Grande Guerra di Leno, Castelletto, Milzanello e Porzano. Nel centenario dell'entrata in guerra dell'Italia 24 maggio 1915 – 24 maggio 2015*, Comune di Leno (Bs), s.l. [Leno (Bs)] 2015.



Fig. 4. C. Bagozzi, *Monumento ai Caduti di Ono Degno*,
1925, cartolina storica
(Bologna, Museo del Risorgimento,
ID immagine 891, per gentile concessione).



Fig. 5. C. Bagozzi, *Monumento ai Caduti*, 1926, Darfo, part.

ziale Fascista al Palazzo della Permanente³³, nello stesso anno, siamo nel 1935, in cui tiene a battesimo, per così dire, l'approdo artistico del toscano Leto Fratini³⁴, nello studio di Via Calabria, n. 18.

Se si eccettuano, dunque, le testimonianze sicure, concentrate, per lo più, in area comasca – Bagozzi ha casa a Lenno³⁵ – è proprio il monumento ai caduti di Nozza a meritare, nella produzione del secondo dopoguerra, la nostra attenzione, tanto più che la recente ricorrenza del cinquantenario, curata dall'ANA locale³⁶, ha consentito il ritrovamento di una serie di documenti d'archivio di cui si forniscono, di seguito, alcuni interessanti dettagli, a corredo della presentazione con cui si apre questo contributo.

Devo alla generosa disponibilità degli eredi Giori³⁷, infatti, l'accesso all'incartamento relativo ai lavori del Comitato Pro Monumento ai Caduti, promosso da Giuseppe Giori. Lo spoglio del carteggio con lo scultore e con il figlio del Generale Reverberi, l'ingegnere Bruno, ha consentito di precisare i contorni dell'ultimo monumento bagozziano, già discusso nel novembre del 1966.

Apprendiamo così che il disegno architettonico del basamento si deve al geom. Italo Vaglia e che Bagozzi sottopone al Comitato ben cinque bozzetti, qui riprodotti (fig. 6), utili a confermare l'asestata frequentazione del genere, attraverso l'esibizione di un variegato "catalogo iconografico", con tanto di motto identificativo.

Ce lo conferma un'altra missiva - priva delle formalità che connotano la mediazione con il Comitato - che lo scultore indirizza al nipote

33. Il richiamo è a *L'eroe dell'aria: l'ala infranta*, segnalato nella nota 11.

34. Così scrive, appena arrivato a Milano, il 14 luglio 1935, Fratini all'amico Emilio Montagnani: "Carissimo amico si è avverato il mio sogno, non puoi credere la mia gioia essere in uno studio grande in cui sono contornato di opere d'arte, a disposizione creta, arnesi e marmo, cosa vuoi di più? [...] Il professore mi vuole bene: mi insegna molto volentieri, ò la chiave dello studio e se ci voglio andare ci vado quando mi fa piacere [...]". La lettera, conservata nell'archivio della famiglia Fratini-Borgianni, è riportata parzialmente in *Leto Fratini. Anima e materia*, catalogo della mostra, a cura di Federica Chezzi, Barberino Val d'Elsa (Fi), Spedale de' Pellegrini, 21 aprile – 26 agosto 2018, Edifir, Firenze 2018, p. 24.

35. Sulla scorta delle indicazioni autografe registrate sulla cartolina già segnalata nella nota 5, ho rintracciato in rete una notizia (recente) che promuove la vendita di Villa Bagozzi, nel sito di un'agenzia immobiliare britannica (<https://www.realpointitaly.com/italian-property/-ILO24346>, consultato in data 27 giugno 2019). Un doveroso ringraziamento merita, in questa sede, Cristina Abbate della Biblioteca Comunale di Lenno (Co), che mi ha agevolato nelle ricerche.

36. Da cui è scaturito il volumetto *Il monumento ai Caduti di Nozza tra passato e futuro. Un recinto d'affetti, una fucina di valori*, Gruppo Alpini Nozza – Sezione Montesuello /Salò, s.l. 2018.

37. Mi preme ringraziare, in particolare, Stefano Pellegrini, per avermi accordato l'accesso ai documenti di famiglia.

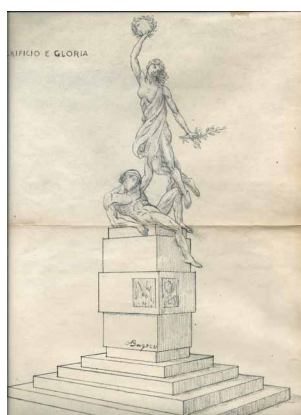
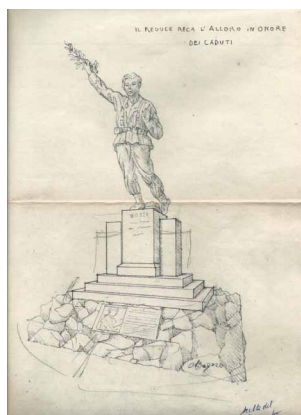
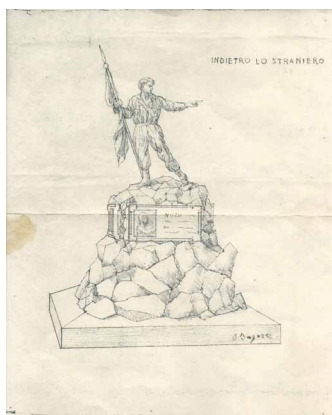


Fig. 6.
C. Bagozzi, *Monumento ai
Caduti di Nozza*, 1967 (?),
fotocopie da bozzetti a matita
su carta
(Archivio famiglia Giori).

Alcide già a maggio del 1966³⁸. La preoccupazione di contenere i costi di realizzazione induce Bagozzi a prevedere il recupero di modelli in gesso ancora presenti nello studio milanese, destinati alle commesse di Colunno, Sant'Abbondio e Tremezzo³⁹, da poco allestiti. Anche il basamento, d'altronde, merita attenzione, sia rispetto al materiale impiegato (Serizzo o Botticino), che riguardo al disegno complessivo, più o meno architettonicamente impostato⁴⁰. Si tratta certamente di un momento delicato, dove la trattativa tra l'ormai affermato scultore e i promotori dell'iniziativa locale deve fare i conti con scelte non scontate. È questa la sfumatura che assume, allora, la lettera del 6 luglio 1966 in cui, oltre al resoconto della soddisfacente inaugurazione del busto a Giovanni XXIII, collocato a Salso (Salsomaggiore), nella piazza omonima, l'artista lascia intendere di essere in trepidante attesa di ricevere "qualche commento favorevole" rispetto ai bozzetti inviati al Comitato, a meno che i nozzesi non intendano affidarsi "a qualche altro scultore, come hanno fatto quelli di Vestone, piuttosto che rivolgersi a uno del paese"⁴¹. Oltre alla proverbiale rivalità tra i due borghi contigui, si coglie, non senza una sfumatura ironica, la concorrenza tra colleghi, in questo caso, non tanto il Cloza, di cui si dirà oltre, quanto, ne siamo convinti, quell'Ersilio Moretti di Virle⁴² (forse suo compagno alla Scuola di Disegno?) che licenzia, nel 1963, il poderoso ricordo che ancora campeggia nell'odierna piazza G. Perlasca, allineata com'è lungo la stessa traiettoria della statale che costeggia quello di Nozza, qualche chilometro più a valle.

La scelta della collocazione, apprezzata dallo scultore, impone, d'al-

38. La lettera, datata 17 maggio 1966, è conservata presso l'archivio della famiglia di Nike Bagozzi di Vestone, che ringrazio vivamente per il paziente lavoro di ricerca sullo scultore, da cui stanno gradualmente emergendo interessanti novità.

39. L'identificazione con i monumenti è ricavata, in parte, dalla descrizione, sufficientemente dettagliata, che ne fornisce l'artista, a corredo delle fotografie trasmesse ad Alcide: "N. 1 – L'Eroe - Statua con bandiera e scudo con stemma del comune di Nozza; con o senza elmo, in bronzo, posta a Nozza, L. 450.000 / N. 2 – Soldato Vittorioso, con fiaccola della Civiltà e statuetta della Vittoria, come sopra, L. 350.000 / N. 3 – L'Italia con la spada della difesa e la palma della Vittoria eseguito a Tremezzo (Como) L. 365.000". Interessante è considerare che il monumento di Sant'Abbondio/San Siro a Como riproduce il modello già utilizzato per Ono Degno vent'anni prima.

40. *Ibidem*.

41. La lettera è conservata nell'archivio della famiglia Bagozzi.

42. Così si firma sulla base del piedestallo che sorregge la corpulenta figura femminile, dallo sguardo allucinato, sormontata da un'aquila ad ali spiegate. Lo sfondo granitico allude alle vette alpine, teatro del conflitto. Per inciso, è del Moretti pure il monumento ai caduti di Idro, collocato a fianco della chiesa parrocchiale di San Michele.

tronde, un ripensamento delle misure della coppia bronzea, innestata sul basamento tripartito d'appoggio – siamo nel gennaio del 1967 – onde assicurare l'armonia dell'insieme. Il “gruppo in creta del monumento” non è ancora pronto, lo si legge in una cartolina del 29 luglio dello stesso anno. L'artista dichiara di aver ritardato “per il gran caldo” e promette che il modello sarà completato per agosto... “pare che venga una bella opera”⁴³ (fig. 7).

Dalla lettera di Giuseppe Giori all'Ente Provinciale per il Turismo, sappiamo poi che, nel febbraio del 1968, sono già in lavorazione sia il basamento, affidato alla ditta Gaffuri di Rezzato, che il gruppo statuario, la cui fusione in bronzo è assegnata alle “fonderie di Gambellara”⁴⁴, nel Vicentino.

Con gran concorso di autorità, civili e religiose, il monumento è finalmente inaugurato il 23 giugno 1968 (fig. 8), “a pochi mesi” di distanza, come abbiamo ricordato, dall'eccentrica *kermesse* anfese, ma pure “a pochi passi”, da quell' “altro” monumento ai caduti, realizzato, per Vestone, da Nino Cloza, quarant'anni prima (1921)⁴⁵, nell'area antistante il giardino d'infanzia, vicino al “Conventino”, oggi sede della biblioteca comunale. Curioso osservare, allora, quanto sia contigua, nei due monumenti, la scelta formale che opta per il *miles* “senza tempo”, con o senza elmetto⁴⁶, ma lontana l'idea che vibra sotto la pelle del soldato, frutto di provenienze culturali differenti e, nello stesso tempo, complementari.

“Centro” e “periferia”, come insegna Crispolti⁴⁷, sono categorie “fluide” nella storia dell'arte. Gli insegnamenti e i rimandi tra i prota-

43. Il commento è riportato su una cartolina conservata presso l'archivio Giori.

44. Tuttora attiva, la Fonderia Artistica Guastini di Gambellara viene fondata nel 1964 da Primo Guastini (cfr. <https://www.fonderiaguastini.it>).

45. Per il monumento rimando a quanto già indicato nel mio *Angelo Zanelli (1879-1942). Contributo per un catalogo*, Comunità Montana di Valle Sabbia; Arti Grafiche Apollonio, Nozza (Bs); Brescia 2007, p. 110 (con ill.) e p. 124, nota 31. Per una panoramica più ampia sulla monumentalistica ai caduti, tra Garda e Valle Sabbia, cfr. il mio *Il Garda e la Grande Guerra. Liturgie del ricordo sulle sponde del lago*, in *Sul lago di Garda tra passato e futuro. Volume primo: Le Arti*, a cura di Ateneo di Salò onlus, Atti dei convegni promossi dall'Ateneo di Salò onlus nel 450° di fondazione, librereditazioni, Brescia 2018, pp. 127-142.

46. Curioso riscontrare, nel disegno progettuale inviato al Comitato nozzese, la presenza dell'elmetto che lo scultore eliminerà nella versione definitiva del monumento, forse proprio per evitare (?) il patente confronto con il vicino ricordo di Vestone, rimasto per lo più incompreso dalla comunità locale.

47. E. CRISPOLTI, *Come studiare l'arte contemporanea*, Donzelli, Roma 1997.



Fig. 7. C. Bagozzi, *Monumento ai Caduti di Nozza*, 1967, modello al vero in creta, fotografia storica (Archivio famiglia Giori).

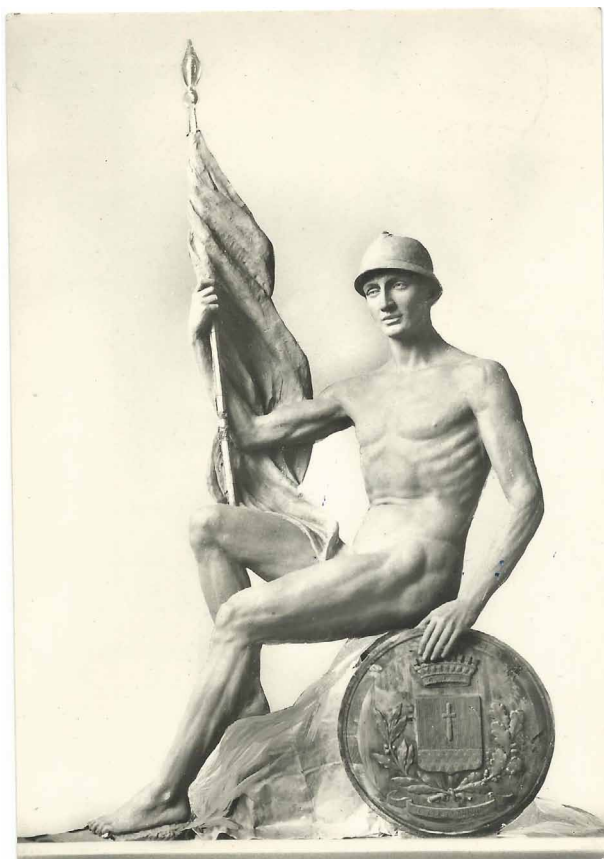
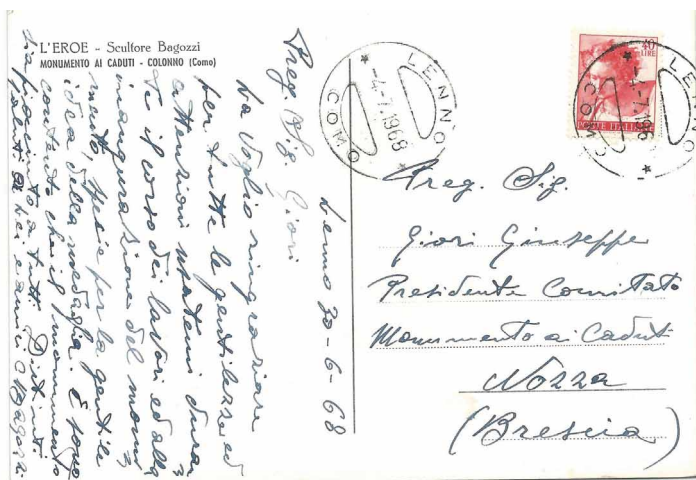


Fig. 8.
C. Bagozzi, *Monumento ai Caduti di Colonno (Co)*, 1955-58, cartolina storica, fronte e retro con testo autografo di C. Bagozzi, indirizzato a Giuseppe Giori, datato 30 giugno 1968 (Archivio famiglia Giori).



gonisti più o meno “riconosciuti” dalla critica devono comunque fare i conti, nel secondo dopoguerra, con l’imbarazzante sollecitazione di Arturo Martini: *La scultura lingua morta* – pubblicato nel 1945⁴⁸ - identifica una tappa epocale per gli sviluppi postbellici della rappresentazione plastica che è appunto provocatoriamente indicata “lingua morta” perché non è riuscita a declinare un suo “volgare”, ma continua imperterrita a “comunicare” in greco e latino, ripetendo stilemi ormai consunti.

Alla luce della temperie culturale del Novecento andrà riletto, allora, anche il contributo di Cirillo Bagozzi, la cui riflessione, quasi ostinata, sulla “classicità”, svolta secondo diverse declinazioni nell’arco (fecondo) di più di un cinquantennio, merita un affondo ulteriore, che mi auguro di poter affidare ad una monografia dedicata.

48. A. MARTINI, *La scultura lingua morta. Prima raccolta di pensieri*, Emiliana, Venezia 1945.

NOTE, DOCUMENTI, RASSEGNE

GIUSEPPE NOVA

Bibliofilo, storico dell'arte tipografica, cartaria, incisoria e cartografica bresciana

Nuove note su Andrea detto “il Bresciano” stampatore a Perugia nel XVI secolo

Perugia, fin dall'inizio del Cinquecento, era una città intellettualmente molto vivace, grazie ai numerosi circoli culturali ed alla presenza di una fiorente e frequentata Università che attirava, oltre che un abbondante numero di studenti, in gran parte stranieri, anche diversi lettori e noti docenti. Intorno all'Ateneo, ruotavano interessi legati al sapere e alla sua diffusione, così che nella città umbra andava sempre più crescendo la domanda di strumenti indispensabili, come carta e libri. L'attività editoriale a Perugia, già presente nella seconda metà del XV secolo¹,

1. La prima società tipografica fu costituita a Perugia il 26 aprile 1471 ed iniziò ad operare dal 1 maggio. Il sodalizio era composto da Baccio Baglioni, Matteo Baldeschi e Baccio Fumaglioli, dal cartolaio messer Costantino e da due stampatori tedeschi, Johannes Nicolai di Bamberg e Petrus Petri di Colonia. La società pubblicò quattro edizioni, prima di essere sciolta il 20 ottobre 1472. Per meglio entrare nei dettagli del periodo incunabolistico perugino si rimanda a G.B. VERMIGLIOLI, *Principi della stampa in Perugia e suoi progressi per tutto il secolo XV*, Perugia, Baduel 1820; A. ROSSI, *L'arte tipografica in Perugia durante il secolo XV e la prima metà del XVI. Nuove ricerche*, Perugia, Boncompagni 1868; H.O. LANGE, *Les plus anciens imprimeurs a Pérouse 1471-1482*, «Bulletin de l'Académie Royale des Sciences et des Lettres de Danemark» VI (1907), pp. 265-301; R. ORFEL, *Rassegna della produzione tipografica a Perugia nel sec. XV*, «Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», LXIII/2 (1966), pp. 109-138; e i due saggi di A. CAPACCIONI, *Tipografi e librai (secoli XV-XVIII)*, in *Perugia. Storia illustrata delle città dell'Umbria*, III, Milano 1993, pp. 929-944; e *Lineamenti di storia dell'editoria umbra. Il Quattrocento ed il Cinquecento*, Perugia, Volumnia Editrice 1966.

aveva esordito nel Cinquecento² sotto i migliori auspici, dato che vide l'entrata in scena di un libraio e tipografo cittadino: Francesco Cartolari³.

La famiglia Cartolari, i cui primi componenti erano professionisti nell'arte "*de fare carte e coiamе*" (ovvero cartai e fabbricanti di pergamena), proveniva da Papiano, borgata nel contado perugino, e si stabilì in città attorno al 1445, come risulta dalla domanda di cittadinanza presentata da tale Baldassare alle autorità in data 7 maggio 1467. La loro bottega, che forniva la carta alle officine tipografiche e la pergamena alle autorità civili e religiose, oltre che all'Università, era inizialmente ubicata in "*Piazza Maggiore*", per poi trasferirsi "*sotto le scale del Palazzo del Governatore*". Il titolare, Baldassare Cartolari, morì nel 1490 ed a lui subentrò il figlio Francesco, il quale decise prima di espandere l'attività nel commercio librario, poi di aprire una personale officina di stampa che si occupava, quasi esclusivamente, delle commissioni ricevute dalla Facoltà di Giurisprudenza, che pubblicò utilizzando una marca tipografica raffigurante una croce latina ancorata, con quattro punti, all'incrocio dei due bracci ed appoggiata su una cuspide che raccoglie l'iniziale "F". Nei frontespizi, inoltre, è spesso presente lo stemma della città di Perugia, il grifone rampante, con la scritta "Augusta Perusia". Francesco Cartolari morì nel 1518, nominando suoi eredi i figli Baldassare junior (il più giovane della famiglia e socio di minoranza, la cui produzione era in maggior parte improntata verso stampe popolari) e Girolamo (il quale, oltre a curarsi della libreria, si occupava delle commissioni cancelleresche e delle cosiddette "pubblicazioni ufficiali", vale a dire statuti, capitoli, avvisi, bolle, ecc., spesso pubblicate con una

2. Per quanto concerne l'attività di stampa a Perugia nel Cinquecento si consiglia, oltre ai saggi già citati, anche la lettura di G.B. VERMIGLIOLI, *Di alcuni libri di rime italiane rari e rarissimi pubblicati in Perugia nella prima metà del secolo XVI* (Perugia, Baduel 1821); A. BRIZI, *Annali tipografici di Perugia dall'origine della stampa ad oggi* (in "Il Bibliofilo" I, 1888, pp. 1-7); G. CECCHINI, *Stato di conoscenza della tipografia e della editoria in Umbria dal sec. XV al sec. XIX* (in «Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», LX, 1963, p. 120); A. CAPACCIONI, *Alcuni aspetti dell'attività editoriale a Perugia nel Cinquecento* (in «Gli annali-Università per Stranieri» XVI, 1991, pp. 157-161); F.R. CASSANO, *Marche e fregi di tipografi ed editori a Perugia fra '500 e '600* (Perugia, Volumnia Editrice 1995); e G. NOVA, *Stampatori, librai ed editori bresciani in Italia nel Cinquecento* (Brescia 2000, pp. 241-250, con note su Andrea Bresciano pp. 245-246).

3. Su Francesco Cartolari e la sua famiglia si veda G.B. VERMIGLIOLI, *Della tipografia de' Cartolari in Perugia nella prima metà del secolo XVI* (in «Biografia degli scrittori perugini e notizie delle opere loro» I, 1829, pp. 285-309); e P. VENEZIANI, *Cartolari Francesco* (in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XX, 1977, pp. 804-806).

marca tipografica raffigurante la “Carità”, cioè una donna con un bimbo in braccio e altri due ai fianchi).

Fu proprio presso Girolamo Cartolari che, tra il 1542 e il 1543, lavorava ai torchi un giovane “forestiero”, proveniente dal territorio bresciano, tale Andrea, che tutti chiamavano semplicemente con l’appellativo indicante la terra d’origine: “il bresciano”. Questo soprannome divenne così radicato che, con il passar del tempo, ne venne a costituire il cognome ufficiale, tanto che in diversi documenti pubblici, ma anche in tutte le successive sottoscrizioni compare sempre e solamente la dicitura “Andrea Bresciano”.

Ma chi era esattamente Andrea Bresciano? Il vero cognome di Andrea, come risulta da un atto notarile conservato presso l’Archivio di Stato di Perugia⁴, era Fracassini⁵ ed era originario di Collio Val Trompia. Egli era figlio di Gabriele, tipografo appartenente alla famiglia bresciana che impiantò a Collio la prima officina di stampa⁶, retta prima da Maffeo, poi dai suoi fratelli Giacomo e Gabriele, appunto. Probabilmente Andrea si trasferì nella città umbra dopo la cessazione dell’attività a Collio, avvenuta nel 1538. Non sappiamo con precisione quando Andrea giunse a Perugia, ma secondo studiosi locali⁷, la data si può ragionevolmente collocare fra la fine degli anni Trenta e l’inizio del decennio successivo. Nel 1542 si trovava sicuramente già in città, visto che risultava “lavorante ai torchi” presso l’officina tipografica di Girolamo Cartolari. Il primo documento ufficiale, comunque, che lo riguarda è datato 27 giugno 1544. Si tratta di un documento cancelleresco redatto dai Magistrati di Perugia, i quali pagavano a “*Brissiano stampatore 5 scudi e 33 baiocchi di cui 3 per l’acquisto di carta ed il resto per la stampa dei bollettini dei maestri di strada*”.

4. Archivio di Stato di Perugia (d’ora innanzi ASP), *Fondo Notarile, Protocolli*, 2135, c. 149r.

5. Non risulta che Andrea abbia mai usato il suo vero cognome da quando iniziò la sua attività a Perugia. In tutti i documenti e in tutte le sottoscrizioni il nome di Andrea è infatti sempre accompagnato da “Bresciano” e mai da Fracassini, il che ha reso difficile per parecchio tempo la sua reale identificazione.

6. Sulla tipografia di Collio V.T. si veda F. MILCKE, *Il primo libro stampato a Collio di Val Trompia* (in «La Bibliofilia», 1899-1900); E. SANDAL, *La tipografia a Collio V.T. (1502-1538)* (La Valle Editrice 1992); A. PIROLA, *La tipografia dei Fracassini* (in «Misinta» n. 11, aprile 1998); e G. NOVA, *Stampatori, librai ed editori bresciani in Italia nel Cinquecento* (Brescia 2000, pp. 55-57).

7. A. CAPACCIONI, *Lineamenti di storia dell’editoria umbra. Il Quattrocento ed il Cinquecento* (Perugia, Volumnia editrice 1996, p. 53).

Dalla lettura di questo documento si evince che, dopo i due anni passati come torcoliere presso l'officina tipografica del Cartolari, l'intraprendente valtrumplino aveva aperto una propria attività⁸, tanto è vero che la sua prima opera stampata, la *Bulla potestatis testandi, edificandi, alienandi per S.N.D. Sixtum iii, Iul. ii et Leonem x Pont. Max. omnibus in urbe axistentibus concessa*, risulta sottoscritta *Andream Brixianum* e riporta nel frontespizio la data *M.D.XLIII*.



Impressum Perusie: per Andream Brixianum. Abandato
 Reneridiff. ac Illustriss. Alcan. Parisiani Lord.
 Arimbi. Perusie Ambiqz Legati vi-
 gillimi. Vigesima nona Abag.
 M. D. XLIII

Fig. 1. Andrea Bresciano, *Bulla potestatis* (Colophon, Perugia 1544).

8. In totale (compresa l'opera d'esordio del 1544) sono state censite 68 edizioni stampate a Perugia dal Bresciano (sono esclusi dalla lista tutti i fogli volanti, le stampe popolari ed incisioni varie, oltre a tutte quelle edizioni di una sola carta stampate per necessità cancelleresche (sia civili che religiose), elogiative, encomiastiche, apologetiche e, più in generale, tutte quelle che sono definite "edizioni di circostanza" (nascite, premi, lauree, matrimoni, funerali, ecc.).

Un altro documento dell’agosto del 1544, stipulato in modo solenne presso la Sala dell’Arte della Pietra e del Legname di Perugia, stabilì l’ufficializzazione di un contratto di cooperazione tra il tipografo veneto Girolamo Bianchini, figlio di Cosimo (noto libraio, legatore e produttore di “carte dipinte”), e Andrea Bresciano. L’accordo prevedeva, oltre all’equa ripartizione degli utili e delle perdite, la divisione dei compiti in base alle rispettive capacità e specializzazioni.

A Girolamo fu affidato il compito, vista l’esperienza paterna, di occuparsi delle “figure”, vale a dire delle incisioni realizzate per le illustrazioni dei testi, mentre ad Andrea fu affidato il reale lavoro ai torchi. Non si conoscono, però, opere stampate dai due soci, né sappiamo se l’accordo sottoscritto fu messo in atto⁹.

Dobbiamo registrare quattro anni di silenzio nell’attività tipografica del Bresciano¹⁰, probabilmente dovuti sia all’organizzazione della sua erigenda libreria, sia alla tiratura di stampe popolari e di incisioni d’interesse prettamente locale.

L’attività tipografica vera e propria del Bresciano iniziò nel 1550, anno a partire dal quale registriamo una sua regolare produzione, favorita anche dal fatto che la concorrenza in città era piuttosto scarsa ed egli poteva agire in un sostanziale clima di monopolio. Così lo stampatore valtrumplino lavorò per almeno dieci anni a pieno ritmo con una produzione varia ed abbondante, anche se in una nota al lettore inserita nel manuale del Lancellotti, pubblicato nel 1560, egli tiene a puntualizzare le difficoltà che deve affrontare un editore in un centro di provincia quale Perugia e si scusa per gli errori che, nonostante la cura del tipografo, potevano essere sparsi nell’opera. Sottolinea inoltre che il manuale in questione non era stato stampato né a Venezia, né a Lione, ma a Perugia: “*Hoc est in eo loco, in quo nec correctores nec impressores, nec ulla propemodum sit ars excudendi denique ubi maior prope sit imprimendi labor, quam lucubrandi*”.

La produzione sottoscritta nel primo decennio della sua attività (1550-1560) consta di **nove** pubblicazioni, tutte a tematica religiosa, tra cui i

9. Nel 1549 Girolamo Bianchini pubblicò per proprio conto il *Tumulum heroum* di Matteo Spinelli e, successivamente, le *Reformationes* del governatore di Perugia e gli *Statuti* della Congregazione dei Disciplinati di Perugia che non riportano la doppia sottoscrizione, ma soltanto la denominazione “al liono” con riferimento all’insegna della sua bottega. D’altro canto, nel 1550 anche Andrea Bresciano pubblicò due opere che risultano entrambe sottoscritte solamente a suo nome.

10. G.B. VERMIGLIOLI, *Di alcuni libri di rime italiane rari e rarissimi pubblicati in Perugia nella prima metà del secolo XVI* (Perugia, Baduel 1821).

trattati di Lorenzo Davidico noto “predicatore apostolico con deleghe inquisitoriali”, titolo conferitogli da papa Giulio II, e più esattamente: l’*Exhortatio ad Christianorum princeps, de armis adversus orthodoxae fidei hostes arripiendis* di L. Bobbio (1550), le *Declamationes evangelicae Quadragesimales* di L. Bobbio (1550), il *Fatto de l’arme interiore* di L. Davidico (1552), lo *Sperone de’ tepidi* di L. Davidico (1552), il *Candore della catholica verità* di L. Davidico (1553), gli *Opuscoli* di L. Davidico (1554), le *Tre corone della singulare sposa di Christo S. Caterina da Siena* di D. Baglioni (1554) e la *Rappresentazione della conversione di Santa Maria Maddalena* di C. Castellani (1558).



Fig. 2. Andrea Bresciano (marca tipografica detta “Carità ovale” primo decennio del XVI secolo).

In un documento catastale di Perugia del 1559, Andrea Bresciano si definisce figlio adottivo di "magister Girolamo Cartolari" e questa notizia è confermata dalla lettura di un documento notarile del 1544 che fa specifico riferimento al testamento di Lucilla, moglie del Cartolari, la quale non solo conferma l'adozione del giovane valtrumplino, ma addirittura lo nomina suo erede universale¹¹.

L'ultima opera uscita dai torchi del Bresciano nel suo primo periodo d'attività è il trattato di G.P. Lancellotti intitolato *Istitutionum iuris canonici commentarium* che risulta datato 1560. In questo periodo Andrea Bresciano, oltre al grifone, simbolo della città di Perugia, ratifica le sue opere con una marca personale raffigurante la "Carità" (una donna che tiene in braccio un bambino, mentre altri due stanno ai suoi fianchi, e il motto "*Caritas Domini manet in eternum*").

Il secondo periodo d'attività di Andrea Bresciano copre il secondo decennio del Cinquecento (1561-1570), in cui lo stampatore valtrumplino diede alla luce venti opere, sempre con una tematica a maggioranza religiosa, ma questa volta intervallate anche da testi a contenuto letterario, scientifico e cancelleresco. Il periodo inizia con la pubblicazione delle *Reformationes et decreta Civitas Castelli* (1561), cui fece seguito il *Tractatus de paupertate ac eius privilegis* di C. Benincasa (1562), il *De bello Melitensis historia* di G.A. Viperani (1563), il *Rhetor ex varis Rhetoribus ac Oratoribus tam diligenter formatus* di C. Sassi (1563), il *De scribendi rescrebendique epistulas ratione opusculum* di R. Pilorci (1563), le *Rime* di I. Ciumanni (1564), il *Carminum liber* di G.B. Berardelli (1564), il *De efficientia primi motoris* di S. Paparella (1564), la *Reformatio decretis iuris congrui* di papa Sisto IV (1565), i *Capitoli sopra la giustitia* di papa Sisto IV (1565), i *Capitoli della Confraternita di S. Andrea e S. Bernardino* (1565), le *Costitutioni et capitoli della Fraternita di S. Agostino, S. Domenico et S. Francesco* (1565), gli *Statuta et constitutiones Synodiales* di F. Della Corgna (1566), la *Prefatio in priora analytica Aristotelis* di G. Tinnoli (1567), la ristampa del Viperani intitolata *De bello Melitensis historia* (1567), i *Sei primi libri dell'Eneide* di Virgilio (1568), le *Regole della thoscana lingua con breve modo di comporre varie parti di rime* di V. Menni (1568) e l'*Oratione sopra il salmo XXIX di David. Per ringratiare Iddio della miracolosa e felice*

11. ASP, Fondo Notarile, Protocolli, 560, c. 357ss. Desumiamo, quindi, che nel 1544 il padre naturale, Gabriele Fracassini, fosse già morto.

vittoria dei cattolici contra gl'heretici di Francia di C. Amaroni (1569). Nel 1569 iniziarono i primi problemi per Andrea Bresciano, infatti in quell'anno i Priori cittadini decisero di chiamare a Perugia, con una lauta ricompensa, il tipografo mantovano Valente Panizza¹², il quale iniziò a lavorare in città nel 1570, mentre il Bresciano fu messo da parte. La reazione dello stampatore valtrumplino fu immediata, infatti egli rivolse una petizione ai Priori¹³ per impedire l'attività del collega. Sappiamo che i Priori accolsero la sua supplica, anche se il Panizza per un po' aggirò il divieto¹⁴, e, quindi, il Bresciano riprese l'attività tipografica. Le ultime due opere pubblicate dal Bresciano nel suo secondo periodo d'attività furono l'*Opera nova sopra la nontiatione de la Madonna et natività di Christo* (s.a. 1570) e il *Fioretto e scelta di villanelle* di C. Fiorentino (1570).



Fig. 3. Andrea Bresciano (fregio editoriale, secondo decennio del XVI secolo).

12. ASP, *Archivio Storico del Comune di Perugia, Consigli e Rifformanze*, 141, c. 154.

13. ASP, *Archivio Storico del Comune di Perugia, Consigli e Rifformanze*, 141, c. 232r.

14. Anche perché sostenuto da un altro tipografo, Domenico Sumbolo, in quale mandò una sua personale petizione ai Priori nel marzo 1570 nella quale così descriveva la situazione: "*Molto Magnifici et Illustri Signori, havendo io considerato in quanta necessità hoggi la nostra città sia venuta delle cose della stampa per non essere altra che quella del Bresciano, la qual poco s'essercita et quella del Panizza che vi fu messa l'anno passato et porta pericolo che sia rilasciata per non haver egli modo di mantenerla, di che ne segue gran mancamento allo studio; avvenga Dio, che molti dottori et altri lasciano più tosto di mandare in luce l'opera loro, che ammettersi a farle stampare a Venetia et altri luoghi per la spesa che converrebbe loro fare, il pericolo di rihaverle scorrette per non poterle rivedere mentre si stampano*". Egli, in pratica, auspicava di tenere più stamperie attrezzate, ma i Priori diedero poi ragione al Bresciano ed il Panizza dovette alla fine lasciare la città.

In questo periodo Andrea Bresciano, oltre alle marche precedentemente usate, fece realizzare un fregio xilografico raffigurante il grifone rampante, simbolo di Perugia con il motto "*Augusta Perusia*" che utilizzò per decorare ed impreziosire le sue edizioni.

Il terzo periodo d'attività del Bresciano copre il terzo decennio del Cinquecento (1571-1580) e costa di diciassette opere, anche se risulta caratterizzato da una profonda crisi, che comunque, il valtrumplino, riuscì a superare. Il periodo si apre con la stampa degli *Avisi ultimi venuti da Famagosta* di I. Celsi (1571), cui seguirono il *De constitutionibus tractatus* di C. Benincasa (1572), le *Reformationes ac decreta super modo observanti edicta* del card. C. Borromeo (1573), la *Lettera pastorale nella quale diffusamente si dichiara che cosa sia l'anno santo del Giubileo* del card. C. Borromeo (1573), l'*Armonia del novo fior de virtù* di V. Baldini (1573), il *De calido* di S. Paparella (1573) e il *De indicationibus curativis* di S. Paparella (1573).

Attorno alla fine del 1573 un'altra tegola cadde addosso allo stampatore valtrumplino: un privato cittadino inoltrò ai Priori di Perugia una denuncia¹⁵ in cui si caldeggiava un aiuto per un tipografo lionese, Michele Porto, appena arrivato in città, sostenendo che "*Ultimamente raccomandiamo alle Signorie Vostre molto Magnifiche, messer Michele Porto, stampatore nuovamente capitato in questa città per persona che porta molto utile et splendore al nostro studio, atteso che egli non è solamente buonissimo stampatore, ma fa anco di sua mano il getto di caratteri d'ogni sorta di lettere, così greche come latine, cosa nel vero molto rara, et dilla qual oggi hanno carestia non solo l'altre città primarie d'Italia, ma Venetia. Preghiamo le Signorie Vostre che le piaccia haverlo per raccomandato et difenderlo dalle continue molestie che cerca dargli quell'altro stampatore mantovano [il Panizza] che perseguita questo povero uomo per farlo partire da questa città e per restare solo in quest'arte della stampa non essendo altra che quella del Bresciano, che fa poche faccende*".

Il Bresciano accusò il colpo, tanto che i suoi torchi rimasero inattivi per circa tre anni (dobbiamo registrare solo la stampa della *Cura Clericalis* che porta la data del 1574) ma anche questa volta superò la crisi sia dedicandosi al lavoro in libreria, sia associandosi con lo stampatore Baldo Salviani, in collaborazione del quale riprese l'attività tipografica nel 1576 con la pubblicazione delle *Pestilenze che sono state in Italia*

15. ASP, *Ricordanze*, 2 c. 236v.

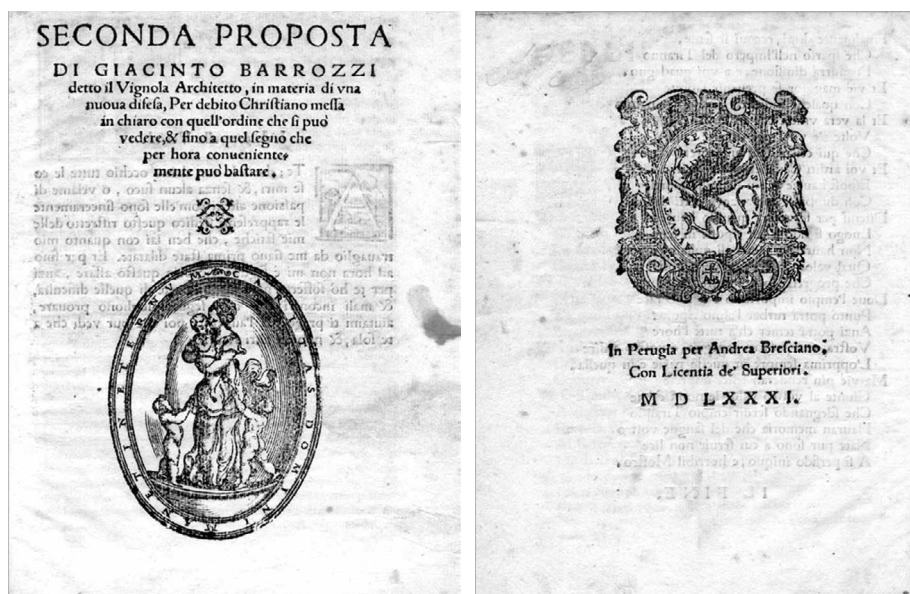
di V. Tranquilli (1576). Terminata la collaborazione con il Salviani, il Bresciano riprese l'attività in proprio con la stampa dell'*Oratio habita Romae* di O. Cesario (1576) e della riedizione dell'opera del Baglioni intitolata *le Tre corone della singulare sposa di Christo S. Caterina da Siena* (1576), cui fecero seguito il *Donatus ad lectorem* di A. Donatus (1577), le *Ordinationi fatte da Monsignore Vescovo Savello* (1578), la terza ristampa dell'opera del Baglioni dal titolo *Tre corone della singulare sposa di Christo S. Caterina da Siena* (1578), l'*Ex variis philosophiae ac theologiae partibus theoremata* di R. Bavosi (1579), i *Capitoli et offitio delli danni dati della magnifica terra di Cassia* a cura della Comunità di Cascia (1580) e le *Confirmationi, moderationi, capitulationi et dichiarazioni per la comunità et homini della terra di Cassia* a cura della Comunità di Cascia (1580).

In questo periodo Andrea Bresciano, oltre a quelle già descritte, aggiunse una variante alla marca raffigurante il "Grifone", simbolo di Perugia: si tratta di un grifone volto a sinistra inserito in una elaborata cornice. All'interno campeggia il motto "*Augusta Perusia*", ed alla base si trova una croce di Lorena su cui compare la lettera "F" (Fracassini) e, più sotto, le sue iniziali "A.B" (Andrea Bresciano).



Fig. 4. Andrea Bresciano (marca tipografica con Grifone ed iniziali "A.B", terzo decennio del XVI secolo).

L'ultimo periodo d'attività di Andrea Bresciano arriva fino al 1589, anno in cui decise di ritirarsi in via definitiva dal lavoro ai torchi. La produzione consta di ventuno edizioni: quella d'esordio è un saggio dell'architetto Barrozzi intitolato “*Seconda proposta in materia di una nuova difesa per debito christiano messa in chiaro*” (1581), cui segue la stampa delle *Costituzioni generali delle monache dell'Ordine di Santa Chiara et del Terzo Ordine delle Clarisse* (1582).



Figg. 5-6. Andrea Bresciano (Frontespizio e colophon della *Seconda proposta*. Perugia 1581).

Dopo la pubblicazione di queste due opere dobbiamo segnalare che, per circa tre anni, non risultano edizioni stampate dal valtrumplino, anche se le ragioni di questa lunga interruzione (1582-1585), restano sconosciute. Si potrebbe ipotizzare un momentaneo abbandono dell'attività tipografica causato da importanti problemi di salute. Bisogna tener

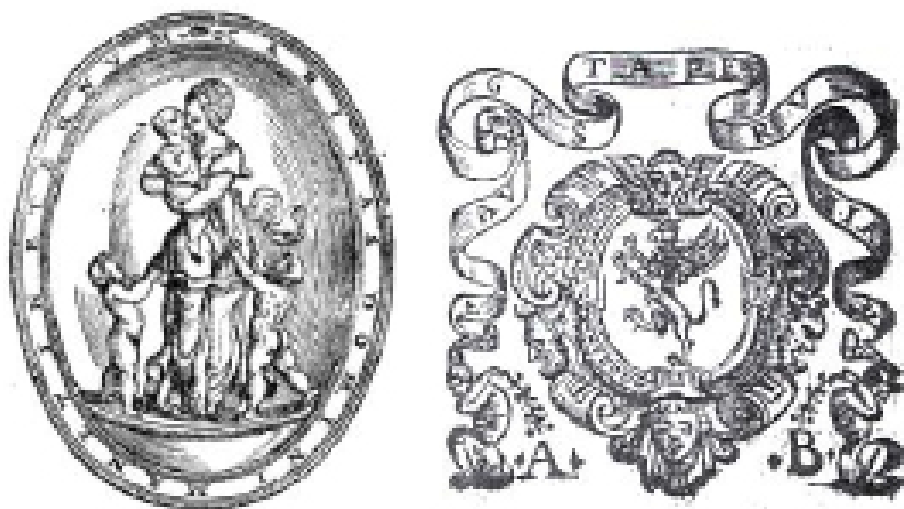
conto che nel 1586 egli dettò un primo testamento nel quale indicava come eredi la moglie Violante e la figlia Isabella ed affidava la bottega al genero Vincenzo Colombara. La prima edizione che uscì dai torchi del Bresciano dopo la forzata sosta, fu l'*Historia devotissima S. Faelicis episcopi et martyris* di Agostino di San Felice (1586), cui seguirono il *Cantus divini officii sacerdoti et cantoribus conveniens* a cura della Chiesa perugina (1586), il *Capitulare et orationale breve pro monialibus Sacri Monasterij Montis Lucidi* (1586) e il *De Bello belgico* di A. Orsi (1586).

Nel 1587 il Bresciano iniziò una collaborazione con il collega Cola Amadori per il quale stampò tutte le opere che l'Amadori curò fino al 1589, anno in cui Andrea Bresciano si ritirò dall'attività, iniziando con l'*Oratio habita in funere Vincenti herculani episcopi Perusini* di O. Cardaneti (1587), i *Bandi Generali* del governatore A. Dandini (1587), le *Reformationes et decreta* del governatore G.B. De Rossi (1587), il *Liber ritualis pro recta sacramentorum, et sacramentalium administratione ad parochos Diocesis perusinae* di V. Ercolani (1587), l'*Apologia boni publici de non constituendo consanguineos cogi pro bannitis de non offendendo cavere* di C. Benincasa (1587), l'*Opera nova dove si contiene duoi bellissimi esempj* di B. Bellini (s.d.), l'*Hymnario Dominicano* di S. Razzi (1587), la *Cautio, quam treguam vocant, non comprehendit Bannitos, et aliter Statuti à Principe, ne dum à indice iniquum esset* di A. Lucius (1587), le *Constitutioni et Capituli della Ven. Confraternita dell'Annuntiata di Perugia* (1587), le *Regule in totam grammatices ac metrices artem* di G.B. Cantalicio (1587), l'*Oratio* di M.A. Bonciari (1587), le *Constituzioni o cedulae del lago Trasimeno* (1587) e le *Dechiarationi et ordini sopra l'erettioni delli archivi del Stato ecclesiastico* (1588).

Le ultime due edizioni che risultano sottoscritte da Andrea Bresciano sono i *Capitoli del sesto appalto della gabella del macinato della Magnifica Città di Perugia* (1589) e i *Bandi generali* di mons. G. Rossini (1589).

Durante quest'ultimo periodo il Bresciano presentò nei frontespizi sia una variante della marca tipografica raffigurante la Carità, questa volta senza cornice, sia una variante della marca tipografica raffigurante il Grifone, che risulta più elaborata della precedente, con cornice ovale, nastri con motto "*Augusta Perusia*" ed iniziali "*.A.B.*". Segue un periodo di assoluto silenzio che purtroppo preannuncia l'aggravarsi

della vecchia malattia che aveva già costretto ad una sosta forzata il tipografo valtrumplino. Questa volta, però, fu molto più debilitante, tanto che costrinse il Bresciano a ritirarsi da ogni attività e a raccomandare l'anima a Dio. Nel 1593, in punto di morte, dettò un nuovo testamento che, questa volta, indicava come eredi la figlia Isabella, suo marito Vincenzo Colombara, ma anche i loro figli. Andrea Fracassini detto “il Bresciano” morì prima dello scadere del 1593, tanto è vero che già dal 1594 le edizioni portano la sottoscrizione “Eredi di Andrea Bresciano”.



Figg. 7-8. Andrea Bresciano (varianti della marca tipografica della Carità e del Grifone).

Questa nuova dicitura risulta per circa un lustro nei frontespizi delle opere editate dagli “Eredi”, e più esattamente negli *Hinni sacri del breviario romano* di G.B. Possevino (1594), nel *Lamento* di G.P. Baglioni (1595), nelle *Comitinae Constitutiones* del Comune di Perugia (1597), nel *Donatus et Guarinus emendati* (1597), nelle *Vite dei Santi et Beati di Todi* di G.B. Possevino (1597), nel *Guarinus sive introductio ad latinam linguam* di M.A. Bonciari (1598) e nel *Catalogus praeteritorum ac*

supinorum. Quae non ita omnibus in promptu sunt et a pueris difficulter investigantur denuo recognitus et illustratus (1598).

Dal 1599 fu il solo Colombara a sottoscrivere come unico “*Erede del Bresciano*”, poiché Isabella aveva deciso di lasciare la conduzione della tipografia al marito e di occuparsi solamente della libreria che, nel 1603, decise poi di vendere a Marco Naccarini. Vincenzo Colombari si trasferì nel 1610 a Foligno, dove fu attivo per circa tre anni, ma quando il Comune di quella città si rifiutò di concedergli dei locali adatti dove sistemare la tipografia, il Colombari, impossibilitato a continuare da solo il lavoro ai torchi, si vide costretto a cessare definitivamente ogni attività di stampa.

Si concluse così in terra umbra l'avventura in campo tipografico di Andrea Fracassini e dei suoi eredi che durò pressoché ininterrottamente per più di settant'anni (dal 1542 al 1613).



Fig. 9. Eredi di Andrea Bresciano (Frontespizio delle *Vite de Santi et Beati di Todi*, Perugia 1597)

FRANCESCO BACCANELLI

Storico dell'arte

Un frontespizio sconosciuto di Tommaso Bona

In apertura di una *plaque* di Publio Fontana pubblicata a Brescia nel 1604 da Comino Presegno¹ troviamo un'incisione a bulino piuttosto interessante, finora priva di attenzioni critiche [Fig. 1]. Benché, a prima vista, data la mancanza delle note relative a editore, anno e luogo di pubblicazione, il suo aspetto ricordi quello di un'antiporta, in realtà si tratta di un vero e proprio frontespizio².

Al centro del foglio troviamo il titolo dell'opuscolo e il nome dell'autore: «*Mariae Austriacae / Pietati / M. Publii Fontanae / Carmen / D*». A

1. M.P. FONTANA, *Mariae Austriacae pietati carmen*, Comino Presegno, Brescia 1604. Questo raro opuscolo, che consta di sole 9 carte, ospita un componimento poetico in latino di Publio Fontana e una breve introduzione non firmata, sempre in latino ma in prosa, assegnabile allo stesso autore. Il nome dell'editore si trova a fine volume, accompagnato dalla marca tipografica e dal luogo e dall'anno di stampa («BRIXIAE, MDCIII / Apud Cominum Praesenium»).

2. All'incisione non segue infatti una pagina tutta a caratteri tipografici che ripete il nome dell'autore e il titolo aggiungendo i dati editoriali, bensì l'introduzione al componimento poetico. L'antiporta si affermerà soltanto nei decenni successivi, diventando uno degli elementi più tipici dell'editoria barocca. Per un approfondimento sulle definizioni di frontespizio e di antiporta e per una presentazione delle diverse forme con cui queste pagine hanno caratterizzato la storia del libro stampato si vedano soprattutto F. BARBERI, *Il frontespizio nel libro italiano del Quattrocento e del Cinquecento*, Il Polifilo, Milano 1969; F. BARBERI, *L'antiporta nei libri italiani del Seicento*, «Accademie e Biblioteche d'Italia», L/4-5 (1982), pp. 347-354; F. BARBERI, *Il frontespizio nel libro italiano del Seicento*, «La Bibliofilia», LXXXV/1 (1983), pp. 47-72, G. PALUMBO, *Le porte della storia. L'età moderna attraverso antiporte e frontespizi figurati*, Viella, Roma 2012, in particolare pp. 1-18.

fare da cornice a queste parole (non composte con caratteri tipografici ma incise sul rame stesso) sono le due branche di un olivo a ipsilon, alle quali sono avvinghiati due angeli, e il loro fogliame.



Fig. 1. Incisore anonimo, su disegno di Tommaso Bona, *Frontespizio*, in M. P. Fontana, *Mariae Austriacae pietati carmen*, Comino Presegno, Brescia 1604.

Il lavoro d'incisione è delicato, di buona qualità; e ancora più di qualità, per quanto si tratti di una semplice composizione a scopo decorativo e non di una scena vera e propria, è il disegno di partenza. I volti degli angeli, così come i panneggi, appaiono particolarmente riusciti, e la raffinatezza dell'insieme si discosta dalla maggior parte dei frontespizi del tempo, costruiti – si pensi, ad esempio, alla *Prima parte dell'arim-*

metica di Giovan Battista Zuchetta, stampata, sempre a Brescia, quattro anni prima da Vincenzo Sabbio³ – con elementi architettonici non curati nel dettaglio e montati con poco gusto.

Del frontespizio in esame, a quanto mi risulta, esistono due stati, che differiscono soltanto per un dettaglio piccolo, ma per i nostri interessi decisamente significativo⁴. Il primo stato non presenta nessuna informazione sulla paternità dell'opera, mentre in calce al secondo si può leggere «Thomas Bona Brisc. effigiaba», preziosa indicazione che ci consente di ricondurre il disegno di partenza a Tommaso Bona (Brescia, 1548-1614), e in particolare all'ultima fase della carriera di questo artista, la meno documentata, a poca distanza dagli affreschi della barberia del monastero di San Nicolò a Rodengo Saiano⁵.

Per quanto oggi il suo nome sia (ingiustamente) poco noto ai non addetti ai lavori, un po' per via della sfortuna critica che per lungo tempo ha accompagnato gli eredi più o meno diretti e più o meno fedeli di Moretto, e un po' perché diverse delle opere da lui realizzate sono andate perdute, Bona è stato indubbiamente uno dei principali protagonisti della pittura bresciana di fine Cinquecento⁶. Lo testimoniano le prestigiose

3. G.B. ZUCHETTA, *Prima parte della arimmetica, per la quale con mirabile ordine, et nuove regole si risolve con maravigliosa facilità ogni dubbio mercantesco. Con un trattato che risolve qualunque quesito bisognoso a zecchieri, orefici, et argentari*, Vincenzo Sabbio, Brescia 1600.

4. Un esemplare dell'edizione con il primo stato del frontespizio si può visionare alla Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo, mentre un esemplare con il secondo stato è alla Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (in questo caso, il volume è consultabile anche online: http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ35036008). Entrambe le edizioni riportano come anno di stampa il 1604.

5. Su questa decorazione pittorica si veda P.V. BEGNI REDONA, *La pittura nei secoli XV-XVIII*, in *San Nicolò di Rodengo. Un monastero di Franciacorta tra Cluny e Monte Oliveto*, a cura di G. Spinelli, P.V. Begni Redona e R. Prestini, Abbazia di Rodengo - Associazione Amici dell'Abbazia, Rodengo Saiano 2002, pp. 213-280, in particolare pp. 256, 280 nota 90.

6. Sulla vicenda biografica e artistica di Bona si veda anzitutto F. FRISONI, *Pietro Marone e Tommaso Bona: due pittori bresciani fra Moretto e Lattanzio Gambara*, in *Brescia nell'età della Maniera. Grandi cicli pittorici della Pinacoteca Tosio Martinengo*, catalogo della mostra (Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo, 10 novembre 2007 - 4 maggio 2008), a cura di E. Lucchesi Ragni e R. Stradiotti, Silvana, Cinisello Balsamo 2007, pp. 80-95. Più in generale, sulla pittura bresciana del secondo Cinquecento si vedano invece: P.V. BEGNI REDONA, *La pittura manieristica*, in *Storia di Brescia*, III, Morcelliana, Brescia 1964, pp. 527-588; B. PASSAMANI, *Il manierismo bresciano*, in *Pittura del Cinquecento a Brescia*, Cariplo, Milano 1986, pp. 203-216; L. ANELLI, *Moretteschi bresciani del secondo Cinquecento e del Seicento. Da Luca Mombello a Tommaso Bona*, «Civiltà Bresciana», I/1 (1992), pp. 23-47; L. ANELLI, *Dopo Moretto: tra "morettismo" e Maniera nei dipinti della Pinacoteca Tosio Martinengo*, in *Brescia nell'età della Maniera. Grandi cicli pittorici della Pinacoteca Tosio Martinengo*, catalogo della mostra (Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo, 10 novembre 2007 - 4 maggio 2008), a cura di E. Luc-

commissioni ricevute nel corso della carriera, alcune delle quali – il caso più noto riguarda le *Storie di san Pietro* per il soffitto dell'antica cattedrale di San Pietro de Dom⁷ – affrontate in compagnia del coetaneo e amico Pietro Marone (Brescia, 1548 -1603); e lo conferma la vittoria da lui conseguita nel singolare concorso che metteva a confronto le tele eseguite per il presbiterio di Santa Maria dei Miracoli, dove la sua *Natività della Vergine* a lume notturno ebbe la meglio sull'*Assunzione* di Marone, sulla *Purificazione della Vergine* di Grazio Cossali e sull'*An-nunciazione* di Pietro Maria Bagnatore⁸.

L'inizio dei rapporti tra Bona e Publio Fontana precede di molti anni la realizzazione del frontespizio e risale almeno all'epoca dell'ingresso trionfale a Brescia del vescovo Giovan Francesco Morosini, avvenuto il 10 giugno 1590. Nell'occasione Fontana era stato chiamato a vestire i panni di ideatore iconografico degli apparati effimeri e, a evento finito, quelli di autore del volume destinato a documentare ai posteri, con do-vizia di particolari, l'aspetto del complesso decorativo [Fig. 2]⁹. Come

chesi Ragni e R. Stradiotti, Silvana, Cinisello Balsamo 2007, pp. 96-109; G. FUSARI, *La pittura del secondo Cinquecento a Brescia. Un tentativo di lettura*, in *Pittori intorno a Moretto*, catalogo della mostra (Brescia, Museo Diocesano, 12 aprile - 29 luglio 2014), a cura di Giuseppe Fusari, La Compagnia della Stampa Massetti Rodella, Roccafranca 2014, pp. 10-16.

7. Su questo importante ciclo, e in particolare sulle quattro tele superstiti oggi nelle raccolte della Pinacoteca Tosio Martinengo, si vedano F. FRISONI, *Pietro Marone e Tommaso Bona, le "Storie di san Pietro" nell'antica cattedrale*, in *Brescia nell'età della Maniera. Grandi cicli pittorici della Pinacoteca Tosio Martinengo*, catalogo della mostra (Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo, 10 novembre 2007 - 4 maggio 2008), a cura di E. Lucchesi Ragni e R. Stradiotti, Silvana, Cinisello Balsamo 2007, pp. 194-215; G. FUSARI, schede 155 a-d, in *Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere. Secoli XII-XVI*, a cura di M. Bona Castellotti e E. Lucchesi Ragni con R. D'Adda, Marsilio, Venezia 2014, pp. 296-300.

8. I contratti per l'esecuzione risalgono al 1590, il giudizio al 1596. Su questa curiosa competizione e sulle quattro tele, ciascuna a suo modo particolarmente significativa sia all'interno del percorso artistico del proprio autore sia per ciò che riguarda la testimonianza delle diverse componenti stilistiche presenti nella pittura bresciana del tardo Cinquecento, si veda L. ANELLI, *Arte e artisti nel santuario dei Miracoli*, in A. FAPPANI - L. ANELLI, *Santa Maria dei Miracoli. Guida*, Società per la storia della Chiesa a Brescia, Brescia 1980, pp. 27-102, in particolare pp. 63-71.

9. M.P. FONTANA, *Il sontuoso apparato fatto dalla magnifica città di Brescia nel felice ritorno dell'illustre et reverendissimo vescovo suo il cardinale Morosini. Con la spositione de' sensi simbolici che in esso si contengono*, Vincenzo Sabbio, Brescia 1591. Su questo interessantissimo volume si veda soprattutto I. GIUSTINA, "L'edizione è magnifica, in bel carattere incisa". *Un esemplare 'festival book' a stampa del tardo Cinquecento per l'ingresso trionfale del vescovo Morosini a Brescia*, in *Libri d'architettura a Brescia. Editoria, circolazione e impiego di fonti e modelli a stampa per il progetto tra XV e XIX secolo*, a cura di I. Giustina, Caracol, Palermo 2015, pp. 41-103. Il frontespizio è opera di Giacomo Franco, incisore veneziano non nuovo a committenze bresciane (nel 1588 aveva firmato il magniloquente *Ritratto di Achille Pedrocca* pubblicato in A. PEDROCCA, *Consiliorum... volumen primum*, Giovanni Battista Somasco, Venezia 1588 [ma 1587], riproposto anni dopo dall'editoria locale in A. PEDROCCA,

pittori, invece, erano stati scelti Bona, Marone e Bagnatore; dei tre, a essere precisi, quello investito di maggiori responsabilità, il «principale di tal carico», era proprio Bona, «pittore, et di architettura molto intendente et pratico»¹⁰.



Fig. 2. Una delle incisioni di Leone Pallavicino contenute in M. P. Fontana, *Il sontuoso apparato...*, Vincenzo Sabbio, Brescia 1591. In questa è raffigurato il terzo arco, chiamato «di Costantinopoli», disegnato e realizzato da Tommaso Bona.

Responsum.... De interpretatione et resolutione contractus. De dividuis et individuis. De pactis inter emptorem, et venditorem. Et quando liceat ab emptione discedere, Tommaso Bozzola, Brescia 1599), mentre il resto dei disegni è stato tradotto su rame dal milanese Leone Pallavicino, uno dei calcografi più richiesti dall'editoria bresciana del tempo (si veda, al riguardo, GIUSTINA, "L'edizione è magnifica", p. 45).

10. FONTANA, *Il sontuoso apparato*, p. 3.

La figura di Fontana, parroco per quarant'anni – dal 1569 al 1609 – di Palosco, centro abitato che già allora dipendeva sul piano politico da Bergamo e su quello religioso da Brescia, merita un approfondimento. In primo luogo, va segnalato che le sue precise origini sono sconosciute: si è certi che nacque nel 1548, ma non si sa con esattezza in quale luogo. Negli *Elogi storici di bresciani illustri* (1620) Ottavio Rossi scrive: «I bergamaschi, che tengono particolar conto degli huomini virtuosi affermano che Publio Fontana fusse bergamasco, perché habitò in Palosco, ma egli nel suo testamento si chiama espressamente cittadino bresciano»¹¹. Di altro avviso è invece Donato Calvi, il quale, nella *Scena letteraria de gli scrittori bergamaschi* (1664), riferisce: «Palosco terra del distretto di Bergamo, benché in spirituale alla giurisdittione di Brescia soggetta, fu resa dalle stelle fortunata l'anno 1548, alli 18 genaro, nella nascita di Publio Fontana, figlio di Gio. Antonio, per lettere humane famoso et versi latini segnalato»¹². La maggior parte delle menzioni successive segue l'opinione di Calvi, mentre Gianfranco Formichetti nel *Dizionario biografico degli italiani* preferisce, in attesa di nuovi documenti, mantenere valide entrambe le ipotesi¹³.

La formazione di Fontana avvenne in territorio bresciano. Stando a Calvi, «passò da studij delle lettere humane, imbevuti in Chiari sotto la direttione di Pietro Rossi, a quelli delle maggiori scienze, che in Brescia raccolse»¹⁴. La versatilità degli studi produsse una vita piena di interessi. Si dedicò infatti alla poesia in latino, all'arte, alla musica, alla botanica, alla matematica, alla fisiognomica e perfino alla chiromanzia. Con Brescia mantenne un rapporto costante, testimoniato anche dalla sua partecipazione all'Accademia dei Rapiti e a quella dei Vertunni; e, grazie al ruolo centrale ricoperto nella preparazione delle strutture celebrative allestite per l'ingresso trionfale del vescovo Morosini, ottenne la cittadinanza onoraria. Sarebbe questa onorificenza, tra l'altro, secondo Calvi, l'origine del malinteso sulle sue origini: «Per tal occa-

11. O. ROSSI, *Elogi storici di bresciani illustri*, Bartolomeo Fontana, Brescia 1620, p. 441.

12. D. CALVI, *Scena letteraria de gli scrittori bergamaschi aperta alla curiosità de' suoi concittadini*, Figli di Marc'Antonio Rossi, Bergamo 1664, I, p. 450.

13. G. FORMICHETTI, *Fontana, Marco Publio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XL-VIII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1997, pp. 708-709. Questo testo riprende quasi in toto la *Scena letteraria* di Donato Calvi, indubbiamente la fonte più importante per ricostruire la vicenda biografica dell'erudito.

14. CALVI, *Scena letteraria*, I, p. 451.

sione venne con gratioſo privilegio alla bresciana cittadinanza aggregato, onde poi appreſſo molti ne paſſò la fama che bresciano foſſe, tanto più che nell'ultimo ſuo teſtamento cittadino di Brescia ei medeſimo ſ'appella; quantunque l'origine, la patria, i parenti, la fameglia, la naſcita lo dichiaraeſſero bergamaſco, et ei ſteſſo in più componimenti non ſemplicemente *civis* come dice di Brescia, ma *bergomensis* ſ'addimandì»¹⁵. Tanti erano anche i ſuoi amici bresciani, ed è proprio a caſa di uno di loro, il poeta Francesco Olmo, a Deſenzano, che il 10 novembre del 1609 Fontana morì.

Calvi riferiſce che il parroco di Palosco «ſi laſciò col pennello alle mani vedere diſpenſar alle tele i colori, molto nella pittura et ſcoltura ſtimato»¹⁶, ma di queſti lavori non ſappiamo nulla. Significative tracce di intereſſi artiſtici ſono tuttavia preſenti ſia nei teſti che nelle pagine illuſtrate di alcuni dei ſuoi libri. Oltre al volume ſugli apparati effimeri alleſtiti in onore di Giovan Francesco Morosini, va ricordato almeno l'opuscolo *Imago, ſive diva Magdalena a Titiano depicta*¹⁷, pubblicato a Venezia dall'editore bresciano Domenico Nicolini¹⁸ e dato erroneamente per perduto da Formichetti nella voce relativa a Fontana da lui redatta¹⁹: nelle pagine più importanti di queſta piccola pubblicazione, il dipinto citato nel titolo, riprodotto nella belliffima incisione che fa da fronteſpizio [Fig. 3], diventa lo ſpunto per una ſingolare diſſertazione in forma poetica ſulle proprietà del nardo.

Di Fontana abbiamo due ritratti, entrambi a ſtampa ed entrambi tradotti ſu rame dall'incisore milanese Ceſare Baſſano (1583 - *poſt* 1647) per un volume poſtumo intitolato *Del proprio et ultimato fine del poe-*

15. CALVI, *Scena letteraria*, I, pp. 452-453.

16. CALVI, *Scena letteraria*, I, p. 451.

17. M. P. FONTANA, *Imago, ſive diva Magdalena a Titiano depicta*, Domenico Nicolini, Venezia 1585. La pubblicazione conſta di ſole 8 carte.

18. Per un'introduzione all'attività di Domenico Nicolini ſi veda G. NOVA, *Stampatori, librai ed editori bresciani in Italia nel Cinquecento*, Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia 2000, pp. 156-157.

19. FORMICHETTI, *Fontana, Marco Publio*, p. 708. In realtà, ſtando al *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI ſecolo* curato dall'Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche (Edit16, http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ihome.htm) in Italia ſono preſenti almeno due eſemplari completi: uno è conſervato alla Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo, l'altro alla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia. Due ulteriori eſemplari, privi però del fronteſpizio figurato, ſi trovano alla Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli e alla biblioteca di Caſa Carducci a Bologna.

ta²⁰: in uno lo troviamo raffigurato all'età di diciannove anni [Fig. 4], nell'altro in età matura [Fig. 5]²¹. I nomi degli autori dei dipinti di partenza non sono indicati, e Francesco Rossi ha proposto di riconoscere nella prima incisione, in passato utilizzata – a torto – nel tentativo di scoprire l'identità del *Devoto in contemplazione del Crocifisso con i santi Giovanni Battista e Sebastiano* di Moroni in Sant'Alessandro della Croce a Bergamo²², i modi di questo famoso pittore bergamasco, e nella seconda incisione quelli di Francesco Zucco²³. Forse, con più prudenza, conviene rinunciare a ipotesi attributive e rimandare qualunque riflessione all'eventuale ritrovamento degli originali: come è noto, il passaggio dal dipinto all'incisione raramente conserva con fedeltà i tratti stilistici di partenza.

Qualche parola, infine, va spesa a proposito di Comino Presegno, lo stampatore di origine valsabbina che ha pubblicato l'opuscolo con il frontespizio di Bona²⁴. Benché nella sua breve carriera non abbia

20. M.P. FONTANA, *Del proprio et ultimato fine del poeta*, Comino Ventura, Bergamo 1613.

21. L'iscrizione «Aetat[is] suae LXII» presente sul secondo ritratto inciso è probabilmente frutto di un errore o di una distrazione, in quanto Fontana muore a sessantun anni. Inoltre, l'effigiato sembra più che altro un cinquantenne: forse nel numero «LXII» la «X» è una presenza non richiesta o – altra possibilità – prende il posto di una più verosimile «I».

22. M. GREGORI, scheda 68, in *Giovan Battista Moroni (1520-1578)*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione - Accademia Carrara, 15 settembre - 15 novembre 1979), a cura di Mina Gregori, Azienda Autonoma di Turismo, Bergamo 1979, p. 218. Per la questione relativa all'identità del devoto si rimanda a S. FACCHINETTI, scheda 14, in *Giovan Battista Moroni. Lo sguardo sulla realtà. 1560-1579*, catalogo della mostra (Bergamo, Museo Adriano Bernareggi - Palazzo Moroni - Chiostro di San Francesco - Biblioteca Civica Angelo Mai, 13 novembre 2004 - 3 aprile 2005), a cura di Simone Facchinetti, Silvana, Cinisello Balsamo 2004, p. 138.

23. F. Rossi, schede 20, 47 in *Omaggio a Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 15 dicembre 1980 - 31 marzo 1981), in *Bergamo per Lorenzo Lotto*, Bolis, Bergamo 1980, pp. 134-135, 192-193 (a queste pagine si rimanda anche per la riproduzione delle due incisioni). Del ritratto in età matura esiste anche una versione in controparte (P. BELLINI, *Contributi per una catalogazione delle acqueforti di Cesare Bassano*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXVII (2003), p. 43 nn. 45-46). La «Testa di Publio Fontana espressa dal pennello, ne' ritratti impareggiabile, di Gio. Batista Moroni» menzionata da Andrea PASTA (*Le pitture notabili di Bergamo che sono esposte alla vista del pubblico*, Francesco Locatelli, Bergamo 1775, p. 33), dovrebbe coincidere con il ritratto dell'erudito oggi alla Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo, un dipinto di qualità non elevata realizzato sulla base del *Ritratto di Publio Fontana in età matura* inciso da Bassano e non avere pertanto nulla a che vedere con Moroni (lo si veda riprodotto in *Catalogo di quadri, busti e arredo storico della Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo*, a cura di Giuseppe Sangalli e Elena Corradini, con contributi di Paolo Plebani, 1998-2004, consultabile sul sito della Biblioteca Civica Angelo Mai: http://legacy.bibliotecamai.org/frame.asp?page=cataloghi_inventari/altri_beni/catalogo_quadri_busti_arredo.html).

24. Per un'introduzione all'attività di Comino Presegno, che a Brescia è documentato dalla metà dell'ultimo decennio del Cinquecento fino al 1609, si vedano NOVA, *Stampatori, librai ed*



Fig. 3. Incisore anonimo, *Frontespizio* (da un dipinto di Tiziano), in M. P. Fontana, *Imago, sive diva Magdalena a Titiano depicta*, Domenico Nicolini, Venezia 1585.

Fig. 4. Cesare Bassano, *Ritratto di Publio Fontana all'età di 19 anni* (da un dipinto perduto di autore sconosciuto), in M. P. Fontana, *Del proprio et ultimo fine del poeta*, Comino Ventura, Bergamo 1613.





Fig. 5. Cesare Bassano, *Ritratto di Publio Fontana in età matura* (da un dipinto perduto di autore sconosciuto), in M. P. Fontana, *Del proprio et ultimato fine del poeta*, Comino Ventura, Bergamo 1613.

Fig. 6. Incisore anonimo, su disegno di Grazio Cossali, *San Raimondo*, in D. CODAGLI, *Elogio spirituale...*, Comino Presego, Brescia 1602.



raggiunto i livelli qualitativi delle pagine figurate di Vincenzo Sabbio, il quale tra l'altro nel settimo e nell'ottavo decennio del Cinquecento aveva potuto contare su un professionista locale di non comune abilità come Bartolomeo da Brescia²⁵, a Presego va riconosciuta un'ammi-revole attenzione alle immagini. Se l'*Elogio spirituale* di Domenico Codagli da lui stampato nel 1604 ci offre un *San Raimondo* [Fig. 6] inciso su *inventio* di Grazio Cossali, altro nome importante della pittura bresciana del tempo²⁶, con il celebre trattato *Dell'architettura militare* di Francesco De Marchi curato da Gaspare Dall'Oglio, edito nel 1599 con un considerevole numero di incisioni, lo stampatore bresciano ha legato il proprio nome a uno dei libri illustrati di maggiore successo nella storia dell'ingegneria militare²⁷.

editori bresciani in Italia nel Cinquecento, pp. 41-42; Nova, *Stampatori, librai ed editori bresciani in Italia nel Seicento*, Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia 2005, pp. 46-48.

25. Su Bartolomeo da Brescia, incisore dal percorso artistico non ancora completamente delineato, attivo soprattutto in campo editoriale, rimane fondamentale quanto espresso da C. BOSELLI, *Gli artisti bresciani nei primi sei volumi del "Dizionario Biografico degli Italiani"*, «Brixia Sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia», n.s., 1/4 (1965), pp. 152-154. Compromessa da imprecisioni ed errori è, invece, la ricostruzione cronologica proposta da A. PETRUCCI, *Bartolomeo da Brescia (Ulmus Ulmus)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1964, pp. 696-697, che riprende in parte S. FENAROLI, *Dizionario degli artisti bresciani*, Stefano Malaguzzi, Brescia 1877, pp. 62-64. Di Bartolomeo da Brescia, che ha dato forse il meglio di sé nelle meravigliose incisioni eseguite per le *Rime de gli Academici Occulti con le loro imprese et discorsi* (Vincenzo Sabbio, Brescia 1568), sappiamo purtroppo poco: era senz'altro bresciano, di cognome faceva Lolmo/Lulmo/Olmo, la maggior parte delle sue incisioni risale agli anni Sessanta e Settanta del Cinquecento. Il cognome – specialmente nella versione “Lolmo” – risulta molto frequente nelle polizze d'estimo bresciane del tempo (BOSELLI, *Gli artisti bresciani*, p. 152) e non ci dovrebbero essere legami di parentela con il contemporaneo Giovan Fortunato Lolmo, calligrafo e miniatore bergamasco.

26. D. CODAGLI, *Elogio spirituale... nel quale con passaggio di bellissime historie et similitudini si spiegano le meravigliose cose che in vita e doppo morte operò il gloriosissimo s. Raimondo, terzo generale di tutto l'ordine de' predicatori*, Comino Presego, Brescia 1602. Le prime attenzioni critiche all'incisione sembrerebbero quelle offerte da U. SPINI, *Alcune note sull'editoria e i libri figurati bresciani del XVII secolo*, «Brixia Sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia», n.s., XVII/5-6 (1982), p. 299. Su Cossali si veda anzitutto L. ANELLI, *Grazio Cossali pittore orceano*, Comune di Orzinuovi, Orzinuovi 1978.

27. F. DE MARCHI, *Della architettura militare... libri tre, nelli quali si descrivono li veri modi del fortificare, che si usa a' tempi moderni. Con un breve et utile trattato, nel quale si dimostrano li modi del fabricar l'artiglieria et la pratica di adoperarla da quelli che hanno carico di essa. Opera nuovamente data in luce*, Comino Presegni, ad istanza di Gaspare Dall'Oglio, Brescia 1599. Sulla genesi di questo libro postumo e sulla sua veloce riedizione bresciana (1600) si veda R. CIASCA, *Francesco De Marchi e il suo "Trattato sull'architettura militare"*, «Archivio Storico Italiano», s. V, XLVI (1911), pp. 363-375.

CARLA BORONI

Università Cattolica del Sacro Cuore sede di Brescia

Di alcune immagini letterarie del lago di Garda

«Il paesaggio è solitamente il risultato di due componenti: di natura e cultura, di mondo fisico e umanità. Nel paesaggio del Lago di Garda la componente naturale, fisica, è sovrastante, forte, determinante, persino retorica. Ciò sia in termini fisici, di presenza materiale, sia in termini di bellezza, di spettacolarità. La bellezza retorica del paesaggio gardesano, che appartiene alla retorica della bellezza naturale, è di una specie rara»¹. Delle due componenti evidenziate in questo brano da Eugenio Turri, la cultura può essere ulteriormente suddivisa in cultura antropologica e cultura letteraria, perché anche quest'ultima contribuisce in modo determinante alla percezione di un paesaggio.

Le diverse descrizioni letterarie del territorio del Garda che sono andate accumulandosi nel corso del tempo, come i materiali di spoglio in un'antica costruzione, concorrono a formare oggi un'immagine del lago coerente, ma articolata.

Gli scrittori e i poeti (gli artisti in genere), mettono in forma il mondo, e ciò che vediamo non sarebbe lo stesso senza il loro contributo. Un paesaggio colto sulla pagina è sempre l'immagine di un territorio anche mentale, e, in quanto immagine, sempre il risultato di una descrizione letteraria.

1. E. TURRI, *Un'anatomia della bellezza*, in *Il Garda. Percezioni di un paesaggio*, Edizioni Comunità del Garda, Gardone Riviera 2002, p. 12.

Il territorio del Garda, quando lo cogliamo in quanto paesaggio, diventa ciò che vediamo più tutto ciò che ne sappiamo, cui si sovrappongono tutte le descrizioni di come è stato visto nel tempo. Non solo. Il paesaggio del Garda è un intrecciarsi di sguardi coagulati in un'immagine che si rifiuta di essere ricondotta al puro aspetto visivo. E questo determina, inevitabilmente, un mutare della percezione dei luoghi, un movimento diverso nell'accostarvisi e un più articolato modo di pensarli.

Per quel che riguarda il Garda è nota l'influenza che le pagine del *Viaggio in Italia* di Goethe hanno esercitato sulla percezione del lago da parte di tutti quei viaggiatori, letterati, o almeno, in qualche modo, amanti della letteratura, che hanno visitato il territorio del Garda dopo di lui. In ogni caso, oggi, anche il turista privo di formazione letteraria si trova ad assimilare il punto di vista goethiano sul lago di Garda attraverso i *depliant* di agenzie che sempre attingono, per le loro descrizioni, ad una conoscenza letteraria che a sua volta si è costituita a partire da quello sguardo. In maniera diretta, il viaggiatore colto subisce ben altre suggestioni, intrecciando descrizioni di autori anche minori con quelle dei maggiori e facendole confluire nella propria immaginazione che diviene, a questo punto, luogo dove attingere i modelli del proprio vedere.

Le stesse pagine di Goethe, d'altra parte, non sono indenni dall'influenza di altri autori. Da Torbole, dopo aver letto un verso di Virgilio che descrive il lago («Fluctibus et fremitu resonans, Benace, marino»)² annota: «È il primo verso latino il cui contenuto mi stia vivo davanti agli occhi; e nel momento che il vento diventa sempre più forte e il lago batte l'approdo con onde sempre più alte, è vero ancor oggi come tanti secoli fa. Molte cose sono cambiate, ma il vento agita ancora il lago, e lo spettacolo che si gode è ancor sempre nobilitato da un verso di Virgilio»³.

Certo, con Goethe un modo di guardare il lago giunge a maturazione, diviene esemplare, e di conseguenza modello per la messa in forma di una lettura che, dopo di lui, diventerà quasi "canonica". Il paesaggio del Garda, dopo lo sguardo di Goethe, quasi si chiude a nuove possibili letture.

Vedere è sempre un *voler* vedere. Anna Ottani Cavina ha ben definito questo sguardo culturalizzato, questo guardare che vede per mezzo

2. Così nel *Viaggio in Italia*, ma il verso virgiliano è citato inesattamente. Come si può leggere nelle *Georgiche* (II, 160) Virgilio dice: «Fluctibus et fremitu adsurgens, Benace, marino».

3. J. W. GOETHE, *Viaggio in Italia*, trad. di Emilio Castellani per la collana I Meridiani Mondadori, Milano 1983, p. 27.

dell'immaginazione, scrivendo del rapporto tra il Settecento e l'antico a proposito della "scoperta" dei templi di Paestum: «Paestum e la sua rivelazione improvvisa, pur essendo i templi da sempre visibili: dunque il vedere come esercizio creativo sull'opacità dei dati esistenti, che hanno fulmineo risalto se messi in relazione a un'idea»⁴.

In effetti ci sono tanti paesaggi del Garda quanti sono gli scrittori e i poeti che ne hanno descritto l'aspetto. Ogni autore ha una propria poetica, una propria dimensione emotiva, un proprio sguardo: ogni autore ha un proprio paesaggio da proporci e un proprio particolare punto di vista.

Non stupisce allora che Foscolo sia stato testimone, tra tutte le possibili condizioni meteorologiche, della sbalorditiva furia del lago in burrasca (un lago calmo e sereno come avrebbe potuto corrispondere, infatti, ad un animo tormentato e romantico?), che Carducci, nelle lettere agli amici, ne abbia decantato soprattutto il fascino del vino e il classicheggiante godimento naturalistico. Il lago come pretesto, verrebbe quasi da dire, e il paesaggio del Garda come sfondo su cui mettere in scena la propria visione del mondo.

La maggior parte dei poeti e degli scrittori che hanno cantato la bellezza del paesaggio del lago di Garda lo hanno fatto sulla scia di nobili antecedenti. Per Goethe lo spunto fu Virgilio, o meglio il famoso verso delle *Georgiche* che immortala un aspetto del lago destinato a diventare immagine di riferimento per innumerevoli altre descrizioni. Quasimodo ne fa la traduzione ne *Il fiore delle Georgiche*: «e te, o Benaco, che gonfi con flutti e impeto di mare»⁵. Altri autori si sono rifatti invece a Catullo, considerato in letteratura quasi il nume tutelare dei luoghi benacensi e in particolare di Sirmione. Non c'è stato quasi poeta che, scrivendo del Garda, non ne abbia ripreso i versi o richiamato la figura, quasi che lo sguardo gettato sul lago non possa avere una propria autonomia o legittimazione senza la sua rievocazione.

Ecco allora, sempre nella traduzione di Quasimodo, dai *Canti di Catullo*, il famoso canto XXXI: «O mia Sirmio, diletta fra le isole/ e tutte le penisole che su acque/ chiare di laghi innalzano e sul mare/ l'uno e l'altro Nettuno, con quanta/ gioia e quanto piacere ti rivedo!/ Non mi par vero d'essere lontano/ dalle terre bitinie e della Tinia/ e sereno

4. A. OTTANI CAVINA, *Il Settecento e l'antico*, in *Storia dell'arte italiana*, Vol. VI, *Dal Cinquecento all'Ottocento*, tomo II, *Settecento e Ottocento*, Einaudi, Torino 1982, p. 601.

5. S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, I Meridiani Mondadori, Milano 1971, p. 540.

poterti contemplare./ Quale felicità più grande, se/ liberi d'ogni pena, con la mente/ leggera di pensieri, ritornando/ a casa stanchi, da paesi stranieri, nel sospirato letto riposiamo./ Questo il compenso di tante fatiche!./ O mia bella Sirmio, salve!, rallegrati,/ ora il tuo signore è qui, e voi lidie onde/ del lago, rallegratevi; echeggiate/ gridi ridenti di gioia nella casa»⁶.

Un caso emblematico di uso della citazione letteraria da Catullo è rappresentato da Bartolomeo Dotti, poeta bresciano del periodo barocco, vissuto nella seconda metà del XVII secolo e considerato, nella sua vena satirica, per molti versi precorritore del Belli, del Porta e del Giusti⁷. Nel sonetto che trascrivo, più che alla descrizione di un paesaggio ci troviamo in presenza di un ragionamento teso alla sua esaltazione; in questo caso il valore del luogo trova riscontro quasi unicamente nel fatto che Catullo l'abbia immortalato con i propri versi. Non c'è visione, né ottica né immaginaria, e non c'è contemplazione poetica del paesaggio. Lo sguardo del Dotti è tutto mentale; si compiace non della bellezza di Sirmione, ma del suo essere stata terra di elezione per la poesia di Catullo: «Ognor che del Benaco io vengo e torno/ per questa inferior pendice aprica,/ in te fiso le luci, o Sirmio antica,/ già di Catullo mio dolce soggiorno.// Tu, penisola umil, che sporgi il corno/ da la terra e da l'acque a gran fatica,/ sì nota sei, mercé la musa amica,/ che a più province, a più città fai scorno.// Quel cigno fu di nominarti vago,/ e col nomarti sol fu sì fecondo,/ che fece del tuo nulla un'ampia imago.// Così ti pose per destin secondo/ una striscia di terra in braccio al lago,/ una striscia di penna in faccia al mondo»⁸. Il sonetto, pur interpretando appieno la poetica del tempo, ha una freschezza che lo distingue da molte composizioni concettose del periodo. Tuttavia per noi il suo interesse particolare consiste non tanto nella originalità con cui il poeta descrive il paesaggio (in fondo quasi assente), quanto nella consapevole descrizione del procedimento attraverso il quale un paesaggio prende forma e valore: «Quel cigno fu di nomarti vago,/ e col nomarti sol fu sì fecondo,/ che fece del tuo nulla un'ampia imago». Senza le immagini della poesia di Catullo, ci dice Dotti, la penisola di Sirmione sarebbe un

6. Ibid., p. 573.

7. Per notizie sulla figura e sulla poesia di Bartolomeo Dotti v. *Storia di Brescia*, vol. III, *Il dominio veneto 1576-1797*, Morcelliana, Brescia 1964, pp. 223-229.

8. B. DOTTI, *Delle rime di Bartolomeo Dotti. I sonetti*, Venezia 1689.

“nulla”, non esisterebbe come paesaggio. La presenza fisica della penisola, per quanto bella e degna di contemplazione, resterebbe solo un luogo naturale, non avrebbe le caratteristiche del “paesaggio nobilitato” dalla poesia.

La messa in forma letteraria del territorio del lago di Garda da parte di scrittori e poeti pare debba necessariamente costituirsi a partire da immagini di autori precedenti, quasi sempre da Virgilio e da Catullo, come se la mancanza di una legittimazione letteraria privasse di valore lo sguardo gettato sul paesaggio. La cosa non stupisce, anche perché, come sosteneva Eugenio Montale «l'ipotesi romantica che l'arte nasca dalla vita anziché dall'arte già esistente, trova pochissime conferme nella storia»⁹. La scrittura, insomma, organizza i segni a formare l'immagine di un paesaggio in modo proprio e diverso dall'ottica con cui i luoghi e gli avvenimenti si sommano e si incrociano a formare un paesaggio fisico vero e proprio.

Anche Ugo Foscolo, quando scrive del Garda nel suo poemetto *Le Grazie*, non può accennare al lago senza rifarsi a Catullo e all'immagine originaria di Virgilio. In due differenti redazioni del carme rimasto incompiuto il poeta parla della penisola di Sirmione come di un “isoletta” (eppure il Foscolo avrebbe dovuto conoscere bene il territorio...) descrivendo il sempre “argenteo” Garda prima come “fremente” («dall'isoletta/ Di Sirmione per l'argenteo Garda/ Fremente con altera onda marina») poi come “sonante” («dall'isoletta/ Di Sirmione per l'argenteo Garda/ Sonante con altera onda marina») definendo naturalmente “aureo” Catullo che «Al suo Garda cantò»¹⁰. Il paesaggio, in questo caso, sembra ridotto a pura cifra letteraria; persino la ricercatezza degli aggettivi suona scontata e vien da pensare che la poesia del Foscolo avrebbe contribuito in maniera ben più efficace alla definizione del paesaggio del Garda se si fosse affidato più alle proprie impressioni che a quelle di Virgilio. Ma la letteratura, come si è detto, cresce su se stessa, difficilmente inventa o scopre, il più delle volte riprende, elabora, rinnova, in un gioco di rimandi dove, intendendo nobilitare, ma in realtà volendo nobilitarsi, continuamente cita. Persino il Tommaseo ci propone del lago di Garda un'immagine che ormai possiamo considerare un

9. E. MONTALE, *Nel nostro tempo*, Rizzoli, Milano 1972.

10. U. FOSCOLO, *Le Grazie*, Seconda redazione vv. 18 e 22; *Quadernone*, *Pallade*, vv. 16 e 20.

topos. Nel romanzo *Fede e Bellezza* lo scrittore, per voce del protagonista, paragona il sentimento dell'amore «alle tepide sponde fiorenti e alla corona de' poggi che cingono il lago di Garda» non rinunciando poi però a descrivere il lago come «spumante con fremito tempestoso»¹¹. È ancora l'immagine virgiliana che nuovamente e continuamente ritorna ad essere assunta come immagine emblematica del lago. Del tutto immaginario, invece, il paesaggio del Garda che ci descrive Giovanni Prati nell'*Edmenegarda*, una novella in versi pubblicata nel 1841 che fece scandalo all'epoca perché vi si narrava la storia di un adulterio prendendo spunto da un avvenimento reale. È un paesaggio, quello descritto dal Prati, che potrebbe adattarsi a qualsiasi altro luogo simile, un'immagine stilizzata che pare evocare, per certi aspetti, i notturni sospesi della pittura cinese che diverranno poi tanto di moda sul finire del XIX secolo: la luna, l'acqua argentea, le fronde degli alberi. Più un fondale per la messa in scena di un sentimento, in effetti, che un paesaggio reale vero e proprio: «nel giardin si recò. Pallidamente/ in grembo alle argentate acque del lago/ lucea la luna. Era diffuso il cielo./ Placida l'ôra si movea tra i rami;/ e d'un novo color, sotto le stelle,/ si vestivano i fiori. Entro un cespuglio/ la gentil capinera innamorata/ modulava le sue dolci canzoni./ Or sì or no, tra il folto delle piante,/ qualche lucciola intorno iva raggiano./ E vivo e terso, come argentea zona,/ mettendo un soffio di sottil frescura,/ luccicava tra l'erbe un fiumicello./ E, a compir quella pace, il caro e mesto/ suon della sera si spandea dagli alti/ campanili del Sirmio; e in una sola/ armonia fervorosa, a mille a mille,/ salîr limpide voci; e cielo e terra/ pareano intesi a quel sublime accento»¹².

Non sono certo queste le immagini che andiamo cercando quando di un luogo ci preme conoscere lo sguardo che vi ha gettato un poeta o uno scrittore, tuttavia anche queste concorrono a determinare un paesaggio che può risultare più o meno definito proprio a ragione del diverso approccio letterario. Il vago e l'indefinito possono ugualmente riuscire a caratterizzare un paesaggio se rapportati ad un nome già carico di rimandi evocativi. In questo caso, ancora una volta, Sirmione.

Dove invece il paesaggio del lago di Garda è descritto con dovizia di particolari e con un'ampiezza di sguardo tipica di un vedutismo, non

11. N. TOMMASEO, *Fede e Bellezza*, Libro IV, ed. critica a cura di Fabio Danelon, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1996, p. 146.

12. G. PRATI, *Edmenegarda*, Canto IV, vv. 413-432.

solo letterario ma anche figurativo, di primo Ottocento è nel *Novelliere Campagnuolo* di Ippolito Nievo. Anche il Nievo, comunque, non può resistere al richiamo letterario. La doverosa chiamata in causa di Catullo e di Virgilio la si ritrova infatti immancabilmente anche nel romanzo maggiore, sia in forma diretta che attraverso l'uso di immagini e di aggettivi virgiliani («il gran lago, che con fremito marino gonfia talvolta i suoi flutti e li innalza verso il cielo»¹³). Il paesaggio del Garda, soprattutto del basso lago e della sponda veronese, viene in ogni caso descritto dal Nievo con uno sguardo nuovo, pittorico, più attento ai particolari e al puro dato visivo. A parte i rimandi letterari il paesaggio si fa più reale e ciò che viene evocato nella nostra immaginazione in molti passaggi è come se l'avessimo davanti agli occhi. È un territorio vero e proprio che prende forma, un luogo preciso non solo perché nominato (anzi, possiamo forse finalmente riconoscerlo proprio solo per la descrizione), ma perché accuratamente dipinto sulla pagina nelle sue caratteristiche proprie. Le due belle descrizioni del paesaggio del lago che troviamo nel *Novelliere campagnuolo* ci regalano un'immagine del Garda che è finalmente originale nel suo proporsi in veste di semplice resoconto di un'osservazione reale e di un'esperienza vissuta, senza tuttavia cadere nella prosa aneddotica e nella descrizione topografica da guida turistica, che proprio il secolo del Nievo vede nascere e proliferare¹⁴. Nel primo passo il paesaggio viene in parte rievocato nella memoria e in parte, quello delle colline moreniche a sud del lago, descritto direttamente: «Così scendevamo a trotto prudentissimo dai colli di Solferino, rian dando fra noi le piccole avventure occorseci, e le bellezze del lago di Garda, e la festa de' suoi giardini, e il pittoresco incurvarsi delle sponde, e l'azzurro dell'acqua e il superbo promontorio di Sirmione, visitato da ultimo, e le poetiche memorie di Catullo e di Pindemonte spigolate lì intorno. La strada, rotta dal tempaccio de' giorni addietro, correva capricciosamente, da vera selvatica che la era, per burroncelli, poggi e vallette, ora chiusa da danzanti vigneti, ora fiancheggiata da ineguali praterie. Chiesuole, casali, capannucce, sfilarono pittorescamente d'ambo i lati, e quando s'aggiungeva il sommo d'un'erta l'occhio perdevasi lontano

13. I. NIEVO, *Le confessioni d'un italiano*, cap. XV.

14. Su questo argomento v. S. BIANCHINI, *A spasso tenuti per mano. Il paesaggio del Garda nelle guide dell'Ottocento*, in *Il paesaggio del Garda. Evoluzione di un mito*, Grafo edizioni, Brescia 1993.

lontano pel verde turchiniccio della pianura fino ad aggiungere le cime del gran padre Appennino»¹⁵. Il secondo brano, più che descrizione di un paesaggio, è una dichiarazione d'amore per «uno de' più bei laghi che si possano vedere o immaginare». La citazione letteraria passa in secondo piano rispetto all'emozione che il territorio del lago di Garda suscita nello scrittore. Lo sguardo si fa personale, il punto di vista emotivo e sentimentale, gli aggettivi originali rispetto alla tradizione letteraria precedente: «Per ora accontentiamoci di quello di Garda, il quale (già voi avete indovinato la mia opinione) è uno de' più bei laghi che si possano vedere o immaginare. Io, per quanto onore volessi fare alla mia immaginativa, confesso che prima di vederlo non avrei saputo fingerlo tanto bello. Catullo, che era buongustaio ed aveva viaggiato fino in Cilicia, preferiva le rive del Benaco ad ogni altra villeggiatura e Virgilio ne ha parlato con quel rispetto di cui era debitore al padre del suo umile Mincio. Betteloni e Maffei, due carissimi poeti che tutti conoscete, ne sono perdutoamente innamorati, ed io stesso povero poetucolo che pochi conoscono ho un posto per lui nel mio cuore proprio muro a muro con quello dell'amante. E come fare altrimenti? Quelle acque così pure, così limpide, così azzurre, così profonde, che nel guardarle mi fanno sempre pensare alla prosa del Leopardi, e agli occhi delle Madonne di Raffaello; que' labirinti di ulivi, di castagni, di cedri, di giardini; quei paeselli sospesi come colombi sopra una rupe, fra la trasparenza del cielo e quella non meno tersa e lucente delle acque; quelle creste di montagne accavallate tumultuosamente le une sulle altre, come una greggia di montoni spaventati da un lupo, e che sfumano misteriosamente in una gola vaporosa azzurrina, dentro la quale si indovinano le nevi e le ghiacciaie del Tirolo; quegli approdi facili e ospitali; quell'elegante cullarsi e veleggiare delle barche pescherecce; quei porti formicolanti di moto e di allegria; quella vita, quella serenità, quella libertà che si spira coi polmoni dell'anima in tanta e sì gioconda ampiezza di sponde d'acque e di cielo, tutto mi indurrebbe a dir al Signore quello che gli diceva san Pietro sul monte Tabor: - Deh Maestro, piantiamo qui se vi piace i nostri padiglioni!.

Chi non sa fra gli amorosi del lago di Garda, che il suo vero diadema è quella costiera incantata che cammina, serpeggia, si inerpica, corre e

15. I. NIEVO, *La nostra famiglia*, 4, in *Novelliere campagnuolo e altri racconti*, Einaudi, Torino 1956.

discende fra Salò e Tuscolano? Se non avessi imparato dalla storia che il paradiso terrestre era in Asia fra il Tigri e l'Eufrate, io non esiterei a collocarlo su questa magica riviera bresciana del mio lago; ed Adamo e Eva non dovrebbero aversene a male. Gargnano è, si può dire, il centro di quel paradiso; e di là scendendo verso Salò è per quasi due miglia un sì vario e continuo prospetto di villaggi, di paesi e di ville, che ben potrebbe vantarsene qualunque più orgogliosa città»¹⁶. In questa ampia ed articolata descrizione del paesaggio del Garda il Nievo si compiace di esaltare, con trasporto, anche la bellezza della natura benacense. E lo fa con sguardo di "amoroso", trasfigurando con la propria sensibilità un paesaggio sì reale, ma dilatato con l'immaginazione oltre l'orizzonte della vista. È un paesaggio amato il Garda del Nievo e le citazioni dell'autore, letterarie e non, sono sempre l'effetto del suo guardare e mai la causa.

In Antonio Fogazzaro troviamo uno sguardo altrettanto emancipato dalla tradizione letteraria, un piccolo ma prezioso schizzo del lago, scritto come se fosse visto ma che in realtà pare più un concetto che un'immagine. Riassume in un colpo d'occhio ciò che sappiamo sul lago, ma ponendolo in un contesto così semplicemente quotidiano da farlo apparire come un freschissimo ed originale appunto visivo. È in *Piccolo mondo moderno* che Fogazzaro tratteggia rapidamente un paesaggio del lago privo di elementi caratterizzanti, ma stranamente riconoscibile. È un accenno di paesaggio, intravisto da un treno in corsa, e che tuttavia al lettore che ha avuto l'occasione di percorrere, in una bella giornata, la stessa linea ferroviaria tra Brescia e Verona non può che evocare un paesaggio luminoso. È un paesaggio che "appare", in effetti, e che pare ancor più luminoso nel passo di Fogazzaro per il contrasto suscitato dal collocare l'immagine subito dopo l'uscita dalla galleria (quella di Lonato) e dal metterla in paragone con il paesaggio più cupo e tormentato, qui metafora dell'animo del protagonista, del lago di Lugano: «Usciti dalla galleria, guardavano entrambi in silenzio, per il finestrino, i poggi ridenti, ma un lieve ansare li tradiva. Quando apparvero le sfumate montagne grandi e il marino azzurro del Garda, Jeanne domandò: "Com'era il Suo lago, stamattina?". Piero rispose ch'era drammatico, tutto un tremolio di brillanti a levante nei vapori azzurrini, tutto verde cupo a ponente sotto nere minacce di nuvoloni. Descrisse le battaglie della luce e dell'ombra sulle montagne che cingono il lago, con molto

16. I. NIEVO, *La corsa di prova*, 1, in *Novelliere campagnuolo e altri racconti*, cit.

calore, con abbondanza di parole, come rifacendosi del silenzio serbato riguardo ad altre battaglie»¹⁷.

Scrivendo di sguardi d'autore sul paesaggio del Garda non è possibile trascurare il contributo del Carducci. Il poeta soggiornò a Desenzano nel 1882 e negli anni successivi come presidente di Commissione al liceo Bagatta. Nel 1885 prese alloggio all'Hotel Mayer che si trovava allora proprio sulla riva del lago. Nella famosa lirica *Da Desenzano*, della raccolta *Odi barbare*, Carducci invita l'amico bolognese Gino Rocchi a raggiungerlo sul lago: «Vienne qui dove l'onda ampia del lidio/ lago tra i monti azzurreggiando palpita:/ vieni: con voce di faleuci chiamati/ Sirmio che ancor del suo signore allegrasi»¹⁸.

Il lago di Garda è qui chiamato "lidio" perché gli Etruschi, che nel V secolo a.C. avrebbero abitato la zona del Garda, si credettero un tempo provenienti dalla Lidia. Naturalmente l'aggettivo non è originale e solo indirettamente intende dare notizia di questo, perché è ripreso, come d'obbligo, da Catullo; così come sempre dal XXXI carme di Catullo sono riprese anche le lodi che il Carducci rivolge alla penisola di Sirmione nell'omonima poesia¹⁹ che si trova nella stessa raccolta: *Sirmione è fiore, gemma delle penisole ecc...*

A proposito della lirica *Sirmione*, e dello sguardo carducciano intriso di elementi della tradizione, mi sembra interessante riportare le considerazioni che Aleardo Arduino ebbe a fare in occasione del *Congresso Internazionale sul Lago di Garda* del 1964 presentando la relazione *Immagini del lago di Garda nella poesia italiana*: «L'immagine che del Garda ci dà, nella sua ode, il Carducci, - scrive inizialmente Arduino - è forse l'immagine più luminosa: quella che più al tempo stesso colpisce la fantasia e il cuore, quella in cui gli elementi compositi di un personale sentimento e di una mediata emozione si fondono, e in cui le memorie di un passato glorioso rivivono, evocate dal miracolo della poesia», ma poi prosegue: «È vero che il Carducci indulge spesso ad una *contaminatio* per cui la bellezza della natura è da lui goduta, sì, ma come sopraffatta dal cerebrale incombere delle memorie, da cui, anzi, non di rado, l'impeto lirico è come contenuto e anzi bloccato. È vero che allora la natura diventa un termine medio, per giungere a un diverso

17. A. FOGAZZARO, *Piccolo mondo moderno*, Cap. VI.

18. G. CARDUCCI, *Da Desenzano*, in *Delle Odi barbare*, Zanichelli, Bologna 1893, [*Odi barbare*, 1877].

19. Ibid., *Sirmione*.

oggetto della poesia; sì che, nei passi meno felici, si può avvertire il fastidio ed il peso che dà il sostituirsi della erudizione alla poesia»²⁰.

Gli attributi usati per descrivere in poesia e in letteratura il lago di Garda pare debbano necessariamente essere trovati sempre o in Catullo o in Virgilio e anche le variazioni, dove ci sono, sono varianti delle stesse immagini e degli stessi sguardi. Lo sguardo antico alimenta, ancora oggi, attraverso innumerevoli citazioni e rimandi, il nostro modo di mettere in forma il paesaggio del lago e non c'è immagine fotografica o filmica che riesca a limitarne l'influsso. Il "puro visibilismo", vale a dire uno sguardo non condizionato, forse non è neppure possibile, ma, in ogni caso, non trova credito neppure nelle intenzioni quando si tratta di descrivere il paesaggio gardesano, almeno là dove la tradizione letteraria ne ha ormai preso possesso, e pare occupare, nel nostro immaginario, un ruolo di solo complemento.

Fortunatamente Carducci non tralascia di regalarci anche un contributo più originale, sebbene anch'esso innervato nel solco della tradizione, che dobbiamo alla nota passione del poeta per i rituali del dio Bacco. Sempre in *Da Desenzano* leggiamo: «Ascoltiam sotto anacreontea pergola/ o a la platonìa verde ombra de' platani,/ freschi votando gl'innovati calici/ che la Riviera del suo vino imporpora.// Dolce tra i vini udir lontane istorie/ d'atavi, mentre il divo sol precipita/ e le pie stelle sopra noi viaggiano/ e tra l'onde e le fronde l'aura mormora»²¹.

L'immagine della pergola degna di Anacreonte e dell'ombra dei verdi platani, così cara anche a Platone, unitamente a quella dei calici riempiti (quindi vuotati) di frequente che «la Riviera del suo vino imporpora», seppure anch'esse attinte dalla tradizione, ma da una tradizione meno frequentata, introduce un motivo nuovo nel paesaggio gardesano, una piccola nota dionisiaca in un panorama solitamente apollineo. Questa piccola nota è destinata comunque a non rimanere tanto piccola, e ad aver un certo rilievo nella letteratura "benacense" del Novecento, soprattutto per merito di alcuni scrittori stranieri²².

20. Ora in *Atti del Congresso Internazionale promosso dall'Ateneo di Salò, Il lago di Garda. Storia di una comunità lacuale*, vol. I, ed. Ateneo di Salò, Brescia 1969, p. 39.

21. G. CARDUCCI, *Da Desenzano*, in *Delle Odi barbare*, cit.

22. Per approfondire il tema di questo contributo e allargare l'indagine allo sguardo letterario "straniero", in particolare nel Novecento, mi permetto di rimandare al mio saggio *Sguardi d'autore sul paesaggio*, in *Il Garda. Percezioni di un paesaggio*, a cura di Eugenio Turri, Edizioni Comunità del Garda, Gardone Riviera 2002, pp. 116-145.

ARTEMISIA BOTTURI BONINI

Saggista e critica letteraria

Il mistero di Dio nell'ultimo romanzo di Elisabetta Pierallini

Chi è Dio? L'Essere Perfettissimo Creatore e Signore del cielo e della terra, come recita il Catechismo di Pio X, o un'Entità incorporea, astratta e lontana, tanto astratta e lontana da non avere alcun legame con la Terra ed i milioni di creature che la popolano, indifferente alle tribolazioni, alle sciagure, agli errori che ne costellano l'esistenza rendendola varia, mutevole, straordinariamente ricca ed interessante? Questo l'interrogativo, che sta al centro della storia narrata da Elisabetta Pierallini nel suo ultimo romanzo *Il pontile dei topi lenti* (2016), un interrogativo che affascina e sgomenta.

Elisabetta Pierallini, una firma bresciana che evoca il racconto, il piacere del narrare per la felice capacità di affabulazione, la scintillante abilità d'intreccio, il linguaggio piacevole, delicatamente umoristico. Nata alla letteratura molto giovane con il romanzo, *Sotto sale* (1979), pubblicherà in seguito, in un breve giro di anni, *Le farfalle in faccia* (1980), *Bell'amore* (1982), *I belli di famiglia* (1986), romanzi tesi ad indagare in quel nucleo composito, ricco di sfaccettature e di contraddizioni, che è l'universo familiare: il rapporto di coppia, gli scontri generazionali genitori-figli, giovani-vecchi, lo sbocciare ed il logorarsi dei sentimenti. Ai romanzi farà seguito una messe prodigiosa di racconti pubblicati sul "Giornale di Brescia" e su altri periodici nazionali fra il 1982 ed il 1994. Alcuni, pochi purtroppo, verranno, molti anni dopo,

raccolti in volume: *Racconti scellerati* (2003), *I racconti di Santa Lucia* (2005), *Una creatura da buttare e altri racconti* (2006), *La grande nascita e altri racconti* (2007).

«Non sempre si scrivono romanzi: – dichiarò una volta Michele Prisco, narratore napoletano del secolo scorso, riprendendo un concetto già espresso da Cesare Pavese – si può costruire una realtà accostando e disponendo momenti che ci piacquero ognuno per sé e insieme fanno esperienza e avventura [...] legati da un motivo conduttore segreto per modo che il libro risulti alla fine il più unitario possibile»¹. La vita di ogni giorno è il *motivo conduttore segreto* che lega i racconti di Elisabetta Pierallini; la scrittrice ha dipanato questo filo con accorta partecipe pazienza, seguendone gli intricati svolgimenti, per costruire un ricchissimo mosaico variegato; tanti piccoli tasselli in cui narra con rispetto e delicatezza, quasi con pudore, l'avventurosa favola dell'esistenza di grandi e piccini, di giovani e vecchi; un'esistenza intessuta di piccole semplici cose, gioie, allegrie, spensieratezze e batticuori, ma anche delusioni, tristezze profonde, dolori, disperazioni, muovendosi con disinvolta scioltezza fra reale e surreale. E tutto diventa favoloso e nel contempo vero; tutto diventa vita. Storie semplici ed affascinanti, animate da folle di personaggi vivacemente fissati in un atteggiamento, un sorriso, una lacrima; vicende familiari caratterizzate da una rara abilità nel coglierne gli intrecci complessi, eppure semplici, di sentimenti e risentimenti che segnano la quotidianità. Se i sentimenti avessero un colore, i racconti della scrittrice bresciana esaurirebbero l'arcobaleno delle sfumature cromatiche. Guidata da una sorprendente capacità di andare oltre l'apparenza di un gesto, di un'espressione, di un atteggiamento colto al volo, sa leggere dentro il personaggio scoprendone i moti dell'animo, gli splendori e gli insondabili abissi che annegano nel buio del cuore.

La scrittrice bresciana sa affascinare il lettore, lo intriga con una prosa apparentemente semplice, cui non sono estranei termini che appartengono al linguaggio colloquiale, rendendola più sapida e frizzante, venata di sorridente garbata ironia; sa creare attesa, curiosità, *suspence*; maliziosamente gioca con l'equivoco e quando il lettore, tenuto abilmente in sospeso, è convinto di aver capito *come andrà a finire*, con un

1. M. PRISCO, *Il colore del cristallo*, Rizzoli, Milano, 1977, seconda di copertina.

birichino colpo di penna porta il racconto su binari diversi, sciogliendo la vicenda in un finale del tutto inatteso, del tutto impreveduto, divertita per lo scherzo malizioso perfettamente riuscito.

Quasi sempre le vicende sono ambientate in una città ben precisa, Brescia, la Brescia dei nostri giorni, amorevolmente connotata nei luoghi mai anonimamente indicati, ma accarezzati nelle linee architettoniche, negli spazi esterni (piazze, giardini, soprattutto strade), negli odori, nei suoni; luoghi che noi tutti possiamo ritrovare e riconoscere vivendo la città. Brescia è, per dirla con Nicola Lisi, *il paese dell'animo* di Elisabetta Pierallini, come Ferrara lo fu per Bassani, Firenze per Pratolini, le Langhe per Pavese, il retroterra vesuviano per Prisco.

Dopo molti anni la scrittrice bresciana è tornata al romanzo più impegnato ed impegnativo (che, comunque, conserva tutte le caratteristiche letterarie dei racconti) con *L'uomo che comprava le rose dalla bambina polacca* (2013), libro-testimonianza di un personale incredibile evento, una serie di incontri vissuti in quel *non luogo* di passaggio fra la vita e la morte in cui le anime si trovano sospese per un tempo indefinito, prima di raggiungere la sede eterna; sorta di dono speciale alla incrollabile tenacia di una donna che non si rassegna alla morte del compagno, allo spezzarsi di un'esistenza vissuta insieme. Il romanzo, nel contempo, si configura come testimonianza di una bellissima storia d'amore tutta terrena, intessuta di gesti, di gioie e di affanni quotidiani, di tradizioni domestiche e di momenti di intima felicità. Una storia sconvolgente che procura più di un brivido e fa riflettere sui grandi temi della vita e della morte, sul chi siamo e dove andremo.

IL PONTILE DEI TOPI LENTI

Non meno sconvolgente la storia che si dipana nell'ultimo romanzo *Il pontile dei topi lenti*, il cui protagonista è Dio, proprio Dio, che si fa attore principale di una *commedia* tutta umana, tornando ad incarnarsi in un corpo rubato alla morte, facendo sua la vita di un ragazzo. Forse un *unicum* nella letteratura italiana.

«Non aveva bisogno di una donna per nascere. Lui era. Era sempre stato e sempre sarebbe stato. In un'ora e in un luogo scelti a caso gli bastò rintanarsi nel corpo di un uomo che moriva prolungandogli così

la vita. Inglobò la sua anima con un senso di nausea, sconosciuta, e si sentì compresso da fibre muscolari, legato da vasi sanguigni, caldo di organi ed appesantito dal respiro. Con un infinitesimale atto di volontà contrasse il tempo per i pochi secondi necessari a nascondere il misfatto agli occhi del mondo: una moto fuori strada alle sei e trenta del pomeriggio sulla statale Toscolano-Maderno Gargnano. Nessun testimone. Un buco da niente nel tessuto del divenire, subito ricucito [...]. Il Signore dell'universo era Samuele, che trascinava la sua moto verso quella che sarebbe stata la sua casa, tra quelli che sarebbero stati i suoi vicini in questa straordinaria avventura e già si sentiva più ottuso, più limitato. Il suo incarnarsi lo aveva costretto alla rinuncia consapevole dell'immensità quindi, se uomo doveva essere, poteva essere Dio solo in quella microscopica scintilla del divino che è in ogni creatura. Questo era quanto lui aveva voluto, comunque ne era sorpreso, spaventato e divertito insieme»². Questo il sorprendente *incipit* del racconto: Dio torna a farsi uomo nel corpo di un giovane uomo.

Che cosa induce Dio, l'Essere Perfettissimo, l'Eterno, Signore e Creatore dell'Universo, a rinunciare all'immensità, all'onniscienza, all'onnipotenza per calarsi nel corpo finito di Samuele?

Studente di medicina con un tumore al cervello, che ha deciso di non curare, trascorre il breve tempo che gli rimane da vivere nel *residence* "Il Treno", «tre case rosse, gemelle, simili a vagoni di un treno», che affaccia sul lago di Garda, proprio di fronte a Torri del Benaco, un minuscolo e un po' appartato angolo di mondo splendente di bellezza. Frequenta quasi esclusivamente i pochi vicini di casa, cui è legato da un'amicizia recente, intessuta di consuetudini e di riservatezza: Corrado maturo insegnante di lettere al liceo con la figlia Rosalinda, minuscola fatina dai capelli fiammeggianti, e Teresa, giovane disegnatrice di fumetti reduce da una delusione d'amore. Ci sono anche Ulisse e Lepre Aurora, una coppia che da tempo si trascina in un matrimonio ormai privo di sentimento, logorato dalla quotidianità, e la loro figlia Artemisia, un fiorellino gentile dal viso innocente, col suo bambino, un piccolo mostriciattolo che lei vede bellissimo. Un pugno di personaggi che, come Samuele, conducono un'esistenza ritirata, apparentemente serena in questo fazzoletto di paradiso fra Toscolano-Maderno e Gar-

2. E. PIERALLINI, *Il pontile dei topi lenti*, Fondazione Zanetto, Montichiari (BS), 2016, p. 17.

gnano, ove sono giunti come naufraghi in cerca di pace: ognuno di loro ha un diverso passato che non può dimenticare, un dolore che non sa sopire, una colpa di cui non riesce a perdonarsi, un rimorso cui cerca di sopravvivere in una faticosa quotidianità. E ci sono anche *i topi lenti* che di giorno se ne stanno nelle loro tane fresche ed ogni sera, all'ora dell'aperitivo o della cena all'aperto, escono sul pontile e, con discrezione, senza disturbare, osservano gli umani, ne ascoltano con interesse i discorsi, condividono educatamente la loro compagnia, attendendo con pazienza il momento in cui potranno raccogliere le briciole di cibo cadute dalla mensa e fare pulizia, saziando la propria fame, prima di tornare silenziosi alle loro tane nascoste. E, scherzo innocente al lettore, fra i personaggi di questa storia incredibile, sempre un po' in bilico fra reale, surreale e immaginario, invisibile ma presente nei discorsi degli abitanti del *residence*, c'è anche lei, la scrittrice Elisabetta Pierallini, la «signora bionda che, quando scendeva in paese si portava dietro un esercito di nipoti e di cognate»³, o che di tanto in tanto fa fioccare dall'alto del terrazzo della sua villa "Oliveto san Giorgio" candidi angeli ritagliati nella carta igienica per il divertimento dei suoi bambini, «angeli grandi come una mano, angeli proprio a forma di angelo: testa alucce vestina e braccia aperte che svolazzavano indecisi per il poco peso, s'impigliavano nei veleni dell'oleandro, cercavano di nascondersi tra i rami degli olivi»⁴.

Samuele-Dio, imparando a conoscere i suoi amici, avverte la sofferenza acuta che emana da ognuno di loro, il grande bisogno d'amore, il desiderio di raccontare il male che li dilania per trovare sollievo nella condivisione. Il giovane c'è sempre quando qualcuno ha bisogno di lui: il suo sguardo chiaro colmo di dolcezza, la tenerezza degli abbracci, la capacità di ascoltare senza giudicare, la pacatezza delle parole sempre piene d'amore, dicono che lui è un Dio che comprende, conforta, soffre con le sue creature. Un Dio che ama e che condivide. Non giudica. Non interviene. Non può, perché l'uomo, che ha ricevuto quel dono meraviglioso e terribile che si chiama libero arbitrio, conosce il bene ed il male, quindi deve trovare in se stesso la forza e le motivazioni per operare una scelta di bene, accompagnato e compreso da quel Dio che è immenso amore.

3. PIERALLINI, *Il pontile*, p. 51.

4. PIERALLINI, *Il pontile*, p. 138.

Quindi, sembra chiedersi l'Autrice, Dio, pur nella sua onnipotenza, nel suo incommensurabile amore per l'umanità, non può proprio tutto, vincolato dal libero arbitrio che Lui stesso ha donato alle sue creature? Quindi, che Dio è? La sua onnipotenza non è infinita? La mente del lettore si smemora nell'intrico dei quesiti dalla difficilissima risposta che investe fede e ragione, mentre il romanzo si snoda sul filo, pericoloso e sottile come la lama di un rasoio, che separa l'ortodossia cattolica dall'eresia. Elisabetta Pierallini con fine sapienza compositiva sa evitare il rischio, reggendo saldamente la vicenda, senza sbavature, con mano delicata ma sicura.

Ma il Male, malignamente in agguato, giungerà presto a sconvolgere quella precaria normalità ritrovata, quel bozzolo protettivo in cui tutti i coprotagonisti della storia hanno avvolto le loro esistenze e che riescono a conservare con tanta difficoltà. Quale caso infelice, quali sataniche macchinazioni, in una radiosa mattina d'estate, portano a Bogliaco, nella piazzetta del paese, due forestieri? L'Esimio cardiocirurgo, «marito fedifrago, amante traditore, marito redento e poi pentito della redenzione»⁵, che tanto ha fatto soffrire Teresa, amante innamorata e paziente; e Antonia Saccadei Medusa, alta, elegante, «discreta donna in offerta-speciale», follemente innamorata di Corrado? l'uno in cerca dell'amante perduta, l'altra per ritrovare il professore a lungo inutilmente bramato e ripetutamente provocato senza successo, stanandoli da quel luogo ameno e tranquillo in cui si sono rifugiati per nascondersi e per ritrovarvi un poco di pace?

L'Esimio e Medusa emergono da un passato, che Teresa e Corrado hanno rinnegato tentando di dimenticare, forieri di scompiglio e di tempesta, accompagnati da una «ventata gelida, un odor di morte e di disperazione [...]». Il Male era in agguato come negazione del bene, come bestemmia del divino, come buio di Dio»⁶.

L'arrivo dei due forestieri frantuma la precaria serenità del piccolo gruppo, l'apparente leggerezza dei loro incontri conviviali che si esprime in gesti abitudini discorsi di quotidianità condivisa, di semplicità affinità e rispetto. Lo percepisce, sgomento, Samuele. Lo avvertono, terrorizzati, i topi del pontile. Lo sente la natura stessa che si scatena in

5. PIERALLINI, *Il pontile*, p. 94.

6. PIERALLINI, *Il pontile*, p. 86.

tutta la furia dei suoi elementi in una notte cupa e strana, impregnata di brividi misteriosi e di angoscia. Nello svolgersi di un pugno di giorni, in un crescendo di tensione, sotto lo sguardo pietoso di Samuele, che non nasconde di essere Dio, Teresa, Corrado, Rosalinda, Ulisse, Lepre Aurora, Artemisia, l'Esimio cardiocirurgo, finiranno per raccontare il buio sepolto nel profondo dell'animo, in una progressiva dolorosissima catarsi fino al recupero di una rinnovata innocenza; ritroveranno, se non la gioia, almeno la pace. Sciogliono così le personali vicende in una scelta di Bene. Tutti tranne Medusa che sfida fino in fondo Samuele-Dio, perché Medusa, una donna che non sa amare e non è mai stata felice, da sempre ha scelto il Male, ha goduto nel farne agli altri, ha goduto della sofferenza altrui. Medusa «è amica del demonio, non posseduta, quindi pienamente responsabile»⁷ delle sue scelte, delle sue azioni. E sono proprio i topi lenti del pontile, quei topi così pacifici e discreti, fra i quali la donna, da giorni, va seminando morte crudele per puro sadismo, quei topi che non erano stati mai né violenti né aggressivi né invadenti, a prendere l'iniziativa contro Medusa, ad avviare una rivolta silenziosa e determinata, per costringerla ad urlare, suo malgrado, quella terribile verità che ha sempre accuratamente celato ed è stata causa di tanta disperazione. Una sorta di giustizia pietosa ma ferma, che non è mai vendetta; una giustizia senza violenza, da "età dell'oro", quando ancora gli uomini incorrotti non conoscevano il Male ed il "vaso di Pandora" teneva prigioniero le brutture che avrebbero corrotto il mondo. Per tutti c'è salvezza. Non per Medusa, che non conosce i turbamenti dell'anima, neppure il rimorso, e disprezza la misericordia di Dio. Non sa che farsene. Ma Dio è paziente. Dio sa aspettare.

E si ripropone la domanda iniziale: Che cosa ha spinto Dio, il Signore e Creatore dell'universo, a farsi nuovamente uomo, a rinunciare all'immensità, all'onniscienza, per lanciarsi in quella che sente come una «straordinaria avventura che lo spaventava e divertiva insieme, molto più divertente della statica sapienza divina, senza curiosità, senza necessità»⁸? Non certo la salvezza di quel piccolissimo nucleo umano, evento del tutto collaterale. Il Dio di Elisabetta Pierallini è un Dio curioso, «venuto sulla terra per conoscere i particolari»⁹, quei particolari

7. PIERALLINI, *Il pontile*, p. 235.

8. PIERALLINI, *Il pontile*, p. 18.

9. PIERALLINI, *Il pontile*, p. 34.

di cui aveva soltanto una visione d'insieme, per arricchire e completare la sua sapienza, per fare una sorta di esperimento: condividere, per capire, la vita degli uomini che Lui ha creato, quella vita che nella sua onniscienza conosce perfettamente. Ma il sapere è ben diverso dal provare, dallo sperimentare; è ben diverso dal vivere. Dio, attraverso il corpo e l'animo di Samuele, scopre le sensazioni fisiche (il piacere ed il dolore, il fastidio e la stanchezza), le emozioni, i trasalimenti del cuore, i sentimenti (l'amicizia, la pena, la solidarietà, l'attrazione), un universo per lui astratto, che non ha mai vissuto di persona, che non ha mai provato sulla propria pelle. Anche le cose più semplici lo affasciano, lo stupiscono, rapiscono i suoi sensi, il suo essere, sperimentando la consapevolezza che è proprio l'incommensurabile quantità delle sfumature di sensazioni emozioni sentimenti a rendere l'esistenza umana fragile, complessa, ma ricca e meravigliosa, degna di essere vissuta anche nel pianto, perché l'uomo non è «l'errore di Dio ma è prodigio e gloria dell'universo e la vita umana nella sua complessità è la grandiosa immagine del divino»¹⁰. Ogni cosa gli appare nuova e straordinaria, mentre «essere Dio significava solitudine infinita, immobilità e silenzio. Il silenzio dell'Universo»¹¹. E questo Dio incorporeo, astratto, così solo, immensamente solo nell'infinito per l'eternità, questo Dio un po' malinconico che va via via innamorandosi della vita, delle sue variazioni e dei suoi mutamenti, suscita un moto di pietosa tenerezza (ma può l'uomo provare tenerezza o pietà per Dio?) anche nel lettore. La vita dell'uomo è stupenda, una continua altalena di luci e di ombre; Dio vuole sperimentare tutto ciò che è umano, anche l'emozione per Rosalinda «che gli era entrata nel cuore come un coltello», un sentimento, nuovo per Lui, «fatto di gioia di paura di dolore di voglia di possesso e di contatto fisico, [...] un sentimento fatto di male e di bene, inferno e paradiso, benedetto e maledetto. Un desiderio che dà dolore e piacere, [...] per cui vale la pena di essere uomo»¹². Vuole vivere proprio tutto, anche il dolore, la paura, il terrore della morte, «un sentimento orribile perfino per chi sa che non morirà mai, perché è qui sulla terra soltanto per un esperimento»¹³.

10. PIERALLINI, *Il pontile*, p. 60.

11. PIERALLINI, *Il pontile*, p. 45.

12. PIERALLINI, *Il pontile*, p. 94.

13. PIERALLINI, *Il pontile*, p. 50.

Serpeggia, nello sgomitarsi dei giorni assolati di un'estate in declino, la tentazione di restare uomo, di intervenire con la propria onnipotenza per cambiare il corso dell'universo, continuando ad essere Samuele, per non tornare «alla sua esistenza non limitata nel tempo, non definita nello spazio, assolutamente perfetta»¹⁴, ma avvolta da una solitudine immensa. È come un brivido che trascorre tutto il romanzo, ma alla fine, vinta «la nostalgia di quello che avrebbe perduto», superata anche l'ultima tentazione, la più terribile, Rosalinda, il suo viso, il suo sorriso, il suo amore, affronterà la morte umana stando *dentro la vita*, nel corpo di Samuele, «non sulla gloria della croce, nella grande drammatica rappresentazione da tramandare e da ricordare, che avrebbe dovuto cambiare il mondo, bensì in un letto qualunque, senza certezze, pieno di paura mentre gli altri nemmeno se ne accorgono o piangono quel poco che prevede la consuetudine, non era la stessa cosa. Stare “dentro” la vita voleva dire accorgersi che il tempo umano, così “finito” era in realtà infinito e ogni dolore era infinito e ogni paura era infinita»¹⁵.

Le vicende, talvolta drammatiche, si snodano fra Toscolano-Maderno e Bogliaco, in un piccolissimo lembo di terra gardesana, una zona incantata e bellissima fatta di montagna e di lago, di terra di acqua di cielo e di vento, di azzurro e di verde, di ombra e di luce, di sole e di pioggia, di fiori dai mille colori; una bellezza perfetta racchiusa in tutte le cose, anche le più minuscole e semplici. Un paesaggio, non solo scenario posto a fare da quinta teatrale, ma nei suoi mutamenti partecipa delle vicende, personaggio esso stesso che si fa sponda dolce mollemente distesa nella pace dei pomeriggi pigri, si fa cielo e lago luminosamente azzurro nelle mattine di quiete, si fa vento e tempesta quando il dramma incombe e la disperazione, la paura, il terrore sconvolgono quelle creature indifese. Soprattutto il lago, onnipresente protagonista, partecipa delle quotidiane vicende, degli umori che agitano gli umani col movimento delle acque ed il trasmutare dei colori, gli azzurri i grigi i verdi, ora ridenti sotto la carezza del sole, ora cupi e minacciosi nell'infuriare della tempesta.

Il pontile dei topi lenti è un romanzo solido e moderno, teso ed intrigante; una storia inconsueta, abilmente giocata fra presente e passato

14. PIERALLINI, *Il pontile*, p. 232.

15. PIERALLINI, *Il pontile*, p. 119.

con frequenti balzi avanti e indietro nel tempo e nello spazio, ricostruita con grande sapienza costruttiva, come un puzzle i cui tasselli ricompongono pian piano un tutto che affascina dalla prima all'ultima riga. Come i libri precedenti, si legge con curiosità e interesse, ma anche con piacere, per la scrittura semplice, preziosa ed accurata, che scorre fluida, morbida, elegante, rivelando un solido e vario retroterra culturale; una prosa arricchita da un divertito umorismo, da una garbata ironia che strizza l'occhio al lettore attenuando la tensione; il linguaggio colloquiale, facendo capolino qua e là, conferisce sapidità e leggerezza al narrare.

Come nel precedente lavoro, *L'uomo che comprava le rose dalla bambina polacca*, ed in parecchi dei suoi straordinari racconti, Elisabetta Pierallini si libra tra reale surreale sovrannaturale, ponendosi (e suggerendo al lettore) alcuni dei grandi interrogativi che spesso angosciano le coscienze smarrite dell'uomo contemporaneo contrastate fra Fede e Ragione. Dio esiste? È buono? cattivo? indifferente? Perché consente tanta crudeltà, tante turpitudini contro i bambini, i vecchi, gli inermi, gli emarginati, i giusti? Perché permette le catastrofi e gli sconvolgimenti della natura, le guerre, gli stermini di massa, i genocidi, i violenti contrasti di religione? E il dramma dei migranti? Perché Dio non interviene a proteggere i deboli, scagliando fulmini contro gli oppressori, i torturatori? Perché non annienta il Male, Lui che è onnipotente? È possibile che Dio «abbia sbagliato tutto? La fame, il dolore, la malattia, l'invidia, l'odio, la guerra, la demenza, la vecchiaia, e infine, come se non bastasse, l'orribile morte. Tutto sbagliato»¹⁶? Sarebbe questo l'amore di Dio? Come può Dio, se è Amore infinito, permettere che esista tutto questo? E il Demonio è così potente? È dunque il Male a vincere? Il Male è più forte di Dio? O Dio permette il male perché l'Uomo è libero ed è più forte?

Il lettore è invitato a godersi la storia narrata con garbo e coraggio, a confrontarsi, a riflettere sul mistero della Vita e della Morte, del Tempo e dell'Eterno, di Dio e dell'Uomo con animo semplice ed accogliente, senza pregiudizi.

16. PIERALLINI, *Il pontile*, p. 118.

PUBBLICAZIONI PRINCIPALI DI ELISABETTA PIERALLINI

Sotto sale, Vallecchi, Firenze, 1979. Premio “L’Inedito”, 1978.

Le farfalle in faccia, Vallecchi, Firenze, 1980.

Bell’amore, Bompiani, Milano, 1982.

I belli di famiglia, Camunia, Milano, 1986.

Racconti scellerati, Passigli, Firenze, 2003.

I racconti di Santa Lucia, Zanetti Editore, Montichiari (BS), 2005.

Una creatura da buttare e altri racconti, Zanetti Editore, Montichiari (BS), 2006.

La Grande Nascita e altri racconti, Zanetti Editore, Montichiari (BS), 2007.

L’uomo che comprava le rose dalla bambina polacca, Fondazione Zanetto, Montichiari (BS), 2013.

Il pontile dei topi lenti, Fondazione Zanetto, Montichiari (BS), 2016.

ALESSANDRO DI MARCO

Dottore di ricerca in Storia del Cristianesimo

Moderni santuari *ad instar*: la chiesa di Nostra Signora di Lourdes a Palazzolo sull'Oglio

Come si diffonde una devozione da un territorio ad un altro? Quali sono gli strumenti che permettono la propagazione anche a migliaia di km di un culto, in contesti socio-culturali anche molto diversi dall'originale? Cosa si conserva e cosa muta della forma di pietà originale in questo processo di propagazione? Per l'ambito cattolico e in epoca contemporanea, ho tentato di fornire una risposta a queste e ad altre domande relativamente alla diffusione della devozione alla Madonna di Lourdes in Italia¹.

LA DIFFUSIONE DELLA DEVOZIONE A NOSTRA SIGNORA DI LOURDES

Limitando in questa sede l'esposizione ai soli passaggi essenziali della nascita e sviluppo di questa pietà mariana, rimando per approfon-

1. A. DI MARCO, *Lourdes: storie di miracoli. Genesi e diffusione di una devozione planetaria*, Firenze University Press, Firenze 2016; A. DI MARCO, *Miracoli, propaganda e devozione popolare: nostra Signora di Lourdes in Italia (1872-1900)*, «Cristianesimo nella storia», 37, 1/2016, pp. 87-120.

dimenti agli studi riportati in nota²: alle 18 apparizioni della Vergine che la giovane Bernadette Soubirous (1844-1879) dichiarò di aver visto tra l'11 febbraio e il 16 luglio 1858 seguì, a distanza di quasi quattro anni (gennaio 1862), il riconoscimento ufficiale delle stesse da parte dell'Ordinario. Questa devozione si connotò da subito in maniera paradossale per contenuti e modalità apparentemente contraddittori: da un lato palesemente antimoderna perché, nell'epoca del positivismo scienziato, questa si caratterizzava per ostentare elementi ancestrali tipo l'acqua taumaturgica e i numerosi miracoli come vere e proprie sfide alle certezze della scienza³, nonché con il richiamo costante al dogma dell'Immacolata Concezione⁴. Accanto a questi si affiancavano elemen-

2. Chiunque voglia occuparsi scientificamente della storia delle apparizioni di Lourdes e dei primi anni di vita del santuario non può prescindere dalle opere del religioso René Laurentin: R. LAURENTIN, *Lourdes. Documents authentiques*, Lethielleux, Paris 1957-1966, e R. LAURENTIN, *Lourdes. Histoire authentique des apparitions*, Lethielleux, Paris 1961-1964. Più recentemente sono stati invece realizzati, soprattutto in area anglosassone, alcuni studi dedicati specificamente al santuario: si vedano R. HARRIS, *Lourdes. Les femmes et la spiritualité*, «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée», 117 (2005), 2, 621-634; R. HARRIS, *Lourdes. Body and Spirit in The Secular Age*, Penguin, New York 1999; S. K. KAUFMAN, *Consuming visions: Mass Culture and the Lourdes Shrine*, Cornell University Press, Ithaca 2005; S. K. KAUFMAN, *Selling Lourdes. Pilgrimage, Tourism, and the Mass-Marketing of the Sacred in Nineteenth-Century France*, in *Being elsewhere: tourism, consumer culture, and identity in modern Europe and North America*, a cura di S. Baranowski, E. Furlough, University of Michigan Press, Ann Arbor 2001, pp. 63-88; J. SZABO, *Seeing Is Believing? The Form and Substance of French Medical Debates over Lourdes*, «Bulletin of the History of Medicine», 76 (2002), 2, pp. 199-230; T. TAYLOR, «So Many Extraordinary Things to Tell»: *Letters from Lourdes, 1858*, «Journal of Ecclesiastical History», 46 (1995), 3, pp. 457-481; per l'ambito scientifico italiano, si veda DI MARCO, *Lourdes*; C. GALLINI, *Il miracolo e la sua prova. Un etnologo a Lourdes*, Liguori, Napoli 1998.

3. DI MARCO, *Lourdes*, pp. 87-130.

4. Nel corso dell'apparizione del 4 marzo 1858 di fronte alle ripetute domande della ragazza sulla sua identità, la figura avrebbe infine risposto nel dialetto locale «Que soy era Imaculada Concepciou». Da qui l'immediata associazione, compiuta già dalla gerarchia locale, fra dogma (proclamato il 9 dicembre 1854) e apparizioni. L'Immacolata Concezione rappresenta per il cattolicesimo sia il simbolo della vittoria della grazia sul peccato, ma anche la condizione di elezione originaria di ogni essere umano e di tutta la creazione; questo nel contesto culturale e politico di metà Ottocento assunse anche una forte connotazione simbolica, posta da Pio IX come baluardo alla modernità e alla tentazione di raggiungere la felicità sulla terra prescindendo da Dio e dagli insegnamenti della sua Chiesa. Sulla valenza storico culturale del dogma dell'Immacolata Concezione, si vedano tra gli altri C. M. BOFF, *Mariologia sociale. Il significato della Vergine per la società*, Queriniana, Brescia 2007, pp. 483-489; *Storia del cristianesimo. L'età contemporanea*, a cura di G. Filoramo, D. Menozzi, Laterza, Roma-Bari 2001, pp. 160-162; E. FATTORINI, *Il culto mariano tra Ottocento e Novecento, simboli e devozione. Ipotesi e prospettive di ricerca*, Franco Angeli, Milano 1999, pp. 47-65; S. DE FIORES, *Il culto di Maria nel contesto culturale dell'Europa occidentale nei secoli XIX-XX*, in *De cultu mariano saecu-*

ti assolutamente innovativi e all'avanguardia, come un procedimento medico per il riconoscimento del carattere straordinario delle guarigioni compiuto da specialisti e basato sul metodo sperimentale e il treno come mezzo privilegiato di pellegrinaggio; a questi si accompagnavano un uso massiccio della fotografia⁵ e della stampa (periodica e non) in grado di veicolare alle masse meglio di qualunque documento pontificio i contenuti e la portata delle apparizioni in un'epoca e in un Paese – la Francia – che si stava avviando ad una rapida secolarizzazione e ad un crescente anticlericalismo. Da qui la rapidissima ed impetuosa propagazione in tutta Europa e nel mondo tramite vari canali di divulgazione⁶: tanto che già dal 1873 si organizzano i primi pellegrinaggi dall'Italia. La fonte a stampa privilegiata per questo studio è uno di questi mezzi di propaganda, il mensile «Il giardinetto di Maria – Eco di Lourdes» che, diretto da mons. Giacomo Radini Tedeschi⁷, diventò per l'Italia la testata in grado di coordinare le numerose riviste di pietà mariana diffuse in tutta la nazione dedicate proprio alla Madonna di Lourdes: una sorta di punto di raccordo in grado di mettere in contatto realtà territoriali molto diverse e lontane come, tanto per limitarsi ai casi meglio documentati, la Sardegna, Napoli, Roma. Questa come altre pubblicazioni simili permettono di osservare in maniera dettagliata le modalità tramite cui questa devozione si è innestata e sviluppata ed è entrata così velocemente

lis XIX-XX. Acta congressus mariologici-mariani, Kevelaer anno 1987 celebrati, I, Pontificia Academia mariana internationalis, Roma 1991, pp. 9-72. Si rimanda poi ad altri studi per un approfondimento di tipo storico e teologico del dogma mariano: in particolare, *Il dogma dell'Immacolata Concezione di Maria: problemi attuali e tentativi di ricomprensione. Atti del XIV simposio internazionale mariologico*, a cura di E. Tonello, Roma 7-10 ottobre 2003, Marianum, Roma 2004, e relativa bibliografia. Per una accurata analisi del processo redazionale della bolla *Ineffabilis Deus*, si veda G. MARTINA, *Pio IX*, Editrice pontificia università Gregoriana, Roma 1990, pp. 261-282. Il testo della bolla è in «Acta Sanctae Sedis» 3 (1867-1868), pp. 160-186.

5. DI MARCO, *Lourdes*, pp. 31-82. Sull'uso delle fotografie della veggente si veda A. DI MARCO, *La santa nell'obiettivo: i book fotografici di Bernadette Soubirous*, in *Santi in posa. L'influsso della fotografia sull'immaginario religioso*, a cura di T. Calì, Viella, Roma 2019, pp. 1-25. Sull'uso successivo delle fotografie dei miracolati di Lourdes, prima e dopo il viaggio, si veda A. DI MARCO, *I medici di fronte al miracolo alla fine del XIX secolo: il bureau des constatations médicales de Lourdes tra devozione popolare e riconoscimento ecclesiastico*, in *Médecine et Religion. Compétitions, Collaborations, Conflits (XII-XX siècles)*, Ecole Française de Rome, Roma 2013, pp. 227-256.

6. Sui motivi che hanno permesso a Lourdes di diventare il più importante sito mariano d'Europa, si veda DI MARCO, *Lourdes*, pp. 31-83.

7. Divenuto nel 1906 vescovo di Bergamo, mons. Radini Tedeschi si impegnò per decenni per organizzare i pellegrinaggi dall'Italia a Lourdes. G. BATTELLI, *Un pastore tra fede e ideologia. Giacomo M. Radini Tedeschi 1857-1914*, Marietti, Genova 1988.

ed impetuosamente nei cuori di milioni di italiani. Da queste riviste è possibile osservare l'introduzione della devozione in realtà urbane, tramite l'inserimento in una chiesa preesistente di oggetti devozionali come quadri, statue o, più spesso, ricostruzioni della grotta⁸.

IL SANTUARIO DELLA MADONNA DI LOURDES A PALAZZOLO SULL'OGLIO

Si discosta da questo genere di descrizioni, e per questo è particolarmente interessante, la realizzazione di quella che potrebbe essere definita la "Lourdes italiana": vale a dire, un santuario dedicato alla Vergine Immacolata di Lourdes edificata a Palazzolo sull'Oglio, in provincia di Brescia, architettonicamente simile ma più piccolo della basilica dell'Immacolata Concezione realizzata nei Pirenei⁹.

Si è perciò di fronte ad un santuario *ad instar*, vale a dire una copia in formato ridotto di un intero luogo di culto¹⁰: i lavori furono completati nel 1889 e la chiesa fu consacrata nel 1896.

«Nel 1885 come nuovo arciprete di Palazzolo veniva eletto don Ferdinando Cremona il quale [...] progettò di affidare all'Orfanotrofio femminile una chiesa da dedicare alla Madonna e che nella forma esterna fosse simile alla basilica superiore di Lourdes dove, ogni anno, don Cremona si recava in pellegrinaggio»¹¹.

Le indicazioni fornite dalla rivista sono pienamente confermate da altre fonti: sita in via ss. Trinità vicino ad una delle porte cittadine e

8. DI MARCO, *Miracoli, propaganda e devozione popolare*, pp. 94-108.

9. Nell'*Elenco delle Opere permanenti costituite in Italia perenne ricordo del Giubileo Episcopale del S. Padre Leone PP. XIII*, pubblicato da «La Civiltà Cattolica», appare anche *L'erezione di una piccola Casa di Provvidenza specie per i poveri vecchi abbandonati, accanto al novello Santuario di N.S. di Lourdes. Cronaca contemporanea*, «La Civiltà Cattolica», 1894, I, p. 377. Per uno studio introduttivo sui santuari mariani in provincia di Brescia, è ancora fondamentale l'opera di A. FAPPANI, *Santuari ed immagini mariane del Bresciano*, La Voce del popolo, Brescia 1972, 4 voll.

10. «Uno dei fenomeni ricorrenti nel sacro è la riproduzione del santuario prototipo, vere e proprie repliche per gemmazione che, sin dall'antichità, ebbero l'appellativo di santuari *ad instar*». M. SENSI, *Tipologia e funzione dei santuari nell'Italia centrale*, in *Santuari cristiani d'Italia: bilancio del censimento e proposte interpretative*, a cura di A. Vauchez, Ecole française de Rome, Roma 2007, p. 107.

11. F. CHIAPPA, *Il Santuario della Madonna di Lourdes*, in «La Voce del Popolo», 19/X/1979, [s.p.]. Si veda anche C. BONARI, *Tesori palazzolesi*, La Compagnia della Stampa Massetti Rodella, Roccafranca 2008, p. 37.

realizzata come l'originale in stile neogotico, la prima riproduzione (in Italia) della prima basilica di Lourdes venne realizzata senza badare troppo alle spese: «iniziata la costruzione nel 1882, nel 1886 il santuario era già officiato e fu subito meta della pietà mariana dei palazzolesi e specialmente della gioventù femminile che ebbe accanto il suo oratorio e l'orfanatrofio femminile aperto nell'ottobre 1885. Don Cremona volle che accanto al santuario sorgesse anche il ricovero dei vecchi iniziato nel 1895. [...] nel 1902 la chiesa veniva completata con le due navate laterali, il coro e la grotta»¹².

Proprio la copia della grotta merita una particolare attenzione¹³: infatti, anche in questo caso, così come in altre realtà italiane e non solo, c'è una significativa differenza rispetto all'originale pirenaico. In effetti, mentre nella grotta di Lourdes è stata inserita una statua della Vergine da sola, in questo caso insieme ad essa, in posizione subordinata, è stata introdotta anche una statua di Bernadette: se a Lourdes quindi si è voluto iconograficamente comprimere, quasi annullare lo spazio riservato alla veggente, in un diverso contesto territoriale questo è diventato invece necessario. Infatti, se Maria è la mediatrice tra cielo e terra, Bernadette si pone simbolicamente come tramite indispensabile fra Maria e l'umanità, pur nella sua fragilità di essere umano: la sua presenza permette di collocare precisamente da un punto di vista spazio-temporale le apparizioni: “lei”, e solo lei, ha visto l'Immacolata, e l'ha vista “in quella grotta” e non altrove, in quell'anno particolare, né prima né dopo. La sua presenza iconografica permise alle apparizioni di acquisire credibilità e sostanza, perché suggerivano che Maria era apparsa in un luogo e in un tempo noti, ad una ragazza dall'identità ben definita¹⁴.

12. Palazzolo, in *Enciclopedia bresciana*, a cura di A. Fappani, XI, La Voce del Popolo, Brescia 1994, p. 378.

13. Sulla produzione e diffusione di copie di immagini e oggetti ritenuti sacri in età contemporanea, con speciale attenzione alla grotta di Lourdes, P. APOLITO, *Dal luogo al “sito”. Internet e la devozione*, in *Lo spazio del santuario: un osservatorio per la storia di Roma e del Lazio*, a cura di S. Boesch Gajano, f. Scorza Barcellona, Viella, Roma 2008, pp. 420-421. Si veda anche GALLINI, *Il miracolo e la sua prova*, pp. 147-149.

14. Ricordo che quando venivano realizzate le prime statue di Bernadette questa era ancora viva. Sulle rappresentazioni iconografiche di fine Ottocento, FATTORINI, *Il culto mariano tra Ottocento e Novecento*, p. 7; C. LEROY, *L'art marial aux XIXe et XXe siècles: perte et retrouvailles d'un visage?*, in *Théologie, histoire et piété mariale*, a cura di J. Comby, Profac, Lyon 1997, pp. 297-300. Si veda anche M.L. NOLAN, S. NOLAN, *Christian Pilgrimage in Modern Western Europe*, University of North Carolina Press, Chapel Hill & London 1989, p. 201. Alcune sommarie indicazioni relative alla dimensione iconografica delle apparizioni di Lourdes, incentrate

Nel 1955 (per volere di mons. Zeno Piccinelli e ad opera di Giuseppe Rubagotti) e nel 1978 la chiesa ha subito importanti lavori di restauro che le conferiscono l'aspetto attuale, con mosaici «incentrati sul tema dell'ammirazione del cielo e della terra verso il mistero della Madre di Dio. Il mosaico della lunetta sovrastante la porta principale raffigura la basilica di S. Pietro e vuol significare la consacrazione del mondo al Cuore Immacolato di Maria fatta da papa Pio XII. Sovrasta la scena in un ornamento a sesto acuto la figura dell'Immacolata. Nel santuario ritornano frequenti i motivi di angeli e fanciulli uniti nel canto di lode alla Vergine. Gli angeli in mosaico occupano le pareti della navata. Simboli di fiori, iscrizioni tolte dal profeta Isaia, da Dante e dai canti del popolo indicano tutto il mondo che si muove verso la Vergine. Le figure dei fanciulli in affresco occupano il perimetro dell'abside e finiscono nelle canne d'organo che sembrano raccogliere il concerto di tutti. Il soffitto è invece coperto di stelle e il catino dell'abside di note musicali»¹⁵.

Quello che qui più interessa però non è tanto l'edificio in sé, peraltro di non eccezionale valore artistico: meritevole di attenzione è invece l'idea di inserire un nuovo santuario in un contesto di rapida ed intensa industrializzazione. È la nostra fonte dell'epoca, «Il giardinetto di Maria», a descrivere dettagliatamente il contesto in cui si inserì questa devozione, tramite la pubblicazione di alcuni articoli apparsi tra il 1889 e il 1890, cioè al compimento dei lavori della nuova basilica:

«Palazzolo è una grossa borgata del bresciano, avente stazione ferroviaria sulla linea Bergamo-Brescia; [...] ricca di manifatture quanto forse niun'altra borgata su quel di Bergamo e di Brescia. Circa settemila anime vi abitano nelle quali viva e forte è radicata la cattolica religione di cui diedero splendida prova nel magnifico tempio parrocchiale»¹⁶.

sul tema della luce sono in A.M. LÉPICIER, *Les apparitions de Lourdes dans l'art contemporain*, in *Maria et Ecclesia. Acta congressus mariologici-mariani in civitate Lourdes anno 1958 celebrati. XV Maria et ars religiosa praesertim respectu habito ad parallelismum Mariam inter et Ecclesiam*, Academia mariana internationalis, Roma 1960, pp. 139-145.

15. *Palazzolo*, in *Enciclopedia bresciana*, cit., p. 378.

16. *La Basilica di N.S. di Lourdes a Palazzolo sull'Oglio*, «Il giardinetto di Maria», (d'ora in poi GM), 6, (1889), p. 100. «Alla metà dell'800 s'accese quasi d'improvviso la scintilla dell'industrializzazione che doveva far diventare Palazzolo uno dei poli industriali più importanti del Bresciano. L'occasione fu la ferrovia Venezia-Milano, per realizzare la quale, nel 1854 su progetto dell'ing. Silvestri, veniva avviata la costruzione del ponte sull'Oglio, del quale veniva po-

Da notare come la rivista, più che descrivere le origini del santuario, si sia più volte soffermata con notevole dovizia di particolari sulle grazie che i pellegrini avrebbero ricevuto in questo luogo:

«Moltissimi ammalati anche da lungi i quali furono spediti dai medici e si raccomandarono per qualche novena a questa Madonna di Lourdes furono guariti quasi istantaneamente»¹⁷.

Fra queste spicca la narrazione di una guarigione di una donna in gravidanza, «principessa della Germania», sottoposta ad un complesso intervento chirurgico a Berlino.

«Essa scrisse d'urgenza al parroco di Palazzolo pregandolo di una novena pubblica alla Madonna. In capo alla novena si telegrafò di farne un'altra, perché la povera principessa si trovava in punto di morte. Allora il parroco di Palazzolo fece toccare ai piedi verginali della prodigiosa statua un fazzoletto bianco e lo mandò all'inferma: si crederebbe? Applicare il fazzoletto e in due giorni compirsi l'operazione e l'inferma incamminarsi a perfetta guarigione, fu il fatto che ne successe. Il bambino nacque, pianse, e se ne volò in Paradiso. La madre gode ottima salute»¹⁸.

Al di là del caso particolare (il fatto che un sito appena edificato fosse già noto in luoghi così lontani non è affatto scontato), è però interessante la tecnica usata per attirare i fedeli: aggirando la questione della origine e realizzazione, si cominciò a descrivere da subito le guarigioni che si sarebbero verificate presso il sito religioso, puntando da subito su un argomento di cruciale interesse come il risanamento del corpo, nonché di rottura con la cultura positivista. Da quanto riportato dal *Giardinetto di Maria*, divenne presto meta di pellegrinaggi locali e da subito venne sostenuto dalla gerarchia locale: «Approdarono qui i

sta il 15 giugno 1854 con solennità la pietra dell'ultima arcata. [...] La ferrovia fu l'occasione di avviare nel 1856 l'impianto di uno stabilimento di calce e cementi che diventerà l'Italcementi, offrirà l'occasione di sviluppare ancor più l'industria della seta, di dar vita a quella del bottone (che avrà enorme sviluppo), a quella del cotone e a quella delle macchine utensili. Capitale forestiero specialmente svizzero, ingegnosità di imprenditori e di maestranze locali, energia elettrica fornita dalle rapide del fiume ed altri fattori faranno di Palazzolo, nel giro di pochi decenni una cittadina industriale che Gabriele Rosa chiamerà la "Manchester italiana". A tale slancio darà impulso la costruzione di un mercato nazionale, reso possibile dal processo unitario dello Stato italiano che Palazzolo visse in prima fila». *Palazzolo*, in *Enciclopedia bresciana*, p. 362.

17. Tutto l'articolo è dedicato a presentare ai lettori le proprietà taumaturgiche della statua della Madonna posta all'interno della basilica. *La prodigiosa Vergine di Lourdes che si venera nella nuova Basilica di Palazzolo sull'Oglio*, GM, 6, (1889), p. 305.

18. *La prodigiosa Vergine di Lourdes che si venera nella nuova Basilica di Palazzolo sull'Oglio*, GM, 6, (1889), p. 305.

pellegrinaggi parrocchiali di Palosco, di Cividale, di Capriolo. Vi giunse pure un pellegrinaggio da Crema di studenti e Chierici del circolo di S. Sebastiano»¹⁹.

Evidente è l'intenzione di porre un parallelo tra il santuario italiano e quello francese: infatti, esso è collocato in una località che, come il santuario francese, poteva perciò essere raggiunto in treno, dato questo che può spiegare perché questo luogo fra tanti sia stato sostenuto da una forte pubblicistica per incoraggiarvi i pellegrinaggi, anche se questo sostegno era dovuto, con tutta probabilità, anche ad altri fattori. Ricordo che da parte cattolica si era giunti proprio in questi anni alla piena consapevolezza della valenza "politica" e non solo religiosa dei pellegrinaggi²⁰: le folle riunite in nome di una devozione in un luogo pubblico conferivano un maggior peso al culto stesso, e facevano da contraltare alle folle riunite per motivi politici e sindacali. In tal senso chiare sono le attestazioni che provengono da varie tipologie di fonti, come i periodici dedicati a questa specifica forma di devozione o riviste più autorevoli e istituzionali come «La Civiltà cattolica»²¹. Anche gli atti di una organizzazione cattolica importante dell'epoca come l'Opera dei Congressi confermano questa progressiva presa di coscienza. Non è un caso che proprio «Il giardinetto di Maria», si propone di incrementare i pellegrinaggi a Palazzolo. Infatti, dopo aver elencato i mali dell'epoca prosegue:

«La Madonna di Lourdes vuole le manifestazioni di preghiera e di penitenza che sono i pellegrinaggi. Allietiamoci perché ci abbia additata anche qui in Italia una mèta facile, bella cara delle nostre pellegrinazioni; ed accorrendo in folla 'a suoi piedi, nel suo caro santuario, e compiendo i suoi voti rendiamola propizia a noi, ai nostri cari, alla patria nostra, alla Chiesa. Ricordiamoci che in Maria è la nostra speranza, che il Dogma dell'Immacolata deve trionfare sul secolo XIX»²².

In effetti, alla luce della già citata consapevolezza del mondo cattolico circa la pluralità di significati e di valenze dei pellegrinaggi raggiunta già poco prima della pubblicazione della *Rerum novarum*, è possibile

19. Nello stesso articolo si afferma che il vescovo di Lodi era spesso presente in questo santuario. *La prodigiosa Vergine di Lourdes che si venera nella nuova Basilica di Palazzolo sull'Oglio*, GM, VI, (1889), p. 306. Quella di dare massima enfasi ai miracoli è una tecnica già utilizzata con successo dalla stampa cattolica: si veda DI MARCO, *Lourdes*, pp. 138-139, 152-156.

20. A. DI MARCO, *Miracoli, propaganda e devozione popolare*, pp. 87-93.

21. *Ibidem*, pp. 156-162.

22. *La Basilica di N.S. di Lourdes a Palazzolo sull'Oglio*, GM, 6, (1889), pp. 101-102.

che, vista anche la sensibilità sociale dell'Opera dei congressi di questo periodo, la scelta di appoggiare il nuovo culto in un borgo fortemente industrializzato, popolato per lo più da operai, non fosse affatto casuale²³. In effetti, già altrove si è evidenziato come l'enciclica pontificia costituì un riconoscimento ufficiale delle iniziative economico – sociali dell'Opera²⁴. Probabilmente quindi, tale era la fiducia in questa nuova devozione che la si pose come strumento di missione in un contesto difficile²⁵:

«In un popolo di operai e di operaie qual è Palazzolo che conta già 15 stabilimenti bisognava tener conto delle briciole di tempo e saperlo guadagnare perché nessuno rimanesse privo della SS. Comunione, e potesse essere in pari tempo puntuale all'orario del lavoro. Si dovette dunque passar sopra anche al preciso cartello della liturgia, e così mentre un sacerdote celebrava la S. Messa, un altro dispensava la SS. Comunione allo stesso altare! Né si poteva altrimenti supplire alla sterminata moltitudine dei fedeli d'ogni età sesso e condizione che bramava letiziarsi dell'angelico Pane prima che scoccassero le 5 ore in cui gli operai fanno l'entrata agli stabilimenti. Immaginatevi il numero delle sante comunioni, anche solo da questo fatto che, [...] sei sacerdoti confessori qui non poterono il giorno innanzi abbandonare il confessionario che verso le 11 di notte! E anche qui un'altra infrazione disciplinare chiesastica!»²⁶.

23. «Una prima osservazione va fatta per quanto riguarda lo scopo eminentemente caritativo assistenziale delle attività iniziali della sezione. In quel periodo infatti esse erano soltanto o prevalentemente espressione di un sentimento di solidarietà che per il cristiano era un esercizio di carità e quindi espressione di una virtù religiosa». S. TRAMONTIN, *L'intransigentismo cattolico e l'Opera dei congressi*, in *Storia del movimento cattolico in Italia*, a cura di F. Malgeri, Il Poligono, Roma 1980-1981, vol. 1, p. 136. Si veda anche C. BREZZI, *Leone XIII, la "Rerum novarum" e lo sviluppo delle organizzazioni economico-sociali*, in *Storia del movimento cattolico*, pp. 347-362.

24. BREZZI, *Leone XIII*, in *Storia del movimento cattolico*, p. 347.

25. «Alle necessità di tempi difficili, di epidemie, di agitazioni sociali ed economiche andarono incontro particolarmente l'arciprete don Giuseppe Bettinelli che nel 1856 promosse un orfanotrofio femminile. Intenso l'apostolato di don Ferdinando Cremona, la cui devozione mariana diede vita al Santuario lourdiano. Sotto il suo parrochiato nacque e si solidificò un movimento cattolico che condizionerà per decenni la vita palazzolese soprattutto grazie all'attività di mons. Tommaso Bissolotti. All'assistenza alla fanciullezza abbandonata fece eco subito quella agli anziani ed agli inabili al lavoro, attraverso l'ospizio di carità fondato nel 1896 dall'arciprete don Ferdinando Cremona accanto al Santuario della Madonna di Lourdes da lui stesso eretto». Da segnalare la presenza di una "Congregazione della B.V. di Lourdes" (eretta nel 1888 con 1800 iscritti). *Palazzolo*, in *Enciclopedia bresciana*, p. 371.

26. *La festa dell'ultima apparizione di Lourdes in Italia*, GM, 7, (1890), pp. 234-235.

In effetti, diversi studi hanno evidenziato quanto accaduto qualche decennio prima in Francia, con una forte scristianizzazione diffusa proprio in alcune zone a spiccata vocazione industriale: questa esperienza doveva così suggerire alla gerarchia ecclesiastica di correre ai ripari²⁷. Il collegamento tra specificità territoriale e missione sembra confermato dalla sensibilità della rivista nel descrivere il contesto sociale del luogo, i ritmi e gli orari di lavoro degli operai locali, e la capacità degli ecclesiastici di adeguarvisi, anche contro le norme canoniche. Si tratta di un aspetto insolito, perché mai «Il giardinetto di Maria» aveva in precedenza dedicato spazio alla descrizione, sia pur sommaria, delle condizioni economiche e lavorative di specifiche località dove il nuovo culto era stato impiantato: condizioni di vita che per la classe operaia erano estremamente dure²⁸.

Naturalmente, come l'autore dell'articolo ammette esplicitamente, lo scopo di questa nuova struttura era di attrarre tutti coloro che, per motivi economici o di tempo, non potevano raggiungere il santuario originale:

«Oh! Noi vorremmo che al santuario di Palazzolo accorressero vicini e lontani: vorremmo che si organizzassero pellegrinaggi; vorremmo che dai monti e dalle pianure, dalla Lombardia, dall'Italia si eccitasse un nobile slancio per recarsi a Palazzolo a piè di Maria Immacolata da chi non può volare fino a Lourdes»²⁹.

Il fine ultimo di questi pellegrinaggi doveva essere

«La preghiera, ecco il bisogno della nostra età. L'ira di Dio provocata da popoli e da governi, i castighi che ci pendono sul capo, l'abisso al quale corriamo, il bisogno di un aiuto onnipotente per redimere le menti

27. P. JOUTARD (et alii), *Du roi Très Chrétien à la laïcité républicaine: XVIII-XIX siècle*, in *Histoire de la France religieuse*, vol. 3, a cura di J. Le Goff-R. Remond, Seuil, Paris 1991, pp. 177-329.

28. «La rapida industrializzazione che andava trasformando sempre più un centro agricolo e commerciale in uno dei più importanti centri industriali del Bresciano aveva creato una sempre più vasta classe operaia che si dibatteva in condizioni difficili di vita. I fanciulli dai 10 ai 14 anni impiegati nelle officine costituivano agli inizi del '900 l'uno su cinque degli operai; nella filanda Cramer su 590 femmine, 155 erano bambine. Quanto a salari, si andava da una media di 2-2,50 lire al giorno (3-10 lire per gli impiegati) per lo stabilimento di calce, alle 1,50 lire per gli altri stabilimenti per gli operai maschi e L. 1-1,20 per le donne; ma le fanciulle scendevano a 30-70 centesimi e i fanciulli a 50 centesimi nelle fabbriche di bottoni. Nel 1890 vi era stata addirittura una riduzione di salario tanto che il sindaco Ricci, pur solitamente ottimista, era costretto a scrivere: "La paga è molto al di sotto di quella che si poteva accordare e si accordava alcuni anni fa"». *Palazzolo*, in *Enciclopedia bresciana*, p. 364.

29. *La Basilica di N.S. di Lourdes a Palazzolo sull'Oglio*, GM, 6, (1889), p. 101.

e i cuori, le famiglie e i popoli, le nazioni e il mondo, le lotte a cui è sottoposta la Chiesa, la dura condizione cui soggiace il Vicario di Cristo, la guerra infine che a Dio si muove, esigono preghiere e penitenze. La Madonna di Lourdes vuole le manifestazioni di preghiera e di penitenza che sono i pellegrinaggi. Allietiamoci perché ci abbia additata anche qui in Italia una meta facile, bella, cara, delle nostre pellegrinazioni»³⁰.

Il pontefice sostenne a più riprese la capacità di attrazione di questo santuario: il 7 marzo 1889 veniva inviata una “Specialissima benedizione” a tutti coloro che avevano contribuito a far erigere il santuario e in seguito venne fatto realizzare un mosaico rappresentante l’immagine di Leone XIII posto sul frontone della basilica³¹.

La devozione alla Madonna di Lourdes nel bresciano ebbe anche altri siti e periodi dell’anno in cui esprimersi: le venne dedicato l’antico santuario della Madonna dei Campi di Travagliato, mentre a Comezzano Cizzago la festività venne usata per “cristianizzare” la Festa dei 13 Maligni, una «Festa paganeggiante con rappresentazioni di figure oscene»³².

30. *La Basilica di N.S. di Lourdes a Palazzolo sull’Oglio*, GM, 6, (1889), pp. 101-102.

31. *La Vergine di Lourdes che si venera a Palazzolo sull’Oglio*, GM, 6, (1889), p. 90.

32. A. MAZZA, *Tradizioni bresciane. I santi, i riti, il folclore, i proverbi*, Fondazione Civiltà Bresciana, s.l. [Brescia] 2002, p. 233.

SEGNALAZIONI BIBLIOGRAFICHE

LUCIANO ANELLI, *Lungo le strade della Tunisia. Prima e dopo la rivoluzione dei gelsomini*, Edizioni Nirvana, Tunisi 2017, pp. 232, con numerose illustrazioni a colori. Edizione in lingua inglese: *Travel Journal. 2008-2001*, Tunisi 2017, pp. 232; in lingua francese: *Tunisie, carnet de voyage. 2008-2001*, Tunisi 2017, pp. 232.

Avventurarsi in terre sconosciute, esplorare l'ignoto con la bussola di una salda Cultura; per apprezzare meglio la Natura, i suoi segni, le sue trasformazioni. Pietre che la Storia ha levigato, e spesso dimenticato; tracce sepolte, a volte stracciate dalla miseria di un'antropizzazione ignara del passato. Antichissimi monumenti ridotti a letamai tra pecore e smunti cavalli; ma anche – accanto – paesaggi d'inattesa bellezza e scorci inconsueti d'autenticità genuina. Richiami irresistibili per il viaggiatore, narratore ed esperto d'arte Luciano Anelli che – spinto dal suo irriducibile mal d'Africa - ritorna *Lungo le strade della Tunisia*, come titola l'ultimo suo lavoro (direttore artistico Hafedh Boujmil), un pregevole testo – narrativo e fotografico – in triplice versione italiana, inglese e francese. Lontano dai frettolosi passi forzati del turismo di massa, il viaggio di Luciano Anelli è lento avvicinamento, aperto all'imprevisto; è un indugiare attento, con lo sguardo curioso di tutto.

Memorie fenicie, romane o bizantine, presenze arabe; la stratificazione storica s'intreccia alla suggestione sensoriale... Odori e colori dalle candide terrazze di Tunisi ai coralli di Tabarca. Atmosfere segrete colte girovagando in angoli nascosti dove la vita quotidiana pulsa tra evidenti contrasti (povertà, disoccupazione, tensioni sociali) e frammenti di viva bellezza. La danzatrice velata di mistero; i marmi scivolosi dell'hammam; i gelsomini e i melograni in fiore nella spartana locanda con vista sulla fortezza.

Attimi di salutare contemplazione sottratti ai tanti spostamenti e disagi, sullo sgangherato autobus sferragliante o con un improvvisato autista personale (automedonte, lo chiama epicamente l'autore). Dalla polvere di remote vie sterrate emerge quel "gigante solitario" che è la Tavola di Giugurta, la montagna sentinella dell'immenso Sahel. Sconfinati orizzonti. E la luce senza fine delle dune o delle onde di Mahdia orlate da agavi appuntite, "matrone spinose". Cupole, minareti, moschee; poi, tra i vicoli della medina, il bianco sorriso della luna di notte... Immagini ed emozioni uscite dalla sapiente prosa di Luciano Anelli, in felice dialogo con la poesia delle splendide fotografie. Dentro un volume che è omaggio all'arte del viaggiare come inesauribile scoperta e conquista paziente.

Piera Maculotti

ALFREDO BONOMI, *Il cuore parla anche nelle esperienze dolorose. Brani di un colloquio intimo*, a cura di Michela Valtotti, prefazione di Orazio Zanetti, Edizioni Valle Sabbia, Bione 2019, pp. 180.

Un'impresa temeraria coronata da successo. Questo è il bilancio che si può trarre del libro scritto da Alfredo Bonomi. Il testo affronta un tema urticante che di primo acchito respinge il lettore: l'alzheimer e più in generale il mondo in cui precipitano i pazienti affetti da degenerazione cognitiva e i loro parenti più stretti. Un "viaggio al termine della notte" da cui la società distoglie lo sguardo. Un tabù per la generalità dei lettori. Eppure le 180 pagine del libro di Alfredo Bonomi avvincono il lettore fino alla fine, nonostante lo strazio e il dolore, per la verità che raccontano e la misura con cui lo fanno; nonostante la denuncia sociale che elevano, per l'esperienza diretta che la sostanzia e la passione civile che la permea.

Uomo di scuola e di cultura, presidente del Comitato scientifico della Fondazione Civiltà Bresciana, Alfredo Bonomi è stato sindaco di Pertica Bassa, presidente della Comunità Montana di Valle Sabbia e dell'Ussl 39, ed è socio degli Atenei di Brescia, di Salò e dell'Ateneo Veneto di Venezia. Nel libro Bonomi racconta, con assoluta sincerità d'accenti, l'esperienza vissuta durante i dieci anni trascorsi da quando alla moglie Daniela Anettoni è stato diagnosticato l'alzheimer, fino al 3 gennaio 2019 quando Daniela si è spenta. Nel corso di questi lunghi anni Bonomi ha tenuto un diario delle sue giornate di coniuge, assistente, sostegno della moglie. Ha tracciato una cronaca minuziosa dei sintomi, delle cure, dei loro

effetti ora devastanti ora lenitivi. Da un certo punto in avanti, man mano la voce di Daniela si affievolisce e si spegne, il diario diviene dialogo a una sola direzione, soliloquio, sfogo, denuncia. Ogni paziente è diverso dagli altri, ogni storia è unica e irripetibile, eppure i congiunti dei malati di alzheimer (si stimano dodicimila pazienti nella sola provincia di Brescia) potranno rispecchiarsi, ritrovare in questo libro speranze e cedimenti, rabbie e disillusioni che hanno sperimentato.

Bonomi dedica pagine di infinita tenerezza alla moglie ricordando il loro *ménage* nei tempi normali, e poi l'affacciarsi sempre più prepotente dei sintomi del male. Si passa dai colloqui in cui Daniela chiede aiuto con lo sguardo, sentendosi precipitare in un pozzo da cui non risalirà, ai lunghi anni in cui la corrente di tenerezza che scorre fra i due coniugi è legata solo al tatto, alla parola univoca, al contatto fisico. Il dottor Zanetti, nella prefazione, ringrazia l'amico Alfredo "perché dice con semplicità che la malattia è parte della vita". Alfredo Bonomi accompagna il lettore alla scoperta di questa nuda, sconvolgente verità.

Con identica sincerità Bonomi esprime le proprie reazioni di fronte al male che colpisce l'amata moglie: il senso di un'ingiustizia subita, l'ansia per le decisioni da prendere in solitudine, l'angoscia più profonda e il vacillare della fede religiosa, il venir meno di tante relazioni sociali, l'amarezza per i progetti andati in frantumi, il desiderio di una morte simultanea, le fatiche di un'assistenza non sorretta dalla speranza.

Bonomi, insieme alla moglie Daniela, compie anche un viaggio attraverso il sistema sanitario e assisten-

ziale, le sue falle, le sue lacune, le sue fragilità. Dà conto del personale eroicamente attaccato alla propria missione ma anche di quello demotivato, che tratta con sufficienza o malagrazia i pazienti, e si trincea nella somministrazione massiccia di farmaci per sedarne il grido di dolore. “È necessario aprire i reparti alla società e non chiudere i malati nei reparti” scrive a un certo punto Bonomi. Un appello la cui eco dura ben oltre la fine della lettura del libro, e che interpella molti.

Infine Bonomi guarda a fondo dentro i meccanismi sociali di rimozione del problema-alzheimer. “Siamo una società terrorizzata dal senso del limite” che di fronte a questa “peste strisciante” preferisce volgere lo sguardo altrove. “Siamo una società sbagliata per voi malati” denuncia Bonomi. E la denuncia risuona nel profondo: non eludibile, non aggirabile.

La via d’uscita – almeno teorica – ci sarebbe: consiste nel costruire – come ricorda Zanetti – comunità capaci di “accogliere le innumerevoli traiettorie dell’invecchiare”. Un percorso impegnativo e difficile, lungo il quale però un libro come quello di Alfredo Bonomi fa un gran bene. A tutti.

Massimo Tedeschi

MICHELE BUSI, *“Liberi e forti”. I primi passi del Partito Popolare a Brescia*, Ce.Doc. – Centro di Documentazione, Morcelliana, Brescia 2019, pp. 238.

Il saggio di Michele Busi, pubblicato in occasione del centenario dell’appello “Ai liberi e forti” e della nascita del Partito Popolare Italiano, intende indagare i primi sviluppi del partito

sul territorio bresciano. Dopo gli studi condotti negli anni Sessanta da Afra Vezzoli e negli anni Ottanta da Mario Faini sulle origini del Partito Popolare a Brescia, non è più stato svolto un lavoro approfondito che si sia occupato in particolare della ramificazione del partito nella nostra provincia.

La ricerca si focalizza sulle vicende relative all’anno 1919, soffermandosi sull’analisi del periodo che va dai passi iniziali del partito fino al buon risultato conseguito da esso nella consultazione elettorale nazionale del 16 novembre, che portò all’elezione in provincia di Brescia di 4 deputati del Partito Popolare.

Intento dichiarato di Busi è quello di “allargare lo sguardo oltre i protagonisti principali, dando visibilità anche alle molteplici sezioni che man mano andarono a costituirsi a Brescia e nella sua provincia”.

Per seguire i primi passi dell’azione del Partito Popolare nel bresciano l’autore ha utilizzato le fonti a stampa dell’epoca, a partire dall’organo ufficiale del partito, ossia il quotidiano «Il Cittadino di Brescia», oltre che il quotidiano zanardelliano «La Provincia di Brescia», quello liberale «La Sentinella bresciana» e il settimanale «La Voce del Popolo», senza trascurare, per dare conto degli orientamenti dei cattolici camuni, il settimanale «La Valcamonica».

Fra i vari temi affrontati, si analizza in particolare quello relativo al rapporto dei popolari bresciani con le altre forze politiche. A Brescia infatti i cattolici provenivano da una consolidata esperienza di governo – nata in funzione antizanardelliana – con i liberali moderati. Si evidenzia anche come in

questi mesi emerga una diversità di approccio, soprattutto per quanto riguarda la cosiddetta “tattica elettorale”, tra la città e altre zone della provincia (in modo particolare la Valcamonica), in cui maggiore era l’esigenza che il nuovo partito si ponesse in netta discontinuità rispetto alle altre forze politiche, compresi gli stessi alleati moderati.

Per molti versi un anno significativo quel 1919, dove emerse con chiarezza per busi “la tipicità dell’approccio dei popolari bresciani nei rapporti con le forze laiche e liberali”. Dato conto del dibattito sui giornali locali e ripercorse tutte le tappe delle varie aperture di sezioni del PPI in città (già il 9 febbraio a Palazzo Salvi, in via Moretto), quindi in provincia (la prima, il 15 febbraio, a Travagliato, anche grazie al ruolo del sindaco Emilio Bonomelli, la seconda il 16 febbraio a Rovato, la terza a Breno il 25 febbraio, in marzo subito le aperture a Edolo, Chiari, Salò, Bieno, Pontevico, per un totale in giugno di un centinaio di sezioni e oltre tremila iscritti), pagine interessanti sono qui dedicate alla posizione bresciana circa la richiamata “tattica elettorale” – sostanzialmente “di transigenza”, poi formalizzata in un documento discusso dagli esponenti bresciani del partito il 9 giugno a Palazzo San Paolo. Segue poi l’opportuno rilievo dato al primo Congresso del PPI a Bologna con l’indicazione dei nomi e ruoli dei delegati per la città e la provincia. “Il congresso è assai numeroso e altrettanto rumoroso [...] Non avrei mai creduto dominasse qui, in tutti i toni, una così viva corrente di entusiasmo per il Papa, per i suoi atti, per i suoi indirizzi”: così Giorgio Montini scriveva il 14 giugno alla mo-

glie. Viene poi ricordata l’estate rovente di scioperi e manifestazioni che il 4 luglio a Brescia degenerarono in violenze, saccheggi, sparatorie. Anche di questo Busi offre un preciso spaccato prima di seguire passo passo lo svolgersi della campagna elettorale in vista del 16 novembre che, connotando il PPI come forza già indispensabile in Parlamento, a Brescia vede per il partito il doppio dei consensi rispetto alla media nazionale.

Molto utili, infine, oltre l’indice dei nomi, le due Appendici che forniscono nel dettaglio l’elenco delle sezioni del PPI aperte in provincia di Brescia e i risultati elettorali del 16 novembre 1919 nei 280 comuni.

Luca Ghisleri

“L’incendio occorso nella terra di Bagolino” (1779-2019), a cura di Luca Ferremi, Giancarlo Marchesi, Flavio Richiedei, Associazione “Habitar in sta terra” – Comune di Bagolino – Fondazione Civiltà Bresciana, 2019.

In occasione del duecentoquarantesimo anniversario dell’incendio che nell’autunno del 1779 colpì il territorio di Bagolino, l’Amministrazione comunale, la Fondazione Civiltà Bresciana e l’Associazione “Habitar in sta terra” hanno voluto ricordare questo tragico evento con una pubblicazione curata da Luca Ferremi, Giancarlo Marchesi e Flavio Richiedei.

L’agile volume raccoglie un saggio di Giancarlo Marchesi dal titolo *Il grande incendio di Bagolino del 1779* – che amplia e rielabora l’intervento tenuto nel 2011 dallo storico dell’eco-

nomia in occasione del V Convegno dell'Associazione Italiana di Storia Urbana (Aisu) – e la ristampa anastatica dell'Orazione che il nobile Durante Duranti espose al Consiglio della città di Brescia nel gennaio del 1780, per perorare la causa degli abitanti di Bagolino, poi data alle stampe nello stesso anno presso Pietro Vescovi.

La sera del 30 ottobre 1779 un incastro drammatico di fatalità e di leggerezze trasformò un incidente in una tragedia, evidenziando la fragilità e la vulnerabilità della comunità bagolinese. In poche ore questa importante terra di confine fu completamente sconvolta: quasi 300 persone perirono, interi nuclei familiari andarono estinti e 644 abitazioni furono attaccate dal fuoco.

Per l'entità delle perdite materiali e umane sofferte, l'incendio di Bagolino fu senza dubbio uno dei più grandi disastri del XVIII secolo non solo per il Bresciano. Di questo erano consapevoli tanto le autorità provinciali quanto quelle veneziane, che si adoperarono subito con determinazione per soccorrere quella popolazione.

Il saggio di Marchesi evidenzia lo sforzo compiuto dalle varie autorità per fronteggiare questa emergenza. Come sottolinea lo studioso, la calamità che ferì Bagolino smosse le coscienze della classe dirigente bresciana e veneziana: alte personalità del ceto nobiliare e del clero si prodigarono per portare aiuto, ma anche il ceto borghese si distinse per generosità.

La stessa comunità di Bagolino, dopo una prima comprensibile fase di smarrimento, reagì con un'immediata voglia di ricostruire case, luoghi di culto e strutture produttive e un comprensibile desiderio di rimettere in piedi i

simboli di una terra che aveva sempre orgogliosamente difeso le proprie prerogative e la propria identità.

Dal saggio emerge la capacità dei protagonisti di puntare su una ricostruzione che intendeva rilanciare immediatamente le due attività, la lavorazione del ferro e l'allevamento del bestiame, che storicamente avevano determinato la prosperità economica di questo borgo, il più popoloso dell'intera montagna bresciana.

Non a caso si scelse di ricostruire l'abitato "dov'era e com'era" per beneficiare della vicinanza dei pascoli e della presenza degli edifici "da ferro", fattori che, come detto, erano stati alla base delle fortune economiche degli abitanti di Bagolino.

Alla rapida ricostruzione, conclusasi nel 1796 con la ristampa degli statuti locali, non fu certo estranea la capacità dei bagolinesi di saper sollecitare e coinvolgere nell'opera di riedificazione personalità di primo piano sia in ambito provinciale che veneziano, a riprova dei forti legami che questa comunità di confine aveva saputo costruire con il ceto dirigente dell'epoca. Una realtà, quella di Bagolino, che non era certo isolata, ma al centro di una fitta rete di rapporti che indubbiamente facilitarono la ricostruzione.

La pubblicazione è anche il frutto dell'impegno dell'Associazione "Habitare in questa terra", in special modo di Luca Ferremi e Flavio Richiedei sempre attivi per lo sviluppo della cultura della Valle del Caffaro.

Alfredo Bonomi

