

CIVILTÀ BRESCIANA
nuova serie
anno IV (2021)
n. 1



CIVILTÀ BRESCIANA

Direttore responsabile
Massimo Tedeschi

Segretario di redazione
Michele Busi

Redazione
Luciano Anelli, Elisa Bassini, Emanuele Cerutti, Pierantonio Lanzoni,
Francesca Morandini, Giuseppe Tognazzi, Federico Troletti, Michela Valotti

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, Renata Stradiotti, 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 IV (2021), n. 1
Autorizzazione Tribunale di Brescia n. 15/2018 del 11.12.2018

ISSN 1122-2387 ISBN 978-88-559-0129-1
Direzione e Amministrazione:
Fondazione Civiltà Bresciana onlus
vicolo San Giuseppe, 5 – 25122 Brescia
www.civiltabresciana.it; info@civiltabresciana.it
Redazione: redazioneciviltabresciana@gmail.com

Immagine in copertina: © Archivio Fotografico Civici Musei di Brescia, Alessandra Chemollo

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

SOMMARIO

MASSIMO TEDESCHI Tre Vittorie in una	3
<i>Suggestioni e novità dalla Fondazione</i>	
LUCIANO ANELLI Napoleone I, un altare di Gambara e (forse) Francesco Gambara	9
<i>Commemorazioni</i>	
RUGGERO BOSCHI Invito a riflettere	17
<i>Studi e ricerche</i>	
FIGURELLA FRISONI Pietro Marone “in chiave minore”: una <i>Natività della Vergine</i> e altre opere di formato ridotto. Più qualche osservazione	27
ROBERTO PANCHIERI L'alba dell'ordine ionico nell'architettura rinascimentale a Brescia: alcuni casi di studio	43
MICHELA CAPRA “ <i>Vi sono due fiumi in questa parte di chiusure</i> ”. Uno studio sulla storia sociale ed economica nell'antico Comune di San Bartolomeo	61
GIULIA PALETTI Paolo Tosio e la commissione di otto disegni tratti dagli affreschi pisani dei “primi maestri dell'arte”	87
GIOVANNI BOCCINGHER La storica “Conceria Capretti di Brescia”	117
GABRIELE BOCCHIO I Tridui della Valtenesi. Considerazioni storico-artistiche	137

MICHELA VALOTTI	
Liberio Andreotti e Luigi Pirandello. “Siparietto” bresciano	151
ROLANDO ANNI	
Vite nella bufera. Quattro giovani soldati tedeschi caduti a Roncadelle	163
<i>Note, documenti, rassegne</i>	
GIUSEPPE NOVA	
Giacomo Sarzina tipografo a Venezia nel Seicento. Nuove ricerche	179
GLAUCO GIULIANO	
Il Fondo Antico nella Biblioteca della Fondazione Civiltà Bresciana. Notizie e Curiosità	193
GIUSEPPE MERLO	
«Non per capriccio ma per giustissime ragioni». Scaramucce per un ritratto nella Chiari di primo Ottocento	207
FRANCESCO BACCANELLI	
Gian Battista Bosio ad Astrio, Arturo Verni a Edolo	215
MARIA PAOLA PASINI	
Patria e turismo: i <i>reportages</i> di Gualtiero Laeng durante la Grande guerra	221
<i>La discussione</i>	
PIETRO SEGALA	
Spiritualità della cura dei contesti d’arte dei territori storici? Un’ipotesi per riprendere una prospettiva già avanzata a Brescia nel secolo scorso	233
Recensioni e segnalazioni	245

MASSIMO TEDESCHI

Tre Vittorie in una

Il 21 dicembre 2020 la Vittoria alata è stata restituita formalmente alla città. Dopo due anni di attenzioni e cure da parte dei restauratori dell'Opificio delle pietre dure di Firenze la statua ha trovato la sua nuova dimora nella cella orientale del Capitolium allestita secondo lo scenografico disegno dell'architetto spagnolo Juan Navarro Baldeweg. Ora poggia su un cilindro di pietra di Botticino, perfettamente illuminata, con alle spalle le cornici bronzee che vennero rinvenute con lei la sera del 20 luglio 1826. Collocati sulla parete della cella, spezzati come furono trovati, ordinati come dovettero essere in origine, quei reperti metallici evocano l'idea di una bellezza da incorniciare, un monumento da ammirare nella sua pienezza anche astraendolo dal tempo in cui venne realizzato e che esso testimonia. Un gesto architettonico, insomma, che proietta la statua bronzea nell'empireo atemporale della bellezza e della classicità che le compete.

Le condizioni generali vissute dalla città hanno impedito di celebrare questa restituzione con l'enfasi pubblica che avrebbe meritato e che accompagnò ad esempio il rinvenimento della statua: il 22 luglio 1826, dopo essere stato sommariamente ripulito, il bronzo divino venne portato letteralmente in processione attraverso la città, dai piedi del colle Cidneo dov'era stata disseppellito fino all'ex convento di San Domenico dove si trovavano altri reperti della Brixia romana.

La pandemia ha concesso una breve tregua e solo dal 4 febbraio, e per un periodo inizialmente limitato, il pubblico ha potuto finalmente ammirare la statua.

La Vittoria ritrovata, collocata in uno spazio che ne valorizza la bellezza e l'unicità, assume una triplice valenza per Brescia.



La Vittoria Alata



La Malinconia
a Palazzo Vecchio

Essa si propone, anzitutto, come splendido oggetto d'arte, capolavoro antico che rimanda a una riconoscibile iconografia della Vittoria alata (dalla colonna Traiana all'Altare di Pergamo, da Palazzo Caetani al Museo di Napoli) che però solo qui, solo in questo bronzo alto poco meno di due metri, si offre non come citazione o profilo, ma come maestosa esemplificazione tridimensionale. Non si pecca di provincialismo nell'affermare il carattere straordinario di questa statua. Ci si trova anzi in buona compagnia, come ci ha ricordato Marco Roncalli nella sua ricognizione del rapporto dei grandi viaggiatori e dei grandi scrittori con questo monumento. Secondo Prosper Merimée “la Vittoria di Brescia è uno dei bronzi antichi più belli, se non il più bello che si conosca, e in uno stato di conservazione incredibile”. Henry James la considerava

“seconda solo alla Venere di Milo” quanto a bellezza, mentre Paul Heyse la definiva “la più bella delle Vittorie”.

Ma c'è una seconda valenza di cui la statua si carica, in questo momento, e si collega all'idea della rinascita, della risurrezione quasi. Da secoli le vicende della città sembrano specchiarsi in quelle della Vittoria, e la statua le riflette in maniera profonda.



L'installazione Incancellabile Vittoria di Emilio Isgrò

Il bronzo romano emerge dal buio secolare in cui era stato precipitato e accompagna lo sgorgare dello spirito patriottico, delle istanze di indipendenza, degli aneliti risorgimentali. Dopo essersi caricata fra XIX e XX secolo di tutti i significati possibili – dalla mitologia dei pionieri del volo alle istanze irredentiste e interventiste – durante la I Guerra mondiale la statua conosce vicende drammatiche: dopo Caporetto viene addirittura confinata a Roma, per timore che una travolgente avanzata austriaca facesse cadere il simbolo stesso della Vittoria nelle mani nemiche, trasformandola in ambitissima preda di guerra. Dopo il conflitto il suo rientro a Brescia è occasione di mostre e celebrazioni. Infine, durante la II guerra mondiale, la statua ha condiviso persino fisicamente le sorti delle popolazioni civili confinate nei rifugi antiaerei, finendo riparata sotto terra nel parco di villa Fenaroli a Seniga per sfuggire al rischio dei bombardamenti aerei. Il suo ritorno in città è stato il simbolo

della rinascita bresciana. Ebbene, il ritorno a casa della statua proprio nei mesi del Covid assume una nuova carica evocativa che allude ancora una volta alla rinascita, all'uscita da un confinamento, al ritorno alla luce di un condiviso progresso civile.

Infine, rivisitata nel 2021, la Vittoria si presenta come emblema definitivo della nostra città, simbolo a cui affidarne l'immagine, la promozione, l'identità, tanto più ora che la nuova campagna di restauri e l'analisi delle terre di fusione hanno accreditato l'ipotesi che la statua sia stata fusa in area bresciana proiettando la metallurgia locale in un passato bimillenario e collocandola fra le vette dell'espressione artistica. Non si tratta di ripercorrere la strada stantia della paccottiglia e delle repliche in scala variabile, ma di issare orgogliosamente questo vessillo, di valorizzarne la carica evocativa, di sceglierla come emblema identitario. Si colloca su questa strada la scelta di chiedere a un artista contemporaneo come Emilio Isgrò di interpretare questa icona: spunto da cui l'artista siciliano ha tratto l'opera "Incancellabile Vittoria" che ora campeggia nella stazione della metropolitana presso la stazione ferroviaria. C'è peraltro una circostanza che salda ulteriormente il legame fra questo emblema e Brescia: questa è una Vittoria non trionfale, non sbandierata, non esibita. Il suo gesto ha persino qualcosa di compassionevole per lo sconfitto, o almeno per le fatiche di cui deve sobbarcarsi il vittorioso, o per le tragedie che accompagnano sempre un conflitto. Alcuni suoi tratti – il piede sinistro sollevato, il capo lievemente reclinato – collimano persino con quelli con cui è stata tradizionalmente raffigurata la malinconia, ad esempio nell'affresco di Jacopo Zucchi e del Poppi nello studiolo di Francesco I a Palazzo vecchio a Firenze.

Una Vittoria monumentale ma non tronfia, alata ma non retorica, intessuta delle vibrazioni della bellezza muliebre, ha molto a che fare con l'anima della nostra città.

*SUGGERIMENTI E NOVITÀ
DALLA FONDAZIONE*



L'altare ligneo dedicato a San Giuseppe
nella chiesa parrocchiale di Gambara (Brescia)

LUCIANO ANELLI

Napoleone I, un altare di Gambara e (forse) Francesco Gambara

Avviene talvolta nei percorsi della Storia dell'arte che non sia tanto il soggetto a colpirci, a spiazzarci, a renderci curiosi, quanto piuttosto la sua collocazione che – se particolarmente eccentrica, inattesa o addirittura inusitata – può non solo colpirci, ma perfino cambiare o quanto meno modificare o spiazzare la semantica del messaggio stesso che l'oggetto osservato (torniamo dunque al soggetto) in se stesso dovrebbe comunicarci in un contesto diverso, diciamo “naturale”, scontato, ovvio; per dire “non inatteso”...

Che negli ubertosi poderi della Bassa Padana, anche magari in inaspettati recessi, possano trovarsi tracce di Napoleone (e ancor più di Garibaldi, di Vittorio Emanuele II, o di Giuseppe Verdi) è cosa in se stessa anche prevedibile; ma che su un altare della chiesa parrocchiale di Gambara, solennemente dedicato a San Giuseppe, si stagli un bellissimo ritratto di Napoleone I scolpito nel legno della soasa, insieme a quello di Pio VII, beh!, francamente risulta un incontro un po' sorprendente.

Ne avevo dato notizia diciassette anni fa, sulle pagine del «Giornale di Brescia»;¹ ma di recente alcuni amici amanti dei cimeli artistici, di storia bresciana e di curiosità locali in generale mi hanno segnalato il

1. L. ANELLI, *Il Napoleone incoronato sull'altare della parrocchiale di Gambara*, in «Giornale di Brescia», 9-9-2004 (con la riproduzione dell'intero altare e della testa scolpita nel legno di Napoleone I).

rinnovato interesse per quella che sembrava una novità... e lo è comunque sempre, in un certo senso, per la “sensazionalità” (né il Devoto-Oli né il Treccani contemplano questo necessarissimo termine) della congiuntura storico-culturale-politico-internazionale che questo fino a ieri dimenticato altare gambarese porta con sé, ad un’altezza cronologica che cercheremo di approssimare, con l’abbinamento dei volti così ben scolpiti di Papa Pio VII e di Napoleone I incoronato con una corona che sembrerebbe formata da quattro lobi caratterizzati e profilati da grosse collane di perle.



Il Buonaparte sfoggiò nelle occasioni “giuste” una notevole serie di corone, alcune delle quali ancora conservate. Quella che si vede a Gambarara, erta però sopra un panneggio ed un appoggio lobato, e quindi non direttamente appoggiata sui capelli ancora folti del sovrano visibilmente giovane, sembrerebbe (fatta salva la tara dovuta alle difficoltà dell’intaglio ligneo in quella posizione) piuttosto simile a quella sfoggiata alla presenza di Papa Pio VII nella (per quest’ultimo) umiliante incoronazione imperiale raffigurata nel grande quadro che Jean Louis David dedicò all’avvenimento dell’incoronazione del Buonaparte a Imperatore dei Francesi il 2 dicembre 1804 nella cattedrale di Nôtre Dame.

Il Papa era – come si sa – in un certo senso suo prigioniero a Parigi. La solennissima cerimonia si svolse a Nôtre Dame al cospetto di un Pio VII benedicente ma un po' smarrito, accomodato, sì, su di un alto scranno; ma con l'espressione assente e quasi inebetita che con discrezione sembra poter scorgere nel pennello del grande pittore.

Nel 1801 c'era stato un primo "Concordato" tra il Papa e la Repubblica Francese; nel maggio 1804 c'era stato un nuovo Concordato tra il Papato e la Repubblica Italiana (subentrata alla Cisalpina). Nel maggio Napoleone era stato proclamato imperatore. Pio VII si recò a Parigi per l'incoronazione. I rapporti tra i due (e tra i due Stati) sembrarono buoni, ma peggiorarono irrimediabilmente nel 1809 con l'annessione dello Stato Pontificio all'Impero francese e la successiva prigionia del Papa in Francia dove restò fino al 24 maggio 1814, quando finalmente le circostanze gli concessero di tornare a Roma acclamato dal popolo.

Fra questi avvenimenti si colloca – secondo me – l'esecuzione dei due ritratti di Gambara, che, a giudicare dalla qualità, dovettero essere scolpiti da un artista di notevoli capacità che non ci è possibile individuare soprattutto perché sembra che i documenti ad essi relativi (mi assicura il m.tro Ferruccio Mor) siano andati distrutti.

* * *

Oppure la realizzazione venne dopo ? magari decenni dopo? Teoricamente nulla si può escludere. Il problema si pone anche in relazione alla complessità molto articolata del grande manufatto dell'altare che ha subito visibilmente manomissioni e rifacimenti nei secoli, e presenta oggettivamente delle discrepanze stilistiche non lievi.

Dovendo esercitarci solo ad un esame stilistico, conviene esaminare altare e soasa parte a parte: l'altare dedicato al Suffragio, ovvero al pio soccorso delle anime del Purgatorio fu deciso, commissionato ed eretto nel 1696; il paliotto intarsiato in pietre e marmi versicolori dev'essere di quell'anno e reca ancora nella cartella centrale il tema del Suffragio, cioè il soggetto dell'originario titolo dell'altare. Al di sopra – e, s'immagina, poco dopo – fu eretta la sontuosa soasa lignea con l'espedito stilistico barocco di sostituire gli angeli alle colonne per sorreggere la trabeazione ed il timpano spezzato con il Padreterno benedicente policromato e dorato.

Fra le colonne/angeli (che si trovano anche in altre località in Lombardia, tutte in qualche modo discendenti dall'invenzione manieristica

offerta da Pellegrino Tibaldi nel San Fedele di Milano) lo scultore ligneo della soasa aveva ricavato un ampio spazio rettangolare per collocarvi la pala con il tema del Suffragio delle anime, tolta nel sec. XIX, e della quale ignoriamo l'epoca precisa di esecuzione, la sorte, l'autore ed il merito.

Al suo posto (si ipotizza verso il 1890 circa) fu realizzata una nicchia per allogarvi una bella statua di San Giuseppe col Bambino, con all'intorno intagliati bei fregi e tutti gli strumenti da falegname, ma proprio tutti, con minuzia descrittiva perfino esageratamente enumerativa.

Al di sotto, un'alta fascia elegantemente intagliata con fregi più espansi ma comunque perfettamente in linea con quelli della fascia superiore sottostante il timpano spezzato, raccorda l'altare marmoreo lavorato "alla Corbarelli" (contenente però l'indicazione della primitiva dedicazione) con la soasa... Ma... ma – ecco la bizzarria, ecco l'eccezionalità – i due grossi dadi, o se vogliam chiamarli plinti lignei, al di sotto delle colonne recano come scrivevo più sopra, l'uno a sinistra e l'altro a destra rispettivamente Pio VII con il Triregno e Napoleone I con la corona.

Entrambi i ritratti risultano un po' idealizzati secondo il gusto neoclassico; ma comunque, se quello di Napoleone giovane è più immediatamente riconoscibile anche in base alla sovrabbondante iconografia, quello di Pio VII – anche se il suo pronunciatissimo naso è un po' attenuato – presenta il veristico dettaglio dei tre grossi porri cutanei che il Pontefice aveva in mezzo alla fronte, sullo zigomo destro e sul mento², che sono segni riconoscibili in effigi pittoriche meno auliche, come quelle presso il Duomo di Savona e presso la Banca Carige della stessa città.

Lo scultore evidentemente ebbe due possibilità: rilavorare i dadi originali, oppure sostituirli con due di nuova realizzazione (operazione che per le abilità manuali degli artigiani odierni potrebbe sembrare un po' ardua, ma che all'epoca non lo era). Propenderei per la seconda ipotesi pensando anche a come si scolpisce malamente il legno troppo vecchio (mentre la precisione delle effigi è compatta e senza sbavature) ed osservando gli ornati intorno alle teste che sono incongrui con gli ornati barocchi.

Non è semplice spiegare l'accostamento dei due regnanti in assenza di dati storici certi, ma almeno un'ipotesi che azzardi una spiegazione ho creduto di doverla trovare.

2. Questo però obliterato nell'impaginazione dell'effigie scultorea.

Siamo a Gambara. Nel 1797 il filofrancese Francesco Gambara (Monticelli d'Ongina³ 1771 – Brescia 1848) dopo vicende belliche non eclatanti (era filofrancese, ma negli anni il suo comportamento fu un po' oscillante, e non sempre limpidissimo) in una scaramuccia sulla riviera benacense, era stato catturato dai filo-veneti e incarcerato a Venezia, sotto minaccia di morte. Lo salvò il Direttorio ordinando al generale Bonaparte di ottenere la sua liberazione per i meriti che aveva accumulato verso i “liberatori”. Il Gambara venne rilasciato e consegnato all'ambasciatore Allemand il 24 aprile.



È da credere che fosse maturata in lui una forte riconoscenza verso il futuro Napoleone I. Tanto più che nelle truppe francesi e filofrancesi dei vincitori ebbe subito importanti avanzamenti: capo di Stato Maggiore e aiutante generale della Legione Brescia,⁴ nel 1798 venne nominato

3. La nascita lontano dalla terra bresciana e dalle terre dei Gambara era solo accidentale. Il padre, Alemanno, aveva subito un bando dalla Repubblica Veneta.

4. A. FAPPANI, *Enciclopedia Bresciana*, V, Brescia 1982, pp. 72-73.

commissario civile e militare ai confini col Tirolo; nel 1799 passò in Francia dove entrò nella Legione Italica; e, col gen. Grenier, ebbe incarichi di fiducia, fino a quando al seguito del gen. Brune avrebbe dovuto seguirlo a Costantinopoli, non ci fosse stata una lunga malattia che, assieme alle insistenze del padre, lo indusse a tornare a Brescia.

Ma nel gennaio 1802 era ai Comizi di Lione; nel maggio del 1806 (nonostante un presunto screzio col Bonaparte a causa di una certa “compagnia di scelte guardie a cavallo”, alla quale sembra avesse preferito quella di “amabile donna”)⁵ ricevette l’ordine della Corona Ferrea appena istituito da Napoleone. Poiché le fortune economiche dell’ardimentoso ma anche tentennante Francesco vennero declinando dal 1809-1810 in poi, se la pista che sto tentativamente seguendo (lo ripeto: è un’ipotesi di lavoro) non è troppo fuor di tracciato, allora bisogna necessariamente pensare che la realizzazione delle due effigi scolpite a Gambara si debba interpretare come un segno tangibile e visibile (al popolo dei “cittadini” gambaresi) della riconoscenza di Francesco Gambara verso il Buonaparte.

Aggiungerei (ma non è una considerazione di seconda scelta) che bisogna mettere sul piatto della bilancia che lo stile delle teste è perfettamente neoclassico e che pure vi si accordano i nastri degli ornati.

Dunque, siamo all’inizio del sec. XIX; ma in che anno? Dopo il 1809 evidentemente no, per quanto ho ricordato più sopra dell’annessione compiuta da Napoleone dello Stato della Chiesa all’Impero; ed anche perché dopo tale data le fortune economiche di Francesco Gambara precipitarono. Ci resta dunque il momento dell’entusiasmo per l’ambitissimo riconoscimento dell’ordine della Corona Ferrea (1805); oppure ad un qualche momento di ricordi riconoscenti verso l’Imperatore in un anno che potrebbe essere il 1804, quando – anche stando alla Storia, cioè ai due Concordati – il Papa dei Cattolici poteva ancora essere raffigurato appaiato all’Imperatore dei Francesi.⁶

5. A. FAPPANI, *Enciclopedia Bresciana*, 1982, p. 73. Negli anni intercorsi da molti elementi par di capire che i rapporti coi Francesi e con Napoleone siano stati un po’ alterni, non sempre lineari.

6. Ringrazio il m.tro Ferruccio Mor per l’interessamento ed il sig. Giulio Ferranti per la fotografia dell’altare e il dr. Carlo Masserdotti per le altre due foto.

COMMEMORAZIONI



Ruggero Boschi (1938-2021)

RUGGERO BOSCHI

Invito a riflettere

Il 17 gennaio 2021 si è spento l'architetto Ruggero Boschi. Era nato nel 1938. Boschi è stato dapprima funzionario architetto della Provincia Autonoma di Trento, poi dirigente per i Beni architettonici e per il paesaggio per le province di Verona, Rovigo e Vicenza negli anni 1984-1991, poi soprintendente ai Beni Architettonici e Ambientali di Brescia-Cremona-Mantova dal 1991 al 1998, successivamente Ispettore Centrale del Ministero dei Beni Culturali e Ambientali. È stato anche presidente del Comitato Scientifico della Fondazione Civiltà Bresciana, oltre che della Scuola di restauro di Botticino e dell'Istituto Mnemosyne.

Tra i suoi innumerevoli incarichi occorre ricordare l'attività di docenza universitaria a Brescia e presso l'Accademia delle belle arti a Verona, nonché quella prestigiosa svolta presso la Commissione Europea di Strasburgo, dove per lunghi anni ha rappresentato l'Italia su mandato del Mibact.

L'attuale soprintendente, Luca Rinaldi, che di Boschi fu amico e collega, ha ricordato che «dietro il formale ritegno della persona traspariva la sua solida impostazione di storico dell'architettura, appassionato alle vicende artistiche bresciane, specie di quelle dal Seicento all'Ottocento, e di studioso dei limiti e modi della conservazione del patrimonio culturale». Boschi, ha aggiunto Rinaldi, «tentava di raccogliere e tramandare l'eredità di Giovanni Urbani, soprattutto attraverso lo stimolo ad una manutenzione programmata del patrimonio culturale che evitasse il trauma di restauri radicali. Nella pratica fu uomo rigoroso,

quasi brusco talvolta nel comunicare il proprio pensiero in un Istituto che non aveva mai sino allora brillato per posizioni ferme, ma nello stesso tempo autorevole grazie alla sua vasta cultura».

Nella vicenda urbanistica bresciana basterà ricordare il diniego opposto da Boschi alla realizzazione del nuovo Palazzo di giustizia in via Spalti San Marco, sull'area dell'ex Macello: diniego risultato decisivo e risolutivo, tanto da indurre l'amministrazione a scegliere altra collocazione.

Un altro amico ed estimatore di Boschi, Pietro Segala, sottolinea come quella di Boschi sia stata «una vita densa di decisioni non facili, soprattutto quando si trattava di limitare i disastri per i segni di storia, impressi in ogni territorio pure mediante ordinari edifici e semplici forme d'arte. Per lui ogni territorio era "storico". Pertanto, doveva essere accostato e vissuto proprio quale "documento storico"».

La rivista «Civiltà Bresciana» ha scelto di ricordare Boschi attraverso uno dei suoi ultimi scritti, sin qui inedito. Si tratta della prefazione all'e-book di Pietro Segala Giardinieri di territori storici, libro in corso di pubblicazione, in cui l'autore affronta i temi che hanno contrassegnato tutta la sua battaglia culturale: i territori storici, i giardini storici, i monumenti, i beni culturali, il paesaggio, il restauro, l'arte. Qui, grazie alla disponibilità di Pietro Segala, offriamo nella sua integrità il testo di Ruggero Boschi.

Occorreva molto coraggio, in questi tempi, per affrontare temi quali i territori storici, i giardini storici, i monumenti, i beni culturali, il paesaggio, il restauro, l'arte. Tempi questi, nei quali molti vocaboli, che sembrano di immediata riconoscibilità, sono talmente ricorrenti nel linguaggio quotidiano, da essere diventati privi di significato, desemantizzati, utilizzati a sproposito o addirittura a copertura di intenzioni improprie se non perverse ma così abilmente artefatte da giungere a significare nuove realtà a moltitudini oltremodo remissive e compiacenti.

Prendendo anche uno solo di questi termini, il territorio storico o il paesaggio (che non ne costituisce altro che la estrazione di una porzione al fine di una contemplazione estetica), la sua definizione appare estremamente problematica. Da racconto del soggetto che si pone fuori dal mondo e osserva, a teatro inconsapevole delle azioni dell'uomo fino a approdare alla luminosa definizione che ne dà Saramago: *“La cosa più*

abbondante sulla terra è il paesaggio [il territorio storico]. Anche se tutto il resto manca, di paesaggio ce n'è stato sempre d'avanzo, un'abbondanza che solo per un miracolo instancabile si spiega, giacché il paesaggio è senza dubbio precedente all'uomo e nonostante ciò, pur esistendo da tanto, non è esaurito ancora. Sarà perché costantemente muta: ci sono epoche dell'anno in cui il terreno è verde, altre giallo, poi marrone o nero. E anche rosso in certi luoghi, che è il colore dell'argilla e del sangue versato”.

È sufficiente allora che scorrano i tempi per variare la sua definizione o che mutino gli osservatori: uno scienziato ne vedrà un contenuto, un fanatico della natura ne esalterà un aspetto, un contadino (forse l'unico ad esserne esteticamente insensibile) ne usufruirà senza individuarlo.

D'altronde basterebbe ricordare che Ortega y Gasset intitola “*Alcune gocce di fenomenologia*” nel suo “La disumanizzazione dell'arte” a proposito dell'osservazione di un avvenimento da parte di personaggi diversi. Nella camera dove un uomo illustre agonizza si trovano la moglie, il medico, un giornalista e un pittore. Non è difficile immaginare che i quattro, pur partecipando al medesimo evento, si trovino differenzialmente coinvolti nella vicenda, ognuno con una propria sensibilità e con una diversa distanza spirituale dal fatto reale: da un lato una realtà vissuta, all'altro estremo una realtà contemplata.

Non deve meravigliare allora, per la percezione di un territorio o di un paesaggio, l'enorme differenza tra il compiacimento di una osservazione “dall'esterno” e la consapevolezza di una realtà complessa perfino intrisa di immaterialità quali il sudore, le guerre e il sangue.

Come occorre molto coraggio in questi tempi nel giustificare la correttezza della peribilità, della naturale caducità di ogni opera umana, così come della naturale fine di ogni vita umana, opponendosi agli accanimenti conservativi vagheggiati dalle procedure restaurative auspiccate in tutti i tempi e giunte oggi fino alla ibernazione delle opere (e delle persone) o addirittura alla loro clonazione. È sufficiente a questo proposito estremo riferirsi alle recenti operazioni palermitane e veneziane o ai programmi per i monumenti aridi distrutti nelle vicende belliche orientali. Una volta si negava l'atto della nascita (cicogna, cavolo) poi, scriverà Ariès ancora negli anni '70, si è arrivati a nascondere la morte (scomparsa, dipartita), ora la si nega.

Tutto questo in un clima estremamente confuso nel quale la scien-

za e la tecnologia si interessano esclusivamente alla perpetuazione del potere e dove le sovrapposizioni culturali vengono esibite come liberazione dagli schematismi mentre i singoli settori si rinchiudono in specializzazioni sempre più audaci e strumentali. O vengono sovraesposti in celebrazioni (comunali, nazionali) di una sub-cultura che troverebbe l'assoluzione solo in una dimensione infantile.

Non si ripete qui la abusata questione dell'intellettuale chiuso nella sua torre d'avorio isolato in una altezzosa beatitudine egoistica. Panofsky ha chiarito una volta per tutte che l'avorio è un attributo aggiunto in un fraintendimento letterario mentre la torre, come tutte le torri è il luogo dove la sentinella è preparata all'avvistamento di un pericolo in avvicinamento ed alla segnalazione da un'altura ad un'altra altura per consentire alla comunità di organizzare la difesa.

Si tratta di difficoltà che hanno antiche origini. Chi risale alle filosofie degli antichi greci e degli antichi romani, chi a periodi più recenti, al Cinquecento del Vasari, chi, e sono i più numerosi, all'Illuminismo. Ma in ogni momento passato si sono avute opinioni contrastanti; la storia non è costituita da un unico racconto ma da migliaia di racconti diversi, alternativi, che di volta in volta si sono elisi, succeduti, integrati, smentiti. Agli sradicamenti delle opere voluti dalla rivoluzione francese negli ultimi anni del Settecento si contrappongono, nel medesimo periodo, le lucidissime e famose *"Lettere a Miranda"* che fanno scoprire l'indissolubile legame tra oggetti, territorio e società. Così come oggi alla proposta di "conservazione" si contrappongono, come sottolinea malinconicamente Segala, il restauro, il ri-restauro, il restauro di ripristino o di innovazione, il rifacimento, il clone. E dove troppe volte anche gli storici si rivelano agenti distruttori della Storia quando sovrappongono e impongono i loro interessi di ricerca alle naturali stratificazioni degli avvenimenti.

L'aveva già detto con grande lucidità Alois Riegl quando elaborava le linee guida per la stesura della legge austriaca per l'ormai riconosciuto "Moderno culto dei monumenti" e per orientare le svariate forme nelle quali la disorientata società si apprestava per celebrarlo. Era l'inizio del Novecento ed erano già chiari gli atteggiamenti che si sarebbero sviluppati a fronte di ribellioni nei confronti del passato, di rigurgiti di neo-umanesimo venato di romanticismo e intriso di razionalismo, scientismo, tecnicismo, tecno-umanesimo tutto ordinato in dati, cataloghi e ricerche.

“*Gran parte della letteratura medica è sbagliata*”. Lo sostiene in un suo scritto Richard Horton, direttore della rivista «*The lancet*» la più nota e diffusa rivista di scienze biomediche a livello internazionale. L’aveva già anticipato in un convegno a Londra nel quale aveva sostenuto che più della metà dei saggi scientifici sarebbe semplicemente falsa: studi incoerenti, analisi non valide, conflitti di interesse, ossessione di perseguire tendenze dubbie e, alla base, l’incoraggiamento alla produttività e all’innovazione per ottenere finanziamenti.

Tutto questo nel corso dei decenni sarebbe diventato una melassa nella quale i concetti e i significati sarebbero stati sovrapposti, mischiati, avrebbero perso il loro senso e dove la settorializzazione e i personalismi di lettura, il passato rapportato alle sensazioni del presente e ad esso asservito, il passato sezionato come una cavia da laboratorio, il passato sarebbe diventato una cosa estranea. Il passato come altro da sé. Una melassa invischiante dalla quale non ci si sarebbe più liberati neanche nelle discussioni specialistiche né nei documenti ufficiali che avrebbero dovuto orientare i comportamenti. Difetti dai quali non sembrano esenti né le ingenue ed equivoche Carte internazionali né gli schematismi burocratici del Piano Umbria.

Da qui gli infiniti dubbi: cosa è il paesaggio, quale è il suo rapporto con i giardini storici, quali sono i territori storici (storia dell’uomo, storia della natura, storia geologica), che cos’è la storia, che cosa è l’arte, che cosa è la bellezza, che cosa è umano, quale è l’autenticità di un’opera o di un ambiente? Chi intesserebbe un legame con un’altra persona sulla base di una radiografia o di un esame del sangue mentre invece è disposto a consentire che l’importanza di un’opera venga sancita da un esame chimico?

Argomenti sui quali si sono esercitati schiere di illustri pensatori: si veda il memorabile convegno nel quale, negli anni ‘90 del Novecento, si scatenò la discussione sulla liceità della ricostruzione periodica degli antichi templi giapponesi o si rileggano gli scritti di Benjamin, di Valéry, di Friederich, di Ortega y Gasset, fino ai recentissimi filosofi francesi.

Si era pensato che la conoscenza avrebbe risolto tutto. Conoscenza, parola presentata come miracolosamente salvifica, la Conoscenza avrebbe annullato tutte le incertezze con raffiche di informazioni e di norme e soprattutto di dati e che in realtà appare degenerata nelle esperienze spericolate, nella contaminazione di generi (arti figurative, il-

luminotecnica, teatro, musica, alpinismo) o nell'apertura verso nuovi settori che improvvisamente assurgevano al massimo dell'attenzione, tutti sullo stesso piano, la cucina, la moda, i capannoni industriali, i salassi (la medicina tibetana verrà presto inserita nel Patrimonio Unesco), la calligrafia (la scrittura manuale prossimamente proposta quale "patrimonio dell'umanità"), beni immateriali, tutto in una corsa al riconoscimento artistico (?) di ogni atto o pensiero umano.

Ma con quali conseguenze? Giustamente, nel testo, Segala richiama la vicenda di Matera che diventerà Capitale della Cultura 2019 e riporta il timore espresso da un giornale che i famosi "Sassi" abbandonati ormai dagli abitanti possano diventare "*un presepe per raffinati cultori di atmosfere*". Vengono alla mente tante vicende stranianti sia per gli esiti sia perché fatte con la massima buona volontà migliaia di altre volte.

Come, per esempio, la Valle di Mocheni in Trentino dove una piccola comunità di origine tedesca viveva isolata, ma nella metà degli anni '60 del Novecento, venne scoperta dagli etnologi e dagli antropologi e sulla spinta di una opinione pubblica curiosa venne indagata in tutte le sue manifestazioni (lingua, abitazioni, alimentari, abbigliamento) ed infine pubblicizzata ed esibita. Nessuno si rese conto che quella ricerca spinta dalla volontà di conoscenza e sostenuta dalla scientificità della ricerca era diventata quasi una spiacevole riproposizione degli spettacoli di epoca colonialista quando i ricchi ed evoluti occidentali osservavano la vita dei villaggi primitivi ricostruiti nelle fiere o quando nei circhi venivano esibiti, perché diversi, gli animali esotici e umani primitivi o deformati. Lo spettro dell'esplorazione romantica sorpassato dallo scienziato e utilizzato a fini egoistici. È inutile dire che nell'arco di pochissimo tempo quel mondo sparì.

Una Conoscenza pretesa universale e inderogabile ma che in realtà sembra finalizzata solo alla utilizzazione cioè alla traduzione immediata del sapere in qualche servizio pratico. Lo aveva già detto T.S. Eliot: "*Dove è la saggezza che abbiamo perso con la conoscenza, dove è la conoscenza che abbiamo perso con l'informazione?*". E allora, se di informazione ne abbiamo già perfino troppa, se la conoscenza è a portata di mano, è da dedurre che quello che ancora ci manca è la saggezza, cioè la capacità di fondere i dati in una unica visione della vita nella quale tutti i termini, ri-assunto il loro significato e depurati di ogni autonomia, dovrebbero tutti insieme silenziosamente e naturalmente formare la no-

stra coscienza. Un vizio antico. Già Platone rilevava che l'errore che fanno gli uomini consiste nel fatto che generalmente cercano di essere medici della saggezza o della salute, ma separatamente l'una dall'altra.

Quello che sembra proporre Pietro Segala non è la salvezza offerta dall'Arca di Noè, non è il Paradiso perduto né una visione sentimentale e bucolica della natura e del mondo ma una radicale inversione di rotta. Nel testo appare il termine "affetto", parola ormai molto rara, che evoca una dimensione non materiale, sopra-naturale.

Una parola, "affetto", che non viene mai usata in questi contesti e che apre prospettive completamente diverse (verso una dimensione che sfugge a ogni tecnicismo, a ogni esame scientifico, a ogni infrastruttura o procedura) o meglio le informa. E che richiede un comprensione totale: il territorio, il paesaggio, i monumenti come la scena teatrale dell'azione dove gli uomini hanno vissuto, hanno compiuto sacrifici, hanno lavorato, amato, giocato e si vedrà anche il sangue evocato da Saramago.

Non si tratterà allora di una osservazione dall'esterno ma di una partecipazione; il territorio già calpestato sarà lo stesso nostro territorio e questo condizionerà il nostro agire e il nostro pensare. Quanto prima poter rappresentare il soddisfacimento come conoscenza può diventare sentimento di partecipazione e fornire nuovi significati.

Si entra nel campo del "fantastico" (secondo la definizione di Roger Caillois) ambito nel quale viene cercato il possibile compromesso tra una concezione razionale della realtà e il sospetto che la ragione non sia sufficiente a spiegare tutto.

Segala allora potrebbe essere iscritto tra gli scrittori del genere fantastico mentre propone un destino meraviglioso dove può o deve succedere di tutto. Guarda in alto come aveva guardato Talete che affascinato dalle stelle era caduto in un pozzo; così come aveva guardato in alto la saggia tartaruga di Trilussa che pur di vedere almeno per una volta il cielo finisce la sua esistenza a pancia in su.

Vale la pena di seguire l'esempio di Talete e quello della Tartaruga. Segala che si autodefinisce "inseguitore di fantasmi" sembra suggerire che sì, ne vale la pena.

D'altro canto, nel suo testo, lavora su due livelli.

Nel primo, più pragmatico, dopo aver ribadito la natura inevitabilmente caduca delle cose (comprese le opere d'arte) considera la gravità della situazione pregressa e di quella attuale e richiama le poche voci

che si sono alzate per cercare di correggere i comportamenti in atto. Si rivolge soprattutto alle preziose riflessioni di Urbani e alla mediazioni della Carte Europee.

Nel secondo, i suoi continui riferimenti ai tesori di sapienza che “non sono stati custoditi”, alla necessità di “riorientare la rotta”, alla necessità di cambiamento, di sviluppo di nuove cognizioni, nuovi atteggiamenti, nuovi stili di vita contenuti nell’Enciclica “*Laudato Si*” rivelano la sua tensione a guardare in alto, molto in alto, sicuramente più in alto delle stelle.

STUDI E RICERCHE

FIGURELLA FRISONI

Pietro Marone “in chiave minore”:
una *Natività della Vergine*
e altre opere di formato ridotto.
Più qualche osservazione¹

Prolifico pittore, fra i più interessanti della tarda Maniera bresciana, specializzato in pale d'altare e decorazioni ad affresco, Pietro Marone si distingue, con esiti di rilievo, anche in opere di piccolo formato.

Nato a Brescia, discende da una famiglia di artisti originari di Manerbio, ma risidenti nel capoluogo almeno dal 1530². Sia il padre Andrea sia lo zio Paolo (più noto col nome di Benedetto Marone, assunto all'ingresso nell'ordine dei Gesuati, e autore di gran parte degli affreschi nella chiesa del Corpo di Cristo in Brescia) furono infatti attivi nella

1. Ringrazio Roberta d'Adda, conservatore di Fondazione Brescia Musei, e Piera Tabaglio, responsabile dell'Archivio Fotografico Civici Musei di Brescia, Barbara D'Attoma, direttore del MAST Castel Goffredo - Museo della Città, la Presidente e i soci del Gruppo San Luca di Castel Goffredo, gli studiosi Mirella Cremonesi, Giuseppe Fusari, Mario Marubbi, Francesco Nezosì, gli amici e collezionisti Gianluigi Bonaldo, Luca Borelli e Paolo Di Betta, le restauratrici Monica Abeni, Paola Guerra e Monique Ligozzi.

2. L'albero genealogico della famiglia dei Marone, ritenuta per lungo tempo iseana, è stato convincentemente ricostruito da A.M. PANSERA, *Botteghe affollate d'artisti nella piazzetta di San Benedetto*, in «AB (Atlante bresciano)», 17, inverno 1988, pp. 85-88. Vedi anche V. VOLTA, *Andrea da Manerbio pittore*, in *Manerbio nel XVI secolo. Storia, arte, economia e tradizione*, Comune di Manerbio, Manerbio (Bs) 1985, pp. 126-137. Da ultima, F. FRISONI, *Un diverso Rinascimento bresciano: Andrea e Paolo da Manerbio*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2016, dicembre 2018, pp. 243-289.

pratica pittorica, il primo in città, sul Sebino e nella Bassa bresciana, il secondo anche in varie città del nord Italia, sedi di conventi dell'ordine al quale aveva aderito probabilmente a partire dagli anni Cinquanta. E fu probabilmente nella bottega bresciana del padre che dovette avviarsi l'educazione del giovane Pietro.

A partire dall'inizio del nono decennio e fino alla morte, avvenuta nel settembre del 1603, Marone iunior tiene il campo, con il sodale e forse rivale Tommaso Bona³, e in parallelo con un altro pittore che sta riemergendo agli studi, Gerolamo Rossi, nella produzione dei dipinti sacri destinati agli altari dell'area bresciana (dalla città alla Bassa, dal Garda al Sebino e alle valli, per sconfinare nella Bergamasca e nel Cremonese), proponendo uno stile elegante, anche se talvolta manierato, e una materia pittorica ricca e serica, derivata, oltre che dal Moretto, di cui viene considerato epigono, da Lattanzio Gambara e dai Campi cremonesi.

3. Su Pietro si veda E. LUCCHESI RAGNI, *Pietro Marone*, in *Pittura del Cinquecento a Brescia*, CARIPLO, Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo (Mi) 1986, pp. 253, 254; M. CREMONESI, *Pietro Marone, pittore bresciano (ca. 1548-1603)*, tesi di laurea in Lettere Moderne, relatore Fiorella Frisoni, Università degli Studi di Milano, a.a. 1997/1998; M. CREMONESI, *Qualche appunto per Pietro Marone*, «Civiltà bresciana», IX (2000), 1, pp. 46-65; F. FRISONI, *Pietro Marone e Tommaso Bona: due pittori bresciani fra Moretto e Lattanzio Gambara*, in *Brescia nell'età della maniera. Grandi cicli pittorici dalla 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 Editoriale, Cinisello Balsamo (Mi) 2007, pp. 81-95. Da tempo è nota la sua collaborazione col Bona, attestata anche da documenti, per i dipinti da inserire nella volta di San Pietro de Dom (1581-1583), per affreschi, oggi perduti, nella Loggia, la cui commissione è del 1588, per gli apparati effimeri relativi all'ingresso in città del cardinale Morosini (1590). Credo, inoltre, sia da considerare opera di collaborazione la vasta tela con *L'apparizione di sant'Agnese ai suoi parenti raccolti al sepolcro*, datata 1590 e pervenuta alla R.S.A. Casa di Dio di Brescia dalla chiesa di Sant'Agnese adiacente al Pio Luogo delle Zitelle di Brescia. Lo avevo suggerito a M. CREMONESI, *Qualche appunto*, pp. 51, 52 e anche Luciano Anelli era arrivato indipendentemente alla stessa conclusione (L. ANELLI, *Le opere d'arte dei luoghi pii, in I ricoveri della città. Storia delle Istituzioni di assistenza e beneficenza a Brescia. Secoli XVI-XX*, a cura di D. Montanari e S. Onger, Grafo, Brescia 2002, p. 206, fig. 22). Lo stesso vale per gli affreschi, ora lacunosi perché in parte illegalmente strappati, dell'ex chiesa dei Santi Pietro e Marcellino (su questo concorda anche B. D'ATTOMA, *Un'aggiunta al catalogo di Pietro Marone: i dipinti murali nella ex chiesa dei ss. Pietro e Marcellino oggi inserita nella caserma Goito a Brescia*, «Brixia Sacra», 2007, XII, tomo II, pp. 1117-1121). A questi aggiungerei la pala della *Madonna del Carmelo* al secondo altare di destra della chiesa di San Maurizio a Breno, che pure mi sembra di collaborazione. A. GIORGI, che se ne è occupato in *Arte in Valcamonica. Monumenti e opere, V, Breno, Cividate Camuno*, a cura di B. Passamani, Consorzio BIM, Gianico (Bs) 2004, p. 164, lo vedeva opera di un seguace di Pietro, forse Grazio Cossali (anche se, stranamente, nella didascalia che accompagna la riproduzione a p. 166 compare *tout court* il nome del Marone), con una proposta di datazione al primo decennio del Seicento. A mio parere, è da spartire fra Bona, cui spetta gran parte del dipinto, e Marone, al cui stile appare pertinente soprattutto il gruppo di figure sulla sinistra.

Nell’ambito della produzione sacra nuove opere stanno emergendo, soprattutto estranee all’area bresciana: mi limito per ora ad indicare, nel Mantovano, pur deviando dall’argomento principale di questo contributo, una monumentale pala centinata che raffigura *La Vergine col Bambino fra le nubi, santa Chiara d’Assisi e una santa domenicana* (da identificarsi con santa Caterina da Siena o, forse, con la beata Osanna Andreasi⁴) (Fig. 1), attualmente esposta sullo scalone d’accesso al MAST, Castel Goffredo, Museo della città, dove è pervenuta dalla sacrestia della locale chiesa di Sant’Erasmus. Già assegnata al veronese Paolo Farinati, va a mio parere restituita a Pietro Marone, e me ne accorsi visitando il Museo poco prima dell’inaugurazione della piccola ma preziosa mostra allestita in quella sede in onore del pittore mantovano Giuseppe Bazzani⁵. Mi accompagnava con la consueta cortesia la direttrice del museo e amica Barbara D’Attoma, cui devo il consenso di citare in questa occasione la pala, ed era con noi Corrado Bocchi, recentemente mancato⁶. Dello studioso, vero *genius loci* di quella istituzione, e in un certo senso, per i suoi studi storici, della città, del quale mi piace fare memoria in questo testo, ricordo il mite sorriso di approvazione quando mi venne spontaneo il nome del pittore bresciano per la grande tela. Un sorriso che rivelava come egli stesso fosse arrivato indipendentemente alla stessa attribuzione. Peraltro, qui mi limiterò ad accennarne e a riprodurla, riservandomi di approfondirne lo studio in altra sede⁷.

4. L’identificazione con la beata mantovana, suggerita nel volume *La beata Osanna e i domenicani a Mantova. In memoria di Nicola Fiasconaro*, Casandreasi, Mantova 2010, pp. 92-94, viene accettata nella scheda di catalogo depositata presso il museo, in alternativa a quella con Santa Caterina da Siena, con cui condivide il simbolo della Croce sormontante il cuore, caro all’Ordine domenicano. Osanna, peraltro, non appartenne mai ufficialmente all’ordine, e la veste indossata dalla figura di destra, più consona ad una conversa che ad una suora, potrebbe meglio convenire alla nobile mantovana. Però anche santa Caterina, terziaria domenicana, è spesso raffigurata con il velo bianco.

5. *Le tre età di Giuseppe Bazzani (1690-1769)* (MAST, Museo di Castel Goffredo, 12 ottobre 2019 - 6 gennaio 2020), a cura di Barbara D’Attoma e Corrado Bocchi.

6. Direttore del Gruppo San Luca, che gestisce il museo, mancato a 61 anni, Bocchi è stato tra i fondatori del MAST, del quale ha coperto il ruolo di direttore artistico. Il suo contributo è stato fondamentale per le iniziative culturali della città, fra cui il mercato bibliografico “Libri Sotto i Portici”.

7. Esula, infatti, dai confini che mi sono posta, ma mi sembrava opportuno darne notizia tempestivamente anche in quel di Brescia. Uno studio più approfondito uscirà in un Quaderno del Museo, di prossima pubblicazione, che intende raccogliere vari contributi, a firma di più autori, sull’attività dello stesso nell’anno 2019, dalla mostra sopra ricordata del Bazzani, al restauro della grande tela tardoseicentesca con *Sant’Agostino sconfigge gli eretici*, proveniente dalla soffitta della casa canonica, dalla catalogazione del materiale archeologico al nuovo allestimento multimediale dedicato alla storia della Città di Castel Goffredo.

Più rara, anche se ugualmente piacevole e di abile fattura, è la produzione, che mi piace definire “in chiave minore”, di opere di piccolo formato, riservata a varie destinazioni.

Se due tavolette della Pinacoteca Tosio Martinengo⁸, dove due *Santi* in armatura esibiscono con giovanile baldanza lo standard crociato, ritenute a lungo del nostro Pietro, sono state giustamente restituite da Francesco Frangi al bergamasco Giovan Battista Moroni⁹, credo vadano confermate a Pietro Marone, al quale peraltro sono state di recente da più voci attribuite, due tele, raffiguranti *Il corteggio della regina di Saba* e *La disputa di Gesù fra i dottori nel Tempio* (Figg. 2 e 3), pervenute alla Pinacoteca Tosio Martinengo, dopo le soppressioni, dal parlatorio del monastero femminile benedettino di Santa Giulia. Una notevole differenza stilistica fra le due, più aggraziate le esili figure femminili del primo, più caratterizzati sotto il profilo fisiognomico i personaggi che affollano lo spazio ristretto del secondo, credo possa in effetti spiegarsi con una differente collocazione cronologica che le vede

8. Erano probabilmente inserite nella base poligonale di un tabernacolo ligneo. L'errore fu probabilmente favorito dall'assonanza fra i nomi dei due pittori ma anche da un particolare accostamento fra il rosa e il giallo, caro anche a Pietro. Anche l'identificazione dei due santi guerrieri con i *Santi Faustino e Giovita* oggi non è più così pacifica. Non mancano esempi nel Bresciano di tali tabernacoli: abbiamo esempi di Luca Mombello (collezione privata), di Francesco Ricchino (firmato e datato 1568, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo), e ancora dibattuto fra Ricchino, Pietro Marone e Pietro Rosa è il tabernacolo della parrocchiale di Lavone. Ricca è la bibliografia in proposito: S. GUERRINI, *Guida alla mostra, in La pittura del '500 in Valtrompia*, catalogo della mostra (Gardone V.T., Palazzo Chinelli Rampinelli, 17 dicembre 1988- 12 febbraio 1989), a cura di C. Sabatti, Squassina, Brescia 1988, pp. 100, 101, 104, 105; S. GUERRINI, *L'architettura, la scultura e la pittura dalle origini al '500, in Valtrompia nell'arte*, a cura di C. Sabatti, La Compagnia della Stampa, Massetti & Rodella Editori, Roccafranca (Bs) 2006, pp. 192, 197; F. FRISONI, in *Pittori intorno a Moretto*, catalogo della mostra (Brescia, Museo Diocesano, 12 aprile-29 luglio 2014) a cura di G. Fusari, La Compagnia della Stampa, Massetti & Rodella Editori, Roccafranca (Bs) 2014, pp. 68-71; M. FIORI, scheda n. 135a-f, in *Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere. Secoli XII-XVI*, a cura di M. Bona Castellotti ed E. Ragni con R. D'Adda, Marsilio, Venezia 2014, pp. 268-270 (con bibliografia precedente).

9. F. FRANGI, in *Da Romanino e Moretto a Ceruti. Tesori ritrovati nella Pinacoteca Tosio Martinengo*, catalogo della mostra (Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo, 22 ottobre 2005-19 marzo 2006) a cura di E. Lucchesi Ragni e R. Stradiotti, Linea d'ombra, Conegliano Veneto (Tv) 2006, schede 5 e 6, pp. 94-101. Datandole agli anni 1545-1550, Frangi le accostava ad altre tre tavolette di simile formato, anch'esse parte, probabilmente, dello stesso basamento e osservava come, nell'inventario originale del Legato Tosio, di cui facevano parte (*Riepilogo... 1844*, Brescia, Archivio dei Civici Musei, ms, f. 5, nn. 63,64), i due piccoli dipinti fossero già registrati come opera del “Morone d'Albino”, vale a dire proprio Giovan Battista Moroni. Per la vicenda critica, in gran parte orientata verso il nome di Pietro Marone, rimando a: M. Gregori, scheda n. 203a-b, in *Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere. Secoli XII-XVI*, pp. 363, 364.



Fig. 1. Pietro Marone, *La Vergine col Bambino fra le nubi, santa Chiara d'Assisi e una santa domenicana (la Beata Osanna Andreasi?)*, Castel Goffredo (Mantova), MAST-Museo della città



Fig. 2. Pietro Marone, *Il corteggio della regina di Saba*, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo



Fig. 3. Pietro Marone, *La disputa di Gesù fra i dottori nel Tempio*, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo

separate di circa un decennio, nonostante la stessa destinazione¹⁰. Ma entrambi presentano lo stesso interesse per l'abbigliamento esotico e i copricapi orientaleggianti, per le stoffe preziose e damascate, rinvigorite da arditi accostamenti cromatici. Un'esibizione di abilità tecnica (certe sottigliezze sono quasi da miniatore) che trova il suo apice in originali soluzioni luministiche.

Nel Santuario di Santa Maria della Stella, eretto sul colle Selva al confine fra le località di Cellatica, Gussago e San Vigilio di Concesio, le cui comunità concorsero alla costruzione dell'edificio, si conservano, oltre a due pale del nostro pittore (raffiguranti rispettivamente *Il perdono di Assisi* e *La Vergine col Bambino fra san Giovannino e san Francesco con i ritratti di due donatori*), due tele rettangolari di minor formato¹¹.

Molto venerata è la prima, perché vi si riproduce la miracolosa *Apparizione della Vergine col Bambino* al pastore sordomuto Antonio de' Antoni, che recuperò miracolosamente la favella per trasmettere alle tre comunità circostanti la richiesta di costruire nel luogo dell'incontro un Santuario (Fig. 4). Illustra con una semplice impaginazione tutti gli elementi dell'evento sacro, raccogliendo nella tela il colloquio all'aperto ma anche accenni della fase successiva del racconto, vale a dire quanto trovato dalla folla accorsa sul luogo: la traccia delle fondamenta disegnate sul terreno, un bellissimo giglio che sorgeva dal terreno, e la stella che lo sovrastava, da cui poi l'edificio sacro prese il nome. La solennità dell'incontro, evidente soprattutto nella posa della Vergine che avanza,

10. Di questa opinione, con la quale concordo, sono i redattori delle schede comprese nel recente catalogo della Pinacoteca: F. FISOGNI e di A. LODA, in *Pinacoteca Tosio Martinengo*, rispettivamente nn. 156 e 157, pp. 300-302, alle quali rimando per la complessa vicenda attributiva delle due tele, che misurano rispettivamente cm 95 x 153,5 e cm 93x103. La restituzione a Pietro del *Corteo* spetta a Mirella Cremonesi (*Qualche appunto*, pp. 50, 51) quella di *Gesù nel Tempio* a V. GUAZZONI, *La pittura del Seicento nei territori di Bergamo e Brescia*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, a cura di M. Gregori ed E. Schleier, Electa, Milano 1989, I, p. 107. F. MACCARINELLI, *Le glorie di Brescia*, ediz. a cura di C. Boselli, Supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 1959, pp. 95, 96, ne ricordava nel parlatorio altre sei, di autori ed epoche diverse; di queste, la terza superstita è un *Convito di Baldassarre*, assegnato dallo storico bresciano ad Antonio Gandino ma oggi correttamente restituito ad Alessandro Maganza.

11. Già G. PANAZZA, *Notizie artistiche sul Santuario di Santa Maria della Stella*, in *Studi in onore di Luigi Fossati*, Brescia 1974, p. 223, li avvicinava a Pietro Marone. Più prudente, P.V. BEGNI REDONA (in M. PASINI-P.V. BEGNI REDONA, *Il Santuario della Madonna della Stella*, Brescia, pp. 32-34) li fa semplicemente rientrare nell'ambito culturale del maestro tardomanierista. Per un riassunto della vicenda critica e per un'attribuzione definitiva a Pietro si veda CREMONESI, *Pietro Marone*, schede nn. 16-17, alle pp. 87-89, e *Qualche appunto*, p. 51. La studiosa proponeva un raffronto con le tre telette, del 1587, sottratte dal Santuario di Santa Maria del Corlo a Lonato.

ripresa di profilo, verso il pastore, trova, però, accenti più naturali nel tenero Bambino che le si abbarbica timoroso al collo, nello schiocco del manto azzurro e nel gesto fiducioso del pastore in poveri ma dignitosi panni.



Fig. 4. Pietro Marone, *Apparizione della Vergine col Bambino al pastore Antonio de' Antoni*, Gussago, Santuario di Santa Maria della Stella

Più quotidiano ed intimistico è il soggetto del secondo dipinto rettangolare: la *Natività della Vergine*, anch'esso passato da tempo dall'anonimato alla paternità di Pietro, con le cui opere in effetti consuona (Fig. 5). Qui, all'interno di un'ampia sala, nel secondo piano, seduta su giaciglio, Anna, la madre di Maria, che per grazia divina ha dato alla luce la primogenita a distanza di vent'anni dalla data del matrimonio, viene confortata da due giovani donne. Il racconto di quella nascita, non contemplato nei Vangeli canonici, deriva da testi apocrifi, come il *Proto-vangelo di Giacomo* o il *Vangelo dello Pseudo-Matteo*, rielaborati nella *Legenda Aurea*, la raccolta agiografica compilata dal frate domenicano

Jacopo da Varagine (o da Varazze che dir si voglia) fra il 1260 circa e il 1298. Nel primo piano, mentre la nutrice, più anziana, arrotola le fasce, altre flessuose fanciulle attendono al primo bagno della neonata o scaldano i panni al fuoco del camino, secondo una soluzione iconografica frequente in molte opere aventi per tema la *Nascita della Vergine*, soprattutto se cinquecentesche, e questo sia in area emiliana sia in area lombarda¹². Con echi in terra bresciana nella produzione di Tommaso Bona, le cui due varianti del soggetto, quella per Santa Maria dei Miracoli in città, eseguita entro il 1596, e l'altra per Santa Maria al Ponte della Minerva a Borno in Valcamonica, riprendono lo stesso motivo¹³.

Qualche tempo fa è comparso sul mercato un dipinto che presenta lo stesso soggetto, pure in formato per il largo ma su tela sagomata (Fig. 6). Il che sembrerebbe indicarne la funzione di paliotto, vale a dire di rivestimento destinato a ornare la faccia anteriore dell'altare, anche se non è da escluderne l'utilizzo come sovrapporta. Attribuito a “Scuola veneta del Cinquecento” è stato da me restituito a Marone e segnalato all'amico Paolo Di Betta¹⁴ che, intuendone la qualità l'ha acquistato e affidato alle mani di Monique Ligozzi. Il sapiente intervento ha consentito il recupero di molte finezze esecutive, della consistenza serica dei tessuti, della bionda avvenenza delle giovani assistenti, oltre ad un'eccellente leggibilità¹⁵.

12. Ad esempio, a Bologna tra il 1590 ed il 1595, con una soluzione a lume notturno, Lavinia Fontana in una pala per la chiesa di San Biagio, oggi trasferita alla SS. Trinità. Ma prima ancora, a Cremona, Boccaccio Boccaccino in uno dei dipinti murali per la navata centrale del Duomo, 1514, o Gaudenzio Ferrari per San Cristoforo a Vercelli, 1533-1534. La soluzione, che continuerà fino al Seicento inoltrato, aveva trovato anticipazioni anche nei secoli precedenti, come nel caso di un pannello di predella del senese Sano di Pietro (1448/1452, oggi nel Museo dell'Università del Michigan) o di una delle tele dipinte da Vittore Carpaccio tra il 1504 e il 1508 per la sala dell'Albergo nella Scuola di Santa Maria degli Albanesi a Venezia a e attualmente conservata presso l'Accademia Carrara di Bergamo.

13. Per la tela di Santa Maria dei Miracoli, eseguita in seguito alla gara indetta nel 1590 ma consegnata probabilmente fra il 1594 e il 1596, cfr. 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 Bresciana, Brescia 1980, pp. 27-102. Sulla Natività di Breno: A. GIORGI, in *Arte in Valcamonica*, pp. 199-201. Ivi (note 623 e 624 a p.416) è riportata la notizia che lo studioso Romolo Putelli conservava il contratto di allogazione del 1593, poi distrutto in un incendio del suo studio (R. PUTELLI, *Altre vestigia d'arte in Valle Camonica, proposte d'aggiunta all'elenco ministeriale*, Breno, Illustrazione Camuna, 1920, p. 24).

14. Brescia, Galleria La Congrega.

15. Olio su tela, cm 77 x 155. Della qualità dell'intervento di restauro sono testimone diretta, avendo esaminato il dipinto nello studio della restauratrice, sia quando era offuscato dalla spessa vernice che ne ottundeva le vibrazioni cromatiche, sia dopo, quando sono tornate alla luce le lacche, le velature e i colpi di biacca.



Fig. 5. Pietro Marone, *Natività della Vergine*, Gussago, Santuario di Santa Maria della Stella



Fig. 6. Pietro Marone, *Natività della Vergine*, Brescia, collezione privata

Corrispondono, in entrambi i dipinti, i volti graziosamente inclinati, le figure allungate e i veli stropicciati, ma anche l'ambientazione con il grande camino sulla sinistra e il fondo scuro (anche se nel dipinto della Stella è presente sulla destra un'apertura verso il paesaggio) contro il quale risalta il tono eburneo delle epidermidi. Nella tela di collezione privata la narrazione è però più ricca di figure e di particolari, compreso quello del gatto che, al centro del pavimento a mattonelle bicrome, approfitta della disattenzione generale per divorare un boccone, forse rubato. Si sceglie di evidenziare l'età matura e la stanchezza dopo il parto di Anna, abbandonata sul letto, che a sua volta è indagato nell'intarsio del legno, nel rivestimento di stoffa e nella lucente coperta a righe. Non si trascura l'avvenenza delle amiche o serventi e la ricchezza delle loro vesti e sono persino resi nel dettaglio i cibi serviti alla puerpera sul vassoio: una semplice zuppa e delle uova. I personaggi raccolti nel primo piano ai margini del dipinto fungono da quinta alla scena centrale e a loro volta sono rese con straordinaria attenzione. Sulla sinistra, la nutrice prepara la piccola Maria per il primo bagno entro un raffinato bacile di rame che una compagna elegantemente abbigliata va riempiendo d'acqua, versandola da una brocca di gusto manierista. Sul lato destro, un'altra ancella, che sta portando una culla per la neonata, dialoga con Gioacchino, il padre, finalmente liberato dallo stigma della sterilità, che lo aveva costretto ad abbandonare la città e a rifugiarsi nel deserto fra i pastori. Quegli riprende, in controparte, il profilo del Giuseppe che sta a sinistra a fianco di Maria nella tela con *Gesù fra i dottori* sopra ricordata, al quale è affine nella resa spumosa della barba e dei capelli, nell'eleganza delle mani, fin nella scelta cromatica dell'abbigliamento (Figg. 7 e 8). Nel complesso, la tela è tutto un trionfo di trasparenze e di superfici lucenti, dove sono raccolti, oltre ai rimandi moretteschi, altri riferimenti stilistici, primo fra tutti, come si è detto, quello al genere del Romanino, Lattanzio Gambara, ma anche ai cremonesi Campi, per la cromia accesa, la raffinata stesura e la consistenza dorata delle cavigliature, e poi, per la luminosità diffusa, a Paolo Veronese. Rispetto alla versione di Santa Maria della Stella appare diversa la gamma cromatica, giocata per lo più sull'oro, sul color senape e su un particolare timbro di rosa, lucente e setoso, che sembra quasi costituire una firma per Pietro Marone. Lo troviamo, infatti, nella paletta giovanile con *La Vergine col Bambino in trono fra i santi Faustino e Giovita*, anche questa di ri-



Fig. 7. Pietro Marone, *La disputa di Gesù fra i dottori nel Tempio* (particolare), Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo

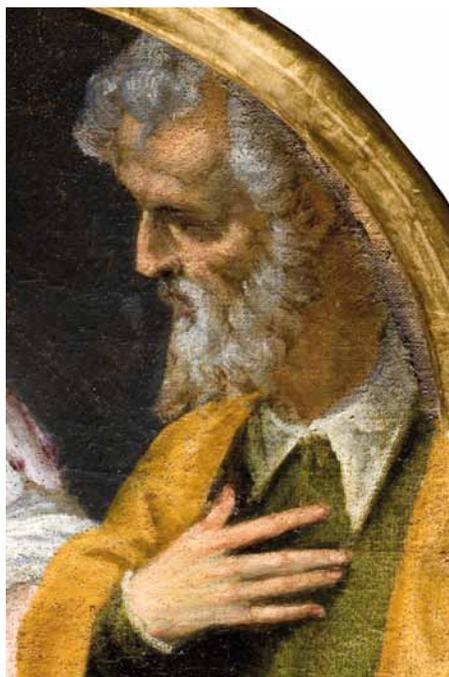


Fig. 8. Pietro Marone, *Natività della Vergine* (particolare), Brescia, collezione privata

dotte dimensioni, sebbene destinata ad una sede prestigiosa come la sala consigliare del Comune di Sarezzo (ma il tabernacolo che l'accoglieva ne accentuava indubbiamente l'importanza), collocata da Sandro Guerrini agli esordi della carriera del pittore, nell'ottavo decennio del Cinquecento¹⁶, ma anche in una piccola tela in collezione privata, di soggetto simile (*La Vergine assunta fra i santi Faustino e Giovita*), attribuita e studiata da Giuseppe Fusari, che propone possa trattarsi di un modelletto da trasporre in pala (anche se lui stesso constata che il formato sarebbe quanto meno insolito) (Fig. 9)¹⁷. Ma, a parere di chi scrive, la definizione delle forme e la preziosità della cromia induce a propendere piuttosto per un oggetto destinato alla contemplazione e alla devozione privata e intima.

Altre opere di piccolo formato sono riemerse nel frattempo, una garbata anche se un po' ferma *Annunciazione*, sempre a Brescia, da me vista e assegnata oralmente al pittore, della quale però i proprietari non mi hanno procurato una fotografia di buona qualità, e una teletta con la raffigurazione, rara ma non insolita nel Bresciano, de *La Sibilla Tiburtina che mostra ad Augusto il vero Dio*¹⁸ (Fig. 10), secondo una leggenda, nota in più varianti, che narra come, davanti all'invito dei suoi sudditi di accettare l'appellativo di *Divus*, Augusto si fosse rivolto ad una Sibilla, per i più la Tiburtina, che gli avrebbe rivelato il prossimo avvento di un bambino ebreo, il solo degno di meritare quella definizione¹⁹.

16. Olio su tela, cm 74,5 x 74. Si veda S. GUERRINI, pp. 122, 123.

17. Olio su tela, cm 51x 68; cfr. G. FUSARI, in *Pittori intorno a Moretto*, pp. 82, 83. Lo studioso propone di datarla al 1596 circa.

18. Olio su tela, cm 94,3x84,4. Brescia, Antichità Santa Giulia di Borelli. Ringrazio il proprietario per avermene consentita la pubblicazione. Quanto alla diffusione di quel soggetto fra i pittori bresciani, ricordo almeno l'anta interna di destra dell'organo del Duomo di Asola, celeberrima opera del Romanino, e una tela, piuttosto piccola e di formato rettangolare per il largo, di Ottavio Amigoni, nella Parrocchiale di Cellatica.

19. Secondo la versione orientale del racconto, ad Ottaviano Augusto, che si era rivolto alla Pizia per conoscere il nome del proprio successore, questa avrebbe rivelato che il culto degli dei pagani sarebbe stato presto abbandonato, per lasciar spazio ad un fanciullo ebreo. L'imperatore avrebbe in seguito eretto un altare sul Campidoglio dedicato al figlio di Dio. Seguendo un'altra variante, ripresa anche dal venerabile Beda (672-735 d. C.), e più diffusa nel mondo occidentale, una Sibilla (probabilmente la Tiburtina, visto che l'episodio si svolge a Roma) alla richiesta dell'imperatore se fosse opportuno lasciare che il popolo lo venerasse come una divinità, gli avrebbe imposto un digiuno di tre giorni e rivelato l'esistenza del vero Dio, al quale Augusto avrebbe offerto un sacrificio. L'episodio è narrato dettagliatamente in un testo anonimo del XII secolo (*Mirabilia Urbis Romae*, XI), e vi viene specificata l'apparizione, nella dimora dell'imperatore, di "una vergine bellissima ritta su un altare e con in braccio un bambino". In Campidoglio, in seguito, Augusto avrebbe fatto erigere un altare al figlio di Dio, dal quale avrebbe preso il nome la chiesa di Santa Maria in Aracoeli.



Fig. 9. Pietro Marone, *La Vergine assunta fra i santi Faustino e Giovita*, Collezione privata



Fig. 10. Pietro Marone, *La sibilla Tiburtina preannuncia all'imperatore Augusto la nascita del vero Dio*, Brescia, collezione privata

Quando mi fu mostrata una foto della piccola tela, che portava una generica attribuzione a “Scuola bresciana del Cinquecento”, mi fu subito chiaro, nonostante la vernice ingiallita un poco la offuscasse, che si trattava del più giovane dei Marone. Solo in un secondo momento fui informata che sulla cornice era presente una scritta, probabilmente antica, semina-scosta dal numero 30 scritto in grande a pennello²⁰. Scritta che, ad una visione diretta, si è rivelata essere: “Ϡ OPUS PETRI DE MARONIS Ϡ”.

La narrazione si svolge su due piani: a sinistra, nel fondo, sotto un porticato monumentale, Augusto esamina un volume, forse la richiesta dei sudditi di venerarlo come divinità, mentre a destra è narrato l’episodio principale, con la Sibilla che indica all’imperatore, inginocchiato di profilo e vestito in armatura dorata, l’apparizione della Vergine, che regge il Bambino un po’ timoroso. Al margine destro, la consueta esibizione di astanti variamente abbigliati, con un personaggio di profilo che sembrerebbe quasi un ritratto.

La leggera pulitura, cui il dipinto è stata sottoposto da Monica Abeni e Paola Guerra, ne ha confermato la straordinaria conservazione, tanto che l’opera ha mantenuto le stesure a lacca, la morbidezza vellutata del corpetto della Sibilla, i tocchi di biacca in rilievo sulle perle incastonate nella fascia a bandoliera della stessa, nella lorica di Augusto e nella corona imperiale, retta dal paggetto riccamente agghindato che si rivolge con aria vispa allo spettatore, fratello di tanti altri del Marone che compaiono nel *Gesù nel Tempio* della Tosio Martinengo o nell’*Assunta* di Ghedi, firmata e datata 1589. Ciò che colpisce particolarmente è la raffinata tecnica adottata da Pietro Marone, fatta di definizioni luminose e cangianti, di ombre leggere su un fondo più compatto, di brani smaltati; una tecnica che è anche stile, e rientra nei canoni che caratterizzano la pittura del tardo Cinquecento bresciano, meno nota e meno alta, indubbiamente, dell’apice irraggiungibile costituito nella prima metà del secolo da figure come il Romanino, il Moretto o Savoldo, ma non per questo meno importante per la ricostruzione del panorama artistico della città di Brescia, che, passata la grande stagione trionfante di quella triade, resta non meno ricco e variegato e non indegno di quanto in parallelo si stava conducendo in altre prestigiose sedi artistiche italiane.

20. Potrebbe trattarsi di un numero d’inventario. Aggiungo in calce i crediti fotografici: fig. 1, MAST-Museo Castel Goffredo, Museo della città; figg. 2, 3, 7, Archivio fotografico Musei di Brescia-Fotostudio Rapuzzi; figg. 6 e 8, Roberto Mora, Brescia; fig. 10, Fotostudio Rapuzzi, Brescia.

ROBERTO PANCHIERI

L'alba dell'ordine ionico nell'architettura rinascimentale a Brescia: alcuni casi di studio

Bizzarro e atipico, l'ordine ionico è certo quello di più difficile utilizzo fra i tre ordini canonici dell'architettura classica. L'unico a essere dotato di un fronte e di un lato, l'unico privo di simmetria radiale, è un ordine elegante quanto colto, affatto banale e di disegno per niente intuitivo: non è certo un caso che dopo il larghissimo impiego in età greca e romana sparisca dalla produzione lapidea dell'intero mondo occidentale, tralasciando i casi di reimpiego e alcune limitate rielaborazioni¹.

1. I capitelli ionici di Santo Stefano Rotondo al Celio a Roma sono produzioni originali del V secolo, quando nell'area erano ancora reperibili maestranze competenti (C. CESCHI, *S. Stefano Rotondo*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1982). La maggior parte delle architetture ioniche paleocristiane romane, comunque, ricorre a pietre di reimpiego. Gli ionici romani fanno da irrinunciabile riferimento a una moltitudine di esemplari medievali diffusi in tutto il centro Italia. Tra i molti possibili esempi, per dovere di sintesi, si ricordano almeno il narcece del duomo di Terracina (XIII sec., si veda E. DI GIOIA, *La cattedrale di Terracina*, Rari Nantes, Roma 1982), con capitelli ionici modellati sugli esempi antichi poggianti su basi corinzie vitruviane ornate da scimmie e caproni, e il narcece del duomo di Civita Castellana (XII sec., si veda L. CRETI, *La cattedrale cosmatesca di Civita Castellana*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2012), dove lo scultore sostituisce le volute ioniche con animali fantastici avviluppati nelle spire. Poco più tarda (XIII sec., si veda M. MORETTI, *Chiese di Tuscania*, De Agostini, Novara 1983) è la loggia ionica in facciata alla chiesa di San Pietro a Tuscania. Per contro, in contesti più poveri e meno acculturati come nel duomo di Ravello nel salernitano (XI-XII sec., si veda *Il Duomo di Ravello. La Cattedrale di Ravello e i suoi Pulpiti*, a cura di R. Martines, BetaGamma, Viterbo 2001), si possono osservare capitelli ionici di reimpiego rivoltati e usati come basi per le colonne della navata.

A Brescia, quel che l'archeologia ha restituito è troppo poco per dire quanto l'ordine ionico fosse diffuso tra gli edifici di Brixia, ma dobbiamo credere almeno come nelle altre città romane². E come in tutte le altre città, a Impero caduto, lo ionico diventa subito irrintracciabile, cannibalizzato dallo sciovinismo di un corinzio ripensato in mille forme e varianti, dai barbari capitelli della cripta del Duomo vecchio agli aulici esemplari ravennati di San Salvatore. Come e quando questo ordine sia tornato in auge nell'architettura rinascimentale è tema variamente affrontato dalla bibliografia, che ha risolto in modo convincente le vie più battute della storia dell'architettura. Numerosi contesti locali sono ancora scoperti, così come una galassia di esemplari che, nel loro complesso, testimoniano un progressivo aggiornamento di architetti e lapicidi talmente episodico e disomogeneo da essere di per sé stesso uno degli aspetti più difficili da scardinare dell'intera questione³.

2. Per approfondimenti si veda la recente pubblicazione di A. DELL'ACQUA, *La decorazione architettonica di Brescia romana. Edifici pubblici e monumenti funerari dall'Età repubblicana alla tarda antichità*, Quasar, Roma 2020.

3. Tra l'immensa bibliografia sul tema si ricordano almeno J. GUILLAUME, *L'emploi des ordres à la Renaissance*, Picard, Parigi 1992 e *La scultura decorativa del primo Rinascimento*, atti del convegno, Viella, Roma 1983. Per il contesto bresciano si vedano A. PERONI, *L'architettura e la scultura nei secoli XV e XVI in Storia di Brescia*, vol. II, Treccani, Brescia 1963; *Arte, economia, cultura e religione nella Brescia del XVI secolo*, a cura di M. Pegrari, atti del convegno, Vannini, Brescia 1988; I. GIUSTINA, F. REPISHTI, *Vicende edilizie e regesto in Percorsi del restauro in San Faustino a Brescia*, a cura di G. Mezzanotte, Il Polifilo, Milano 1997. Per l'ambito veneto, si veda almeno J. MCANDREW, *L'architettura veneziana del primo Rinascimento*, Marsilio, Venezia 1983. Nel complesso, si percepisce una sperimentazione della forma ionica molto più libera e precoce a Venezia rispetto all'area milanese, dove questo ordine sembra del tutto estraneo al lessico amadeesco imperante nella seconda metà del XV secolo, almeno fino ai lavori di Bramante, fatto salvo il singolare capitello composito usato da Filarete e successori nei cortili dell'Ospedale Maggiore (C. DENKER NESSELRATH, *I chiostri di S. Ambrogio. Il dettaglio degli ordini in «Arte lombarda»*, 78 (1986), pp. 49-60). Nella città lagunare se ne apprezzano invece applicazioni specifiche molto più antiche, come sul tabernacolo del Preziosissimo Sangue nella sacrestia dei Frari, opera di Tullio e Antonio Lombardo del 1480-81 (MCANDREW, *L'architettura veneziana*, pp. 187-188). La sola presenza di bulbose colonnette ioniche nel monumento funebre di Gerolamo e Marcantonio Della Torre in San Fermo a Verona (1516-1521 ca.) basta a provare quanto questa espressione formale fosse apprezzata in ambito veneto, tanto da costituire un'alternativa al corinzio, tutt'altro che scontata, anche in manufatti plastici di altissimo livello culturale, esecutivo e celebrativo (sul monumento e la sua datazione si veda R.A. CARSON, *Andrea Riccio's Della Torre Tomb Monument: Humanism and Antiquarianism in Padua and Verona*, tesi di dottorato, Department of Art University of Toronto, a.a. 2010, che tuttavia non entra nel merito della presenza dell'ordine ionico). Naturalmente, per queste e per tutte le altre applicazioni citate, la definizione di "ordine ionico" va intesa in senso di forma del capitello e non oltre, ben lontana da un'oggettiva ripresa dell'ordine classico e della sua grammatica.

Studiare l'ordine ionico nel contesto dell'architettura rinascimentale bresciana porta con sé il ben noto aggravio delle croniche lacune documentarie, perlomeno compensato da una quantità di esemplari sorprendentemente numerosa⁴. Da un punto di vista storiografico, invece, sono ancora attualissime le considerazioni di Giustina e Repishti del 1997⁵ secondo cui, di fatto, non esisterebbe ionico a Brescia antecedente al primo decennio del XVI secolo, un indirizzo temporale che trova sufficienti conferme nello stile di quegli interessanti esemplari primordiali la cui analisi è oggetto di questo studio.

DUE PORTALI NEL CENTRO STORICO DELLA CITTÀ

L'alba dell'ordine ionico a Brescia è rintracciabile, almeno in prima battuta, in due portali civili del centro storico cittadino, le cui singolari fattezze sarebbero difficili da interpretare se non vedendole come antiche manifestazioni locali di questo linguaggio formale. Il primo è l'inedito portale della casa in vicolo San Giorgio n. 6 (Fig. 1), il cui capitello ha un basso collarino scanalato e rudentato, echino a ovoli e lancette e abaco rettilineo, con applicati ai lati due balaustri rigonfi scanalati e fogliati stretti da un balteo perlinato, mentre la voluta è rimpiazzata da un fiore entro un bordo circolare liscio (Fig. 2). Questa "voluta", se così si può chiamare, è del tutto slegata dal resto del capitello: il canale è assente e i balaustri sono autonomi. Il capitello, inoltre, è posato di costa, mostrando in facciata il balaustro e di lato le "volute" fiorate. Il fusto è ornato da una specchiatura liscia con al centro un'ampia losanga a rilievo, antico castone di un inserto marmoreo perduto, dalla quale si dipartono cespi a pannocchia ramificati. Gli inserti marmorei sul fusto abbinati a ornamenti fitomorfi accompagnano l'architettura rinascimen-

4. Il primo tentativo di schedatura organica dei manufatti cinquecenteschi di ordine ionico nella provincia di Brescia è stato eseguito dall'autore in occasione della tesi di laurea (R. PANCHIERI, *Percorsi del linguaggio architettonico a Brescia nel pieno Cinquecento e metodologie di ricostruzione di modelli 3D. Analisi di quattro architetture esemplari*, tesi di laurea, Università degli Studi di Brescia, a.a. 2014-2015, non pubblicata), con la redazione di 53 schede. Il catalogo è rimasto inedito e senza sviluppi di studio, ma è ancora oggi in ampliamento.

5. GIUSTINA, REPISHTI, *Vicende edilizie e regesto*, pp. 255-257. Si rimanda alla stessa pubblicazione, che muove i passi dall'analisi del chiostro della Campanella in San Faustino Maggiore, per altre imprescindibili considerazioni sui primi impieghi dell'ordine ionico in contesto veneziano.

tale bresciana almeno dal portale di Santa Maria delle Grazie⁶, ma in questo caso ve ne sono identici su manufatti dei primi del Cinquecento quali il portale laterale della chiesa dei Santi Nazaro e Celso⁷, il portale di palazzo Appiani in corso Martiri della Libertà n. 17⁸ e altri di attinenza più o meno specifica individuabili nel territorio⁹. Ai piedi troviamo una base attica con becco di civetta in sostituzione del toro superiore, tipologia variamente riscontrabile in opere bresciane e veneziane sempre dei primi del Cinquecento, che incontreremo spesso d'ora in poi¹⁰.

6. Databile agli anni 1470 (si veda almeno V. ZANI, *Maestri e cantieri nel Quattrocento e nella prima metà del Cinquecento in Scultura in Lombardia. Arti plastiche a Brescia e nel Bresciano dal XV al XX secolo*, a cura di V. Terraroli, Skira, Milano 2010, pp. 52-54). Il dettaglio è usato anche nel cantiere di Antonio Medaglia per San Pietro in Oliveto, con esiti molto vicini al portale di vicolo San Giorgio nei pilastri della tribuna e della cappella di San Paolino, compiute attorno al 1510 (G. SAVA, *Antonio Medaglia «lapidario et architecto» tra Vicenza e la Lombardia: il cantiere di San Pietro in Oliveto a Brescia in «Arte veneta»*, 67 (2010), pp. 130-131). È relativamente facile collegare alla cultura veneziana questo dettaglio ornamentale apposto sui fusti delle lesene, che già nel 1490-1495 è sulla facciata e in un portale interno della Scuola Grande di San Marco (L. OLIVATO, L. PUPPI, *Mauro Codussi*, Electa, Milano 1977, pp. 196-203).

7. Almeno i due stipiti sono pertinenti all'antico portale principale della chiesa, traslato in questa posizione durante la ricostruzione del XVIII secolo (V. VOLTA, *Le vicende edilizie della collegiata insigne dei Santi Nazaro e Celso in La collegiata insigne dei Santi Nazaro e Celso*, La Scuola, Brescia 1992, p. 18). Il motivo geometrico intrecciato con altri inserti di marmo colorato alle estremità dei fusti delle lesene è molto vicino alle losanghe che ornano il portale di vicolo San Giorgio. L'opera non è documentabile direttamente, ma è assegnabile alla prepositura di Ottaviano Ducco (1504-1512) o alla prima fase di quella di Altobello Averoldi (1515-1531), entrambe caratterizzate da attività edilizie nella chiesa e nel monastero, soprattutto quella del Ducco. Anche la consacrazione della collegiata nel 1505 o la concessione di importanti dignità con bolla di papa Leone X nel 1516 avrebbero potuto innescare la realizzazione dell'opera.

8. Il 12 febbraio 1519 Francesco Pezzano, progettista o esecutore del manufatto, chiede a nome di Giovanni Battista Appiani di poter comperare due pietre nere della fabbrica di palazzo della Loggia, allo scopo di ornare la porta del palazzo (F. LECHI, *Le dimore bresciane in cinque secoli di storia*, vol. III, *Il Cinquecento nella città*, Edizioni di storia bresciana, Brescia 1974, pp. 308, 311 n. 4). Il dettaglio è seminascolato all'intradosso della trabeazione.

9. Portale di casa Speziari in via Guadagnini n. 33 a Esine (*Arte in Val Camonica*, vol. IV, *Esine, Berzo Inferiore, Bienno, Prestine, Gianico*, a cura di B. Passamani, La Cittadina, Gianico 2000, p. 159), portale principale della chiesa di Santa Maria al ponte della Minerva a Breno (*Arte in Val Camonica*, vol. V, *Breno, Cividate Camuno*, a cura di B. Passamani, Industrie grafiche bresciane, Gianico 2004, p. 189) e portali del cortile di casa Federici in via Umberto I n. 37 a Gorzone (A. BERTOLINI, G. PANAZZA, *Arte in Val Camonica*, vol. II, *Angolo, Darfo-Boario Terme; Appendice al volume primo*, Industrie grafiche bresciane, Brescia 1984, pp. 394-395), uno dei quali con incisa la data «1515».

10. A Brescia è già usata nella cappella di San Paolino in San Pietro in Oliveto, mentre una sua tardissima applicazione è nel chiostro maggiore di San Clemente, del 1536-1537, al piede di anacronistiche colonne con capitelli a campana. Questa specie di base attica semplificata compare anche nella loggia ionica della corte dei Carri in San Faustino a Brescia, i cui relativi studi (GIUSTINA, REPISHTI, *Percorsi del restauro*, p. 256 n. 3) hanno avvicinato a quella utilizzata da Giovanni Buora nel chiostro di San Giorgio Maggiore a Venezia e che fa le sue forse prime



Fig. 1. Casa di vicolo San Giorgio n. 6, *portale*

apparizioni nei pilastri del primo ordine delle Procuratie Vecchie e nel Fondaco dei Tedeschi, per poi diffondersi nell'edilizia ordinaria cinquecentesca della città lagunare. Volta (V. VOLTA, *Le vicende edilizie della chiesa e del convento di San Clemente in La chiesa e il convento domenicano di San Clemente in Brescia*, La Scuola, Brescia 1993, p. 30) propone come riferimento le basi delle paraste della torre dell'Orologio in piazza San Marco, disegnate da Mauro Codussi nel 1499. Nel contesto bresciano, il modello toro-scozia-becco coesiste con la base attica canonica toro-scozia-toro almeno per i primi venti-trent'anni del Cinquecento, spesso con un becco molto più pronunciato di quanto sia alla corte dei Carri, lasciando intendere una diffusione di questo specifico disegno tra i lapicidi attivi in quel periodo.



Fig. 2. Casa di vicolo San Giorgio n. 6,
capitello del portale



Fig. 3. Casa di contrada del Carmine n. 37,
capitello del portale

Affine al portale di vicolo San Giorgio è quello in contrada del Carmine n. 37¹¹ (Fig. 3), che presenta ancora un capitello ionico posato di costa. Ma se in vicolo San Giorgio la componente plastica è affidata soprattutto al fusto ornato, al Carmine si fa ricorso ad elementi scultorei applicati all'estradosso dell'arco: due girali vegetali all'imposta e in chiave due mostruosi delfini con una torcia a più livelli tra le fauci. I capitelli dei due portali sono simili nel collarino basso, scanalato e rudentato, nell'echino ornato a ovoli e lancette e nei dettagli plastici del balaustro, ma si differenziano nella conformazione delle volute, non più sostituite da un fiore disconnesso come in vincolo San Giorgio ma in forma di spirali dichiaratamente ioniche. Anche qui può valere una datazione ai primordi del Cinquecento, non solo per il dettaglio del capitello di costa, ma anche e soprattutto in ragione delle applicazioni plastiche sull'arco, che riportano al gusto introdotto con la fabbrica di Santa Maria dei Miracoli¹². Proprio sui fianchi del coronamento del protiro dei Miracoli si trovano due balaustri scanalati, fogliati e ornati praticamente identici a quelli dei portali di vicolo San Giorgio e del Carmine, benché monumentalizzati dalle grandi dimensioni e dall'altissima qualità esecutiva¹³.

11. Portale di *Casa de Toni*, commentata in F. LECHI, *Le dimore bresciane in cinque secoli di storia*, vol. II, *Il Quattrocento*, Edizioni di storia bresciana, Brescia 1974, p. 143. Il portale è ricondotto ai primi decenni del XVI secolo.

12. Si osservi, per esempio, il piccolo architrave inferiore del protiro del santuario, dove due esseri marini fronteggiano un pinnacolo mistilineo (M. CERIANA, *Il santuario civico della Beata Vergine dei Miracoli a Brescia* in «Annali di architettura», 14, 2002, p. 81 e L. ANELLI, *Arte e artisti nel Santuario dei Miracoli*, in A. FAPPANI, L. ANELLI, *Santa Maria dei Miracoli*, Società per la storia della chiesa a Brescia, Brescia 1980, pp. 31-48). Delfini simili ornano in San Nazaro la lapide commemorativa dei privilegi ottenuti nel 1516 (P.V. BEGNI REDONA, *Pitture e sculture in San Nazaro e Celso* in *La collegiata insigne dei Santi Nazaro e Celso*, La Scuola, Brescia 1992, p. 125) e il cenotafio di Giovanni Pietro Averoldi in Santa Maria del Carmine, coronato da due delfini contrapposti con al centro una torcia a pinnacolo. La scultura risale al terzo decennio del XVI secolo ed è stata attribuita a «un artista probabilmente tra il Fusina e il Bambaia, quasi frutto tardivo della perdurante propensione bresciana verso lo stile ornato del cantiere dei Miracoli» (CERIANA, *Il santuario civico*, p. 73).

13. Per questo coronamento è sempre stata ventilata una datazione più tarda rispetto al protiro (si vedano le considerazioni di Luigi Arcioni in V. TERRAROLI, *Luigi Arcioni, progetti e restauri a Brescia tra Ottocento e Novecento*, Civici Musei d'Arte e Storia, Brescia 1999, pp. 201-202 e CERIANA, *Il santuario civico*, pp. 77-78), che già a sua volta è datato 1500. Per questa parte della facciata è avvertibile un condizionamento da modelli codussiani degli anni 1490, «come fanno bene intendere l'incorniciatura a tabernacolo della finestra centrale – avvicinata a quelle della facciata della Scuola Grande di San Marco – e perfino il vezzo arcaistico di interrompere le paraste con la modanatura come nella parte superiore del San Michele [in Isola]» (CERIANA, *Il santuario civico*, p. 82). Anche in L. ANELLI, *Arte e artisti nel Santuario dei*

Il singolare orientamento del capitello sembra essere un parto di quella straordinaria libertà interpretativa del linguaggio classico capace di generare, negli stessi anni e in cantieri di ben maggiore levatura, eccentricità formali egualmente fantasiose. In particolare, sembra di poter intuire una commistione di propositi differenti dal valorizzare in facciata gli ornamenti plastici del balaustro all'offrire le volute a spirale, con il loro echino ornato, a chi transita sotto l'androne anziché a colui che transita sulla strada, il tutto forse mosso da un'effettiva incomprendione dell'orientamento spaziale di questo difficile capitello. L'attitudine a mostrare frontalmente il balaustro precede di molti anni l'arrivo dell'ordine ionico a Brescia: volendo sconfinare nella pittura, un esempio è nella tempera tardo quattrocentesca in sacrestia ai Santi Nazaro e Celso, in cui il trono della Vergine è ornato da lesene sormontate da balaustri fogliati con rosette al posto della voluta, un sistema di cui le lesene di vicolo San Giorgio sembrano la traduzione in pietra¹⁴. Di per sé, la sostituzione della voluta con una rosetta o un fiore a cinque petali è la maggior intrusione quattrocentesca nei capitelli di vicolo San Giorgio. È ancora il lessico del portale delle Grazie a fare scuola, disponendo di costa balaustri fogliati con estremità a fiore in cima alle lesene esterne, affiancati da capitelli pseudo-corinzi con fiori al posto delle volute dei caulicoli. I capitelli corinzieggianti con volute a rosetta del chiostro settentrionale di Santa Giulia, del primo decennio del XVI secolo¹⁵, sono un altro riferimento significativo, così pure le chiavi di volta degli archi inferiori in facciata alla Loggia, con voluta ornata da balaustri fogliati e fiori agli estremi. Sembra quindi emergere, fra gli ultimi del Quattrocento e i primi del Cinquecento, un genuino apprezzamento artistico per i balaustri fogliati, sui quali i lapicidi indulgono talmente tanto da renderli dettagli prominenti delle loro pietre lavorate. Nella sezione de-

Miracoli, in L. ANELLI, *Santa Maria dei Miracoli*, pp. 31-32, 35-36) si propende per la stessa ipotesi, avvallando pienamente la tesi di Arcioni.

14. *Madonna in trono col Bambino e i santi Lorenzo e Agostino*, tempera su tavola assegnata a Paolo da Caylina il Vecchio e databile agli anni 1470 (si veda almeno P.V. BEGNI REDONA, *Pitture e sculture in San Nazaro e Celso*, pp. 88-89). Lo stesso tipo di scranno è anche nella pala marmorea di Sant'Onorio ai Musei Civici, sempre del secondo Quattrocento, in cui ai fianchi del Sant'Onorio spuntano i braccioli della seduta in forma di balaustri scanalati con fiore al posto della voluta. Su questa pala, che meriterebbe studi meno datati, si veda almeno P.V. BEGNI REDONA, *Pitture e sculture in San Faustino in La chiesa e il monastero benedettino di San Faustino Maggiore in Brescia*, La Scuola, Brescia 1999, pp. 191-192.

15. G.P. BELOTTI, *Il monastero dalla riforma cassinese al XVI secolo*, in *San Salvatore-Santa Giulia a Brescia. Il monastero nella storia*, a cura di R. Stradiotti, Skira, Milano 2001, p. 183.

dicata all'Età veneta nel museo di Santa Giulia a Brescia si trova una piccola collezione di mensole del periodo che ne costituisce forse la più felice dimostrazione. Ci piace pensare che questa venerazione per i balaustri ornati sia tra i primi responsabili della bizzarra rotazione dei due suddetti capitelli ionici.

ALTRI ESEMPI DI ORDINE IONICO NEI PORTALI DEL CENTRO STORICO

Si intuisce aria di sperimentazione in corso anche nel portale di via Agostino Gallo n. 3 (Fig. 4), inedito, con capitello ionico simile a quello del Carmine ma meno raffinato nell'esecuzione. Qui il balaustro, rigonfio e fogliato, viene estroflesso ad angolo ottuso per seguire lo sguincio del portale, soluzione di dubbia riuscita che infatti è rimasta senza seguito¹⁶. Torna la base attica con becco di civetta, mentre il fusto, sulla faccia frontale e diagonale, presenta una doppia specchiatura rettangolare relativa a due differenti blocchi di marmo, probabile risultato di un sovrizzo. In vicolo Millefiori n. 26 si conserva un altro pregevole e inedito portale ionico (Fig. 5), in cui il lapicida ripropone balaustro fogliato e base attica con becco di civetta, ma il fronte del capitello è ben formato, con collarino scanalato e rudentato e echino a ovoli e lancette.

E se da un lato troviamo modelli stravaganti per progetto, tipologia e ornamentazione, dall'altro notiamo il procedere di esemplari dal profilo più contenuto, ma non meno notevoli. Nei portali di via Gasparo da Salò n. 46¹⁷ (Fig. 6) e contrada Santa Chiara n. 13¹⁸ (Fig. 7) lo scultore ricorre a capitelli pseudo-ionici caratterizzati da un collarino alto, scanalato e rudentato, balaustro rigonfio fogliato e un echino ornato da fiori clipeati separati da lancette. Il substrato da cui prendono forma questi due pseudo-ionici è facilmente individuabile nel vasto e spesso disomogeneo universo dei capitelli compositi a campana¹⁹, con i quali

16. Altri capitelli di portali cinquecenteschi cittadini che seguono lo sguincio sono tutti tuscanici, non a caso la tipologia che meglio si adatta ad ottemperare a una simile esigenza. Si segnalano almeno i portali in contrada San Giovanni n. 29 e corso Palestro n. 47.

17. Il portale è segnalato senza commenti in LECHI, *Il Cinquecento nella città*, pp. 119-120.

18. LECHI, *Il Cinquecento nella città*, pp. 121-122.

19. Sul capitello composito a campana ha scritto il Volta (VOLTA, *Le vicende edilizie della chiesa e del convento di San Clemente*, pp. 27-30). I prototipi di questo capitello sono utilizzati da Michelozzo, Leon Battista Alberti e Francesco di Giorgio Martini tra la metà e la fine del XV secolo. In Lombardia e dintorni appare nel palazzo di Gian Francesco Bottigella a Pavia, opera di Giovanni Antonio Amadeo, e nel 1485 a Piacenza nel cortile di palazzo Landi, a Piacenza, con scanalature convesse. Del 1492 sono i capitelli "ad invasatura" scanalata e rudentata del chiostro rettangolare



Fig. 4. Casa di via Agostino Gallo n. 3, *capitello del portale*



Fig. 5. Casa di vicolo
Millefiori n. 26,
portale



Fig. 6. Casa di via Gasparo da Salò n. 46,
capitello del portale



Fig. 7. Casa di contrada Santa Chiara n. 13,
capitello del portale

condividono una sorta di presupposto generale, soprattutto nelle fattezze del collarino²⁰. Ciò vale soprattutto per il capitello di via Gasparo da Salò, dove ritorna anche la voluta a nastro liscio modellata a chiocciola e l'abaco a cavetto-listello-ovolo, peculiare degli abachi concavi con rosetta del modello composito a campana. Le scanalature sul collarino, rudentate e contornate da uno spesso profilo, sono invece dettaglio di straordinaria diffusione nell'architettura protorinascimentale di ambito veneto²¹. Quasi nessun altro capitello bresciano è così smaccatamente di transizione: nella piccola, sgrammaticata, provinciale dimensione del portale di via Gasparo da Salò si mette in pratica lo stesso esperimento formale attuato da Pietro Lombardo nell'ordine superiore di Santa Maria dei Miracoli a Venezia, i cui primordiali capitelli ionici ne condividono più di un tratto. Al piede del portale ritroviamo basi attiche con becco di civetta, forse gli esemplari di questo tipo più belli, ben riusciti e meglio conservati a Brescia (Fig. 8). Difficile dire se questi ionici seguano o precedano i due capitelli posati di costa prima descritti, sin-

dell'abbazia di Maguzzano. Si veda anche L. GIORDANO, *Tipologia dei capitelli dell'età sforzesca: prima ricognizione* in *La scultura decorativa del primo Rinascimento*, atti del convegno, Viella, Roma 1983, p. 194 e ss. A Brescia, solo per restare nel contesto tipologico dei portali civili, si segnalano almeno quelli di casa Peroni-Lombardi in contrada San Giovanni n. 31, via dei Musei n. 42, via Gabriele Rosa n. 26, vicolo San Paolo n. 5 e il portale del monastero di Santa Maria delle Grazie.

20. La base culturale per la concezione di capitelli ionici di tale fattura, come già detto, sembra essere tutta veneziana, rintracciabile a monte nello ionico "sperimentale" del secondo livello della facciata di Santa Maria dei Miracoli (M. CERIANA, *L'architettura e la scultura decorativa* in *Santa Maria dei Miracoli a Venezia. La storia, la fabbrica, i restauri*, a cura di M. Piana, W. Wolters, Ist. Veneto di Scienze, Venezia 2003) o nelle lesene superiori del monumento funebre di Andrea Vendramin nella basilica dei Santi Giovanni e Paolo (G.C.F. VILLA, *Venezia, l'altro Rinascimento: 1450-1581*, Einaudi, Torino 2014, p. 20).

21. Il motivo è molto diffuso a Brescia nella plastica d'architettura del periodo. L'utilizzo più estensivo in città è forse nel portale in via Agostino Gallo n. 4, recentemente ripulito, dove profila l'abaco dei due capitelli cubici lisci e l'intero profilo di arco e piedritti. È molto interessante anche il portale nel braccio est del chiostro maggiore di San Giovanni Evangelista, con capitelli a campana scanalata e rudentata senza volute, dove la linea di contatto tra i profili delle scanalature è arricchita da una regolare sequenza di forellini eseguiti a trapano. Identiche scanalature rudentate, profilate e rifinite a trapano sono sui capitelli a campana del portico di palazzo Porcellaga in via Cairoli n. 5, di pregevole fattura (LECHI, *Il Cinquecento nella città*, pp. 217-223). È soprattutto fuori Brescia che si può apprezzare l'immensa fortuna di questo decoro come ghiera di archi e stipiti, onnipresente nell'edilizia veneta dal tardo Quattrocento in poi. A Brescia è già usato nelle finestre del Monte di Pietà vecchio (1485 circa, si veda *La Loggia di Brescia e la sua piazza*, a cura di V. Frati, I. Gianfranceschi, F. Robecchi, vol. I, *Dall'apertura della piazza alla posa della prima pietra del palazzo della Loggia*, Brescia 1993, pp. 142-143, 157) e, senza profilatura, lungo l'arco dell'antico portale della chiesa di Sant'Alessandro, oggi rimontato in via Alessandro Monti n. 14/A (databile tra il 1460 e la fine del secolo, si veda R. PRESTINI, *La chiesa di Sant'Alessandro in Brescia. Storia ed arte*, Sardini, Brescia 1986, pp. 97-103).

golari nell'orientamento, quanto notevoli nella maggiore e più raffinata ornamentazione.



Fig. 8. Casa di via Gasparo da Salò n. 46,
base di lesena del portale

Al più, si può affermare che gli siano contemporanei, tutti inquadrabili nel disorganico avvicinarsi di forme e modelli connotante il mondo della scultura architettonica e ornamentale bresciana nel cinquecentennio a cavallo del 1500, in cui non è detto che l'esemplare più rigoroso debba seguire il più arcaico e viceversa. Per esempio, è stato datato attorno al 1520²² il bizzarro ionico di palazzo Martinengo Cesaresco Novarino in piazza del Foro, dotato di un altissimo collarino liscio. È verosimile intuire anche in questo esemplare intromissioni della cultura del capitello composito a campana, con la cui tipologia condivide non solo l'alto collarino, ma anche le piccole volute a chiocciola, senza pro-

22. F. LECHI, *Le dimore bresciane in cinque secoli di storia*, vol. V, *Il Seicento*, Edizioni di storia bresciana, Brescia 1976, p. 22.

filo rilevato sul nastro, e la fattura dell'abaco. In tal senso, il capitello del Novarino è molto più simile di quanto possa sembrare allo ionico di via Gasparo da Salò, con una connotazione a campana che sembra davvero irrinunciabile²³. Per questa attitudine è ragionevole imputare una responsabilità, come già avanzato da più studi, degli influssi condussiani provenienti da Venezia²⁴, senza trascurare altri capitelli veneziani del tutto simili come quelli di Santa Maria Maggiore, attribuiti a Tullio Lombardo²⁵, o del chiostro “degli allori” di San Giorgio Maggiore, dei Buora²⁶.



Fig. 9. Casa di vicolo del Legnaiuolo n. 7,
capitello del portale

23. Si segnala cautamente una possibile affinità allo stesso modello di ionico nei capitelli dell'architettura di sfondo alla *Cena in Emmaus* di Moretto, datata al 1526 (P.V. BEGNI REDONA, *Alessandro Bonvicino il Moretto da Brescia*, La Scuola, Brescia 1988, pp. 192-195). Le rappresentazioni d'architettura del Moretto e degli altri maestri di pittura del Cinquecento bresciano sono un tema affrontato sovente (si veda ad esempio C. ZANI, *Moretto e l'architettura* in *Alessandro Bonvicino il Moretto*, catalogo della mostra, Nuova Alfa, Brescia 1988), ma più in relazione a caratteri tipologici, anziché formali o lessicali.

24. Oltre alle note di F. Lechi si vedano anche V. VOLTA, *Le vicende edilizie del convento dei Minori Osservanti di San Giuseppe in Brescia in La chiesa e il convento di San Giuseppe in Brescia*, La Scuola, Brescia 1989, p. 23 e VOLTA, *Le vicende edilizie della chiesa e del convento di San Clemente*, pp. 27-30. Sull'età architettonica post-codussiana si veda almeno MCANDREW, *L'architettura veneziana*, pp. 335 e ss.

25. M. TAFURI, *La chiesa di Santa Maria Maggiore a Venezia: un'ipotesi per Tullio Lombardo* in «Arte veneta», 40 (1986), pp. 38-53.

26. MCANDREW, *L'architettura veneziana*, pp. 462-464.

IL MOTIVO ORNAMENTALE A FIORI E LANCETTE

Vale la pena soffermarsi sul motivo a fiori clipeati e lancette, curioso personaggio della plastica rinascimentale lombardo-veneta che compare in più di un monumento notevole come alternativa enfatica all'echino a ovoli e lancette. Un importante riferimento locale è nel portale del duomo di Salò, del 1508 circa, dove lo stesso decoro, molto più raffinato, copre l'intero sviluppo dell'echino dell'architrave del secondo livello²⁷. Il motivo doveva far parte del repertorio di Gasparo Cairano, che lo riutilizza, semplificandolo con l'omissione delle lancette, come fascia ornamentale sulle colonne dell'ex portale del duomo di Chiari, commissionato nel 1513²⁸. Fuori Brescia, dove appare sovente, sia scolpito, sia dipinto, si segnala almeno il portale del duomo di Lugano, datato «MDXVII», nel quale il motivo è usato esattamente come a Salò²⁹. L'uso specifico nell'echino di un capitello bresciano è nel portale della chiesa di San Giovanni in città, che ad oggi si deve credere all'incirca contemporaneo al portale di Salò, dove orna capitelli corinzieggianti di altissima qualità esecutiva³⁰. Scendendo nell'edilizia ordinaria, incontriamo un echino a fiori e lancette nei due portali pseudo-ionici di cui si è già parlato e nei capitelli del portale ionico, pure inedito, di vicolo del Legnaiuolo n. 7 (Fig. 9), traverso tra piazza Loggia e corso Mameli, forse più avanzato ma sempre entro la prima metà del Cinquecento³¹.

27. Sul portale del duomo di Salò, opera documentata di Gasparo Cairano e Antonio Mangiacavalli, si veda V. ZANI, *Gasparo Cairano e la scultura monumentale del Rinascimento a Brescia (1489-1517 c.a.)*, La Compagnia della Stampa, Roccafranca 2010, pp. 127-128.

28. V. ZANI, *Gasparo Cairano*, pp. 134-135. In F. TROLETTI, *Il Mausoleo Martinengo nella Brescia del Rinascimento. Forma, storia e materiali*, Università degli Studi di Trento, tesi di dottorato, 2016, pp. 308-310 si trovano efficaci considerazioni su come la fabbrica dei Miracoli sia stata un fondamentale momento di condivisione di stili, forme e modelli tra gli addetti ai lavori, tanto da costituire «un momento di formazione per Cairano in particolare sul versante decorativo» (TROLETTI, *Il Mausoleo Martinengo*, p. 309).

29. Sull'opera e il suo contesto si veda almeno L. DAMIANI CABRINI, *Tracce dell'officina Della Porta-Gaggini a Lugano. Alcune considerazioni sui tondi del portale centrale della cattedrale di San Lorenzo a Lugano*, in «Rivista Svizzera d'Arte e d'Archeologia», 4 (2013), pp. 293-316.

30. In A. PERONI, *L'architettura e la scultura*, p. 753 lo si data alla fine del XV secolo, ma allo stato attuale degli studi si può propendere per un aggiornamento di questo indirizzo. Si vedano V. ZANI, *Gasparo Cairano*, p. 126 e le considerazioni di stile avanzate dall'autore in R. PANCHIERI, *Un portale in corso Magenta a Brescia nel contesto dell'architettura rinascimentale bresciana di inizio XVI secolo* in «Misinta», n. 54 (dicembre 2020), pp. 21-25.

31. Nel portale del Legnaiuolo il lessico classico viene deliberatamente messo da parte per l'inserimento di un cordone scolpito lungo il profilo interno di fusti e arco, in modo da smussare lo spigolo e prevenirne l'usura durante le svolte a gomito di mezzi e materiali nello

È altrettanto curioso notare che l'unico capitello ionico presente sul palazzo della Loggia, nascosto nello sviluppo di una candelabra del secondo ordine sul retro³², abbia proprio un echino a fiori e lancette, quasi a rimarcarne l'appartenenza al mondo della plastica ornamentale e non a quello dell'architettura.



Fig. 10. Chiesa di San Pietro in Oliveto,
dettaglio dell'ex altare maggiore

stretto vicolo. Il dettaglio è funzionale ma rende zoppi base e capitello, tradendo la mano di un buon lapicida che non si fa problemi a licenziare o adattare il nuovo stile ai bisogni della committenza. C'è inoltre un'inconsapevole reminiscenza quattrocentesca nell'utilizzo di un simile cordone lungo il profilo di un portale. Ringrazio il dott. Alessandro Darra per avermi segnalato questo portale e quello già citato di vicolo Millefiori.

32. La candelabra è la seconda da sinistra del prospetto ovest. Il dettaglio è meglio apprezzabile sui rilievi riportati in T. CASTELLINI, *Il palazzo municipale di Brescia illustrato*, Litografia Filippini, Brescia 1862, s.p., «Candelabre dietro del Palazzo», nei quali il suddetto motivo appare spesso. Queste lesene sono databili tra il 1555 e il 1559 (*La Loggia di Brescia e la sua piazza*, a cura di V. Frati, I. Gianfranceschi, F. Robecchi, vol. II, *La costruzione del palazzo (1492-1574)*, Grafo, Brescia 1995, p. 198), anni in cui l'ornamento a fiori e lancette non era più in uso nelle maggiori opere d'architettura.

L'EX ALTARE MAGGIORE DI SAN PIETRO IN OLIVETO

Tornando all'ordine ionico, un'ulteriore, precoce applicazione meritevole di approfondimento è sull'ex altare maggiore della chiesa di San Pietro in Oliveto, ruotato nel Seicento ad uso del coro (Fig. 10). Il manufatto, costituito da tre riquadri intarsiati intercalati da quattro lesenine ioniche, è conforme al lessico della tribuna della navata laterale e delle due cappelle interne, speculari, della Maddalena e di San Paolino, il tutto riferibile alla già citata campagna edilizia diretta da Antonio Medaglia attorno al 1510³³. Sull'ex altare maggiore sono ripetute in modo quasi letterale le cromie, gli inserti geometrici e floreali e i racemi a niello della cappella di San Paolino: i fusti delle lesene sono egualmente ornati da triangoli al sommoscapo e all'imoscapo, mentre al centro recano un ovale da cui si diparte l'ornamentazione vegetale. Il dettaglio è ripetuto anche sulle altre membrature dell'altare ed è della stessa tipologia già vista sul portale di vicolo San Giorgio³⁴. I capitelli ionici delle lesenine sono talmente piccoli che non offrono appigli di stile, ma sono parte di un manufatto che è difficile sganciare dalla fabbrica del Medaglia. Si può affermare che lo ionico di questo altare sia il più antico bresciano con un riferimento temporale quasi certo, a meno di note d'archivio sugli altri ionici di cui si è parlato. In realtà sorprende che non solo l'ex altare maggiore, ma anche gli altari originali della navata abbiano il paliotto ornato da lesenine ioniche, complementari ma più semplificate. Difficile dire se questi altari siano contemporanei al maggiore o siano invece da riferire a quella seconda fase del cantiere, da poco felicemente teorizzata, che avrebbe realizzato almeno la facciata nel decennio a cavallo del 1530³⁵. Proprio con la facciata di San Pietro

33. Sulla fabbrica di San Pietro in Oliveto si vedano A. ZAINA, *La memoria storica dell'opera di Girolamo Cavalli umanista nell'editoria e nell'arte per san Lorenzo Giustiniani* in «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2006 (2009), pp. 155-200; G. SAVA, *Antonio Medaglia* e il fondamentale D. STIPI, *Invito a San Pietro in Oliveto. Storia, tradizione, arte, leggenda, folklore*, Edizioni del Moretto, Brescia 1985, pp. 101-103 e anche pp. 139-142 per il curioso contesto dello spostamento dell'altare, dovuto a un priore troppo zelante.

34. Di questo tondo o patera è stata notata anche da Sava (G. SAVA, *Antonio Medaglia*, p. 130) l'«ossessiva frequenza» con cui ricorre in tutte le opere lapidee di San Pietro in Oliveto assegnabili alla fabbrica di Antonio Medaglia.

35. ZAINA, *La memoria storica dell'opera di Girolamo Cavalli*; A. ZAINA, *A cinquecento anni dalla costruzione di San Pietro in Oliveto. Qualche nuovo documento e alcune nuove indicazioni per la decorazione pittorica* in «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2015 (2018), pp. 163-202.

in Oliveto, con il chiostro della Campanella in San Faustino³⁶, con il Canello a Bagnolo Mella³⁷ e un altro strettissimo ventaglio di opere, a Brescia l'ordine ionico cessa di essere un tentativo di transizione, un puro gusto formale limitato al disegno del capitello, iniziando a maturare verso un'espressione classica compiuta e certo meno licenziosa.

Sono necessarie ulteriori ricognizioni perché si possa coinvolgere meglio la provincia in questa trattazione, pur con tutti i soluti, dovuti distinguo. Valga come unico esempio il portale della parrocchiale di San Martino a Vezza d'Oglio³⁸, datato «1584» in chiave, in cui sotto a una trabeazione palladiana fa bella mostra di sé un capitello ionico con balaustra fogliato, conforme agli esemplari cittadini di ottant'anni prima.

36. GIUSTINA, REPISHTI, *Percorsi del restauro*, pp. 254-258.

37. P. GUERRINI, *Due palazzi cinquecenteschi a Bagnolo* in «Brescia Industria e Commercio», a. IV (luglio 1924), pp. 141-153; P. GUERRINI, *Bagnolo Mella. Storia e documenti*, Morcelliana, Brescia 1926, p. 196.

38. Sull'opera si veda almeno O. FRANZONI, *La Parrocchia di Vezza d'Oglio nella storia*, Tipografia Camuna, Breno 2005, pp. 30-34, 90, in cui si avanza anche l'attribuzione a Stefano Bagottino, ingegnere e architetto variamente presente in fabbriche civili e religiose di tutta la Valle Camonica durante il XVI secolo.

MICHELA CAPRA

“Vi sono due fiumi in questa parte di chiusure”

Uno studio sulla storia sociale ed economica
nell'antico Comune di San Bartolomeo

La presente ricerca¹, durata dagli inizi del 2017 fino alla primavera del 2019, si è mossa innanzitutto dai miei studi, effettuati nei due decenni precedenti, sulla storia della lavorazione del ferro in Valle Trompia e sulla ricostruzione della filiera siderurgica in età moderna, che per una serie di manufatti terminava proprio nelle contrade settentrionali del territorio di San Bartolomeo: qui, infatti, per secoli ebbe luogo la rifinitura dei semilavorati triumplini legati in particolare al settore delle armi bianche. Il bagaglio di conoscenze accumulate col lavoro che ne era seguito, tra il 2001 e il 2007, prima come animatrice didattica del Museo del Ferro e poi come catalogatrice dei reperti e delle macchine

1. Nel febbraio 2017 sono stata incaricata dalla Fondazione Civiltà Bresciana di condurre una ricerca di storia sociale ed economica e di cultura materiale legata all'artigianato e all'agricoltura del territorio corrispondente all'antico Comune suburbano di San Bartolomeo, annesso alla città di Brescia nel 1881. Il lavoro si è inserito all'interno di un articolato progetto di valorizzazione del Museo del Ferro sito proprio in San Bartolomeo, promosso e coordinato dalla Fondazione Museo dell'Industria e del Lavoro di Brescia (Musil) e cofinanziato dalla Fondazione Cariplo, dal titolo “Un giacimento culturale a cielo aperto: il quartiere di San Bartolomeo”. Obiettivo del progetto fu quello di fare di questo polo museale, di proprietà della Fondazione Civiltà Bresciana e inaugurato nel 2001 come primo centro espositivo del Musil, uno spazio pubblico di aggregazione sociale e di approfondimento culturale, punto di partenza per la riscoperta e la salvaguardia della memoria locale legata, in particolare, alle secolari attività agricole e preindustriali che si svolsero nel territorio circostante.

in esso conservati fu di altrettanto aiuto, così come i contenuti e gli apparati illustrativi dell'allestimento museale, curato a suo tempo da studiosi della cultura materiale e dell'industrializzazione bresciana. A queste informazioni di base ha fatto seguito l'approfondimento degli argomenti toccati dalla ricerca: la storia di Brescia e del territorio suburbano settentrionale, la vicenda dell'antico lazzaretto legata alle terribili epidemie di peste che travolsero Brescia tra il XIV e il XVII secolo; l'idrografia dei due Canali artificiali Bova e Grande Superiore, l'organizzazione dei fondi agrari e la loro evoluzione nei secoli, gli insediamenti artigianali resi possibili grazie all'energia idraulica, la tecnologia e la cultura materiale degli opifici preindustriali e l'articolazione della filiera della siderurgia bresciana, con particolare attenzione all'epoca del dominio della Repubblica di Venezia (1426-1797). La seconda, cruciale fase del lavoro si è concentrata sull'esame dei documenti storici di una serie di fondi archivistici, conservati presso l'Archivio di Stato di Brescia e l'Archivio dell'Università del Fiume Bova, databili tra il XV e gli inizi del XX secolo. Si è trattato innanzitutto di indagare gli esatti confini dell'antico Comune, il percorso dei due canali che resero possibili gli stanziamenti artigianali e abitativi in quest'area e la precisa collocazione dei salti d'acqua; quindi le destinazioni d'uso e gli assetti proprietari degli opifici nel corso dei secoli; la dislocazione dei complessi rurali, la loro articolazione e gli assetti fondiari, le tecniche colturali e la diversificazione delle produzioni; i rapporti tra città e campagna e tra opificieri e agricoltori relativamente all'utilizzo delle acque; infine, l'avvento della grande industria, che trovò in San Bartolomeo e, in particolare, lungo il corso del Grande il luogo ideale per il proprio stanziamento. Il prodotto finale di questo lavoro è il volume intitolato *"Vi sono due fiumi in questa parte di chiusure". Economia, società e cultura materiale nell'antico Comune di San Bartolomeo (Brescia) e guida ai luoghi di interesse storico* (Fig. 1), edito nell'ottobre 2020 da Fondazione Civiltà Bresciana. L'opera si divide in due parti: la prima è dedicata all'inquadramento geografico, storico ed economico-sociale del territorio dell'antico Comune, nonché alla tecnologia e alla cultura materiale sia degli opifici artigianali che del lavoro rurale, con particolare attenzione ai secoli XVI-XIX; la seconda intende offrire una guida alla lettura e alla comprensione di ogni sito storico, contrada, insediamento artigianale, edificio religioso che compongono questo articolato territorio, cercando di fornirne gli strumenti per una lettura il più coerente possibile. Numerosi sono i punti interrogativi costantemente aperti man

mano la ricerca si addentrava nelle peculiarità di ogni luogo; molteplici le suggestioni fornite dall'avvicinarsi delle centinaia di persone – proprietari terrieri, mercanti, artigiani, operai, contadini – che vissero e animarono questo territorio per lunghi secoli; personaggi, al di là dei membri di alcune note famiglie di estrazione nobile o alto-borghese, perlopiù ignoti, dalle origini incerte e per questo non meno affascinanti dei loro contemporanei più conosciuti e blasonati.



Fig. 1: Copertina del libro

È a costoro, al loro passaggio in questa regione, ai loro saperi tecnici, alla loro vicenda umana che è idealmente dedicato questo studio, che mi auguro abbia potuto far luce su alcune questioni microstoriche ancora parzialmente irrisolte e che possa aprire nuovi percorsi e prospettive della ricerca storica, economica e sociale, del suburbio bresciano settentrionale.

L'ANTICO COMUNE DI SAN BARTOLOMEO

La porzione del territorio della città di Brescia identificabile con l'antico Comune di San Bartolomeo corrisponde ai quartieri odierni di Borgo

Trento, Via Veneto, Sant'Eustacchio, San Bartolomeo, Casazza, Villaggio Prealpino e Stocchetta. Oggi l'area complessiva, abitata da circa 28.000 residenti², confina a nord-ovest con il Comune di Collebeato, a nord con il Comune di Concesio, a nord-est con il Comune di Bovezzo, a ovest con il Fiume Mella e la Tangenziale Monte Lungo, a est col Torrente Garza, che lo separa dai quartieri di Mompiano e San Rocchino, a sud-ovest con Via Volturno e a sud con Piazzale Cesare Battisti (Fig. 2).



Fig. 2: Foto aerea della città di Brescia. Il territorio dell'antico Comune di San Bartolomeo è ben individuabile, compreso tra il Fiume Mella a destra e Via Triumplina a sinistra (fot. BAMS, Archivio Museo dell'Industria e del Lavoro).

Durante il basso Medioevo e l'età moderna questo territorio era compreso nelle cosiddette Chiusure di Brescia, l'ampia area suburbana esterna alle mura della città, caratterizzata da campi coltivati, ortaglie, vigne, frutteti; *chiusi*, appunto, da siepi e filari alberati che fungevano

2. Dati relativi all'anno 2018, forniti dall'Ufficio di diffusione dell'informatica statistica del Comune di Brescia.

da confine tra le diverse proprietà. Pur costituendo entità giuridiche a sé stanti, amministrate da propri giudici, detti “*dei chiosi*”, e dotate di propri statuti, le Chiusure facevano parte delle quadre cittadine, cioè dei settori in cui anticamente era suddivisa la città di Brescia. Questa ripartizione di tipo civico e amministrativo prevedeva che il suburbio facesse riferimento alle quadre del centro, a loro volta ulteriormente ripartite in quadre minori al fine di affinare la suddivisione del territorio urbano. Il distretto corrispondente all’antico Comune di San Bartolomeo afferiva alla Terza quadra di San Faustino, identificabile con la porzione nord-occidentale dell’omonimo quartiere odierno. Nel suo *Catastico* del 1609-10, il podestà veneto Giovanni da Lezze ne definisce con precisione estensione e confini: “*Questa quadra ha ancor’essa la sua parte di chiesure fuori della Porta delle Pille. Cominciano à mano sinistra nell’uscir fino al Canoch et alla Casa di Esem per longhezza di circa doi miglia, et appresso la Mela al ponte delle Grotte, et finisce al Canton dell’Albara quasi al dirimpetto della Chiesa di San Geronimo della Città, che per larghezza può esser circa un miglio*”³. Più oltre, il da Lezze scrive dei due canali d’acqua che hanno per secoli rappresentato la linfa vitale di questo territorio, il Bova e il Grande Superiore, comunemente detto Grande: “*Vi sono due fiumi in questa parte di chiesure, l’uno della Bova entra nella Città et passa per questa quadra, et l’altro il Fiume Grando, ambidue usciscono dalla Mella, et questo passa fuori della Città per servitio di Molini di fuori*”⁴. Come si evince dagli estimi catastali d’età moderna, ai fini di una più precisa collocazione, le Chiusure comprese in questo territorio prendevano a loro volta il nome da contrade sorte presso feudi alto-medievali, insediamenti religiosi, strategiche arterie di comunicazione tra la città e la contigua Valle Trompia: partendo da nord, la Ca’ o Casa d’Esem era l’attuale località Stocchetta, identificabile con il feudo di Giovanni da Esem, vassallo del Vescovo di Brescia; alla Contrada di San Bartolomeo, corrispondente agli attuali quartieri di San Bartolomeo e Casazza, nata nei pressi dell’antico monastero agostiniano intitolato al santo e dell’annesso lazzaretto civico, attivo tra il Quattrocento e la metà del Seicento, facevano riferimento diversi insediamenti sia abitativi che artigianali, sorti lungo le

3. *Il Catastico Bresciano di Giovanni da Lezze (1609-1610) nell’esemplare queriniano H. V. 1-2*, a cura di C. Pasero, I, Brescia 1969, p. 242.

4. *Ibidem*, pp. 242-244.

sponde dei due canali; le Chiusure di San Donino, sviluppatasi attorno a un piccolo oratorio di origine medievale, coincidevano con l'attuale quartiere di Via Veneto; quelle di Sant'Eustacchio, che richiamavano un altro antico luogo di culto, si collocavano presso l'omonimo sobborgo; Borgo delle Pile, l'odierno Borgo Trento, era un vivace crogiolo di abitazioni e botteghe di mercanti strategicamente proteso verso le Valli prealpine; le Chiusure esterne alla Porta delle Pile, infine, corrispondevano all'area posta immediatamente a nord dell'omonimo accesso alla città. Pur afferendo per ragioni civiche e fiscali alla Terza quadra di San Faustino, fatta eccezione per un breve periodo nel corso della dominazione napoleonica, San Bartolomeo fu Comune autonomo per quasi tre secoli, dal 1591 al 1881, quando venne inglobato nella città di Brescia, fino ad allora limitata all'area compresa nella cinta muraria, nel quadro di annessione dei cinque Comuni rurali limitrofi (San Nazzaro Mella, Sant'Alessandro, Fiumicello Urago, San Bartolomeo e Mompiano).

I CANALI BOVA E GRANDE SUPERIORE

La vita e lo sviluppo degli insediamenti rurali, civili e artigianali di questo ampio territorio non sarebbero stati possibili senza la presenza dei Canali Bova e Grande Superiore che lo solcavano da nord a sud, derivati dalla sponda orografica sinistra del Fiume Mella. L'incile del Bova era ed è tuttora collocato all'altezza del ponte tra la Stocchetta e Collebeato (Fig. 3), mentre quello del Grande, unito a quello del Bova solo agli inizi del Novecento, era situato circa 700 metri più a sud. Il Bova solcava le mura di Brescia presso Porta Pile collegandosi al Garza e dando origine ad altri vasi utilizzati per le necessità igieniche della città e per mettere in moto altri opifici; il Grande, invece, non entrava in città, ma proseguiva il suo corso a sera della Strada comunale per San Bartolomeo, solcando il territorio di Fiumicello prima e di San Nazzaro poi, arrivando a lambire l'insediamento delle Fornaci e la borgata di Chiesanuova. La tradizione attribuisce la grandiosa opera di ampliamento e consolidamento del loro alveo, di cui assai probabilmente esisteva già un abbozzo, alla volontà di Berardo Maggi, Vescovo di Brescia eletto nel 1275 e Signore di Brescia dal 1298, a cui si devono anche il riordino e il potenziamento del Naviglio Grande. L'ingente impresa

va messa in relazione con due fenomeni, tra loro collegati: da una parte, l'estensione della città verso ovest a seguito dell'aumento demografico, che avrebbe accolto nuovi abitanti e manifatture, determinando la necessità di acqua per gli usi igienici e la pulizia delle contrade; dall'altra la diffusione dell'importantissimo congegno della ruota idraulica, che fu inizialmente applicato perlopiù ai mulini da grano costruiti per rifornire di farine gli abitanti della città e in seguito utilizzato per una molteplice varietà di opifici ubicati non solo nel centro storico, ma anche e soprattutto nella campagna a settentrione delle mura. Gli scavi dei canali vennero eseguiti tra gli anni 1292 e 1308 e le prime norme sull'utilizzo delle acque risalgono al 1293. Esse erano illustrate in appositi statuti riconosciuti dalla città, che regolamentavano la gestione dei beni pubblici delle Chiusure. Nel corso del Quattrocento, si delinearono i rapporti sull'uso delle acque dei Canali Bova e Grande tra la città, che ne rivendicava la paternità dello scavo e la giurisdizione delle acque, e la campagna, che necessitava dell'irrigazione delle colture.



Fig. 3: L'incile del Canale Bova a sud del ponte di Collebeato (fot. M. Capra).

Nel 1436 le autorità cittadine determinarono ufficialmente che l'acqua dei canali dovesse scorrere unicamente per le necessità di azionamento dei mulini e per gli usi igienici della città murata, escludendo ogni prelievo agricolo ad eccezione delle ventiquattr'ore in cui gli opifici non lavoravano: dalle 22 del sabato o dei giorni prefestivi alle 22 della domenica o dei giorni festivi, soltanto nel periodo primaverile-estivo, ovvero dalla Madonna di marzo (l'Annunciazione del 25 marzo) a quella di settembre (la Nascita di Maria, celebrata l'8 settembre), consuetudine ancora in vigore a metà Ottocento. Tra il Trecento e il Quattrocento, grazie alla presenza di attività artigianali e agricole e al conseguente bisogno di manodopera, lungo il corso del Bova e del Grande si costituirono le prime borgate e, con esse, la necessità di regolamentare la convivenza degli abitanti e l'uso delle risorse comuni. Anche nel vasto territorio delle Chiusure di San Bartolomeo nacquero così le Vicinie, istituzioni di carattere socio-politico e amministrativo formate dai capifamiglia delle comunità, che perdurarono fino agli inizi dell'Ottocento, quando furono abolite da Napoleone Bonaparte. Fu proprio partendo dall'istituzione delle Vicinie che il territorio di San Bartolomeo si costituì in Comune, sottoposto alla Città di Brescia, ma beneficiato da alcuni privilegi fiscali, come risulta dagli estimi pubblicati dalla Serenissima nel 1591.

IL CINQUECENTO

Nel Cinquecento, la prosperità economica riguardò in special modo il settore della rifinitura degli oggetti da taglio, degli alari del focolare e soprattutto delle armi bianche fabbricate in Valle Trompia, di cui la Serenissima fu per secoli il principale cliente. L'ottima fama di cui godevano si basava sull'elevato livello di qualità, raggiunto grazie all'abilità tecnica e all'alta specializzazione degli artigiani coinvolti nelle varie fasi produttive. Alle articolate operazioni di molatura delle armi bianche erano dedite le maestranze operanti nelle contrade più settentrionali delle Chiusure di San Bartolomeo, formatesi lungo il Bova e il Grande – l'Arsenale, il Manestro e le Gabbiane –, nonché presso la Casa d'Esem, attraversata dalla Seriola Massarola. Nello specifico, come testimoniano le polizze d'estimo e i Catasti antichi databili tra il XVI e

il XVII secolo, a San Bartolomeo si svolgeva l'incavatura, ovvero la realizzazione dello sguincio dei profili di spade e coltelli, la molatura, finalizzata a migliorarne il filo e la capacità di taglio, e la brunitura, atta a migliorarne l'aspetto e a proteggere il ferro contro l'ossidazione (Fig. 4). Numerose sono le polizze di maestri artigiani che si dichiaravano "moladori" o "incavadori" e "imbornidori" d'armi.



Fig. 4: Particolare di un'incisione seicentesca raffigurante un operaio in posizione prona, addetto alla molatura di oggetti da taglio (immagine riprodotta in occasione dell'allestimento del Museo del Ferro nel 2001).

Giovanni da Lezze ci informa che queste categorie di artigiani rifinitori erano aggregate in un'unica corporazione che annetteva tutte le tipologie di lavoratori del ferro e del rame: *“Quest’arte pare che sia unita con li ferrari et magnani o parolari maniscalchi, et tutti quelli che adoperano fusina dalli orifici in poi. Et perciò si governano sotto la fraglia et matricola d’i ferrari col Massaro della scuola et Sindici di essa”*⁵. Scorrendo i faldoni di polizze, se di alcuni artigiani non è

5. *Ibidem*, p. 456.

specificata la località di provenienza, forse perché da tempo avevano acquisito lo *status* di cittadini, altri dichiaravano di far parte di famiglie originarie della Valle Trompia, dove l'arte aveva avuto origine. Da questi scritti si può notare come la professione artigianale, acquisita in anni di apprendistato, fosse tramandata di padre in figlio, anche per diverse generazioni. Alcuni detenevano il proprio opificio e l'abitazione annessa, mentre altri pagavano affitto o livello perpetuo a privati o enti religiosi. I più abbienti possedevano anche pezze di terreno situate nelle vicinanze, perlopiù di modesta estensione, irrigate con l'acqua dei canali quando non veniva utilizzata per azionare le ruote degli opifici. Nel 1568 troviamo il maestro brunitore Marco da Cimmo fu Pietro, proprietario di *“uno edificio per imbornir armi cum casa per suo uso posto nela Contrada de Santo Bartolameo”*. Nello stesso anno, Battista Zanagnolo (cognome diffuso a Lumezzane), figlio del maestro brunitore Giovanni, viveva con la famiglia e un domestico in *“li Cusuri in contrada di Santo Bartolamio”*, presumibilmente in Contrada Gabbiana: qui possedeva casa con orto e un campo annesso e deteneva la metà del salto d'acqua per mettere in moto i meccanismi di un opificio da brunitura, contiguo a quello di tal Maestro Carlino. Ancora, l'*“incavatore d'armi”* Marco Antonio Simonini di Provezze, figlio di Domenico, viveva con la famiglia e lavorava in Contrada del Manestro, dove pagava l'affitto di un opificio con annessa una piccola casa al maestro Gio. Antonio Pasini, mentre il *“lavorante”* Paolo fu Battista, di cui non sono specificati né il luogo di provenienza né la famiglia d'origine, pagava affitto al maestro Angelo Beni⁶. Nel 1573 troviamo un altro esponente della famiglia Zanagnolo, Martino figlio di Giovanni, anch'egli brunitore d'armi, che alle Gabbiane possedeva una casa e l'opificio sul Canale Grande, insieme a un terreno in parte coltivato a frumento e in parte boschivo, confinante col Mella. Anche Antonio fu Domenico de Betis (in seguito chiamato de Betti o Betti) era brunitore e deteneva un terzo di un salto d'acqua che metteva in moto il *“difizio de imbornir de li armi cum chasa cum pocho de orto et ara (cortile, n.d.r.)”*, oltre a un terreno posto tra il Grande e il Mella, in parte coltivato a cereali e vigneto e in parte boschivo. Nello stesso periodo, il molatore Simone Facchinetti fu Battista era proprietario di un'abitazione con l'orto

6. ASBs, ASC, *Polizze d'estimo delle quadre 1[^], 3[^], 4[^], 5[^], 6[^], 7[^] di San Faustino, 3[^]-5[^] San Giovanni*, b. 260, 1568.

e di mezzo salto d'acqua sul Bova per azionare i macchinari del suo laboratorio di molatura, oltre che di una terra coltivata a cereali. Anche Corradino fu Aloisio Zani (altro cognome diffuso in Val Gobbia) era molatore, mentre un altro Facchinetti, Marco Antonio, era incavatore, proprietario di un opificio di molatura mosso da mezzo salto d'acqua, confinante col follatore di lana Agnolo Franchi, e di una contigua pezza di terra coltivata a frumento e miglio. Significative dello sviluppo della lavorazione delle armi bianche a San Bartolomeo tra Cinque e Seicento e della convenienza a investire in tale settore produttivo sono anche le polizze d'estimo di alcuni abbienti proprietari terrieri della zona, come Remigio Campana e Faustino Bianchi: annesso agli edifici del proprio podere, disposti lungo il Bova e il Grande, accanto al mulino per la macinazione dei cereali avevano allestito un opificio da molatura e brunitura d'armi, che non lavoravano direttamente ma affittavano ad artigiani specializzati⁷. Nel 1588 il brunitore Giuseppe Verzeletti possedeva casa con orto annesso insieme alla terza parte del salto d'acqua per azionare l'opificio sul Bova, confinante con il brunitore Bortolo Dander, della nota famiglia di archibugieri e commercianti di ferro originaria di Noboli di Sarezzo. Nello stesso anno ritroviamo il molatore Marco Antonio Facchinetti, di ormai settant'anni, che con la sua numerosa famiglia continuava a vivere a San Bartolomeo; dichiarava di possedere mezzo salto d'acqua sul Grande per *“uno edificio da incavar cortelli et altre cose”* e di pagare per l'altra metà livello perpetuo al Vescovado di Brescia, oltre a possedere piccole pezze di terra e *“una casetta con hera et horticello di tavoli 4 atachati al soprascritto”*. Anche il brunitore Antonio de Betti, oltre all'opificio per brunitura delle armi mosso dalla terza parte di un salto d'acqua sul Grande, era entrato in possesso di un altro terzo della portata del salto, dove azionava un opificio per la molatura. Nella polizza si legge che il Facchinetti aveva alle dipendenze due famigli, una governante e due garzoni. Un terzo Facchinetti, Giovanni fu Andrea, presumibilmente proveniente dallo stesso ceppo familiare, abitava e lavorava come brunitore a San Bartolomeo, mentre il maestro Francesco da Brescia possedeva sul Bova la terza parte di un opificio da molatura insieme al nipote Paolo⁸. L'abilità tecnica dei maestri del ferro dell'epoca era pratica e non codificata, acquisita in anni di apprendista-

7. ASBs, ASC, *Polizze d'estimo delle quadre 1[^], 2[^], 3[^] di San Faustino*, b. 262/B, 1573.

8. ASBs, ASC, *Polizze d'estimo delle quadre 3[^] e 4[^] di San Faustino*, b. 267/B, 1588.

to, gelosamente custodita e tramandata di generazione in generazione. I sistemi di trasmissione dei saperi erano saldamente tutelati, al fine di impedirne la diffusione e prevenire, quindi, la concorrenza. Nel corso del Cinquecento è interessante notare come, grazie al consolidamento della filiera e alla certezza dei sistemi di commercio e distribuzione, Brescia fosse divenuta un polo di attrazione anche di artigiani provenienti da altri territori prealpini a vocazione siderurgica, come le Valli bergamasche e lecchesi, i quali emigrarono nel Bresciano per esercitare più stabilmente la professione di cui erano abili *pratici*. La stessa Repubblica di Venezia, consapevole dell'importanza strategica che rivestiva la lavorazione delle armi nel Bresciano, si adoperò per salvaguardare in vari modi un patrimonio di conoscenze che poteva essere dissipato e per attrarre anche da altri territori artigiani esperti nei vari segmenti della metallurgia. Scorrendo le polizze cinquecentesche, infatti, a San Bartolomeo troviamo diversi esponenti di una famiglia che si definiva “*da Leucho*”, cioè proveniente dal Lecchese, dei Gariboldi, cognome diffuso nel Milanese e in Brianza, e dei “*de Par*” (dal Seicento cognominati Paris), originari quindi di Parre, in alta Valle Seriana (BG).

Nonostante la contrazione della produzione armiera nel corso del XVII secolo, causata perlopiù dai divieti della Serenissima a esportare manufatti verso altri Stati ad eccezione di specifiche concessioni, il podestà da Lezze non mancò di sottolineare l'assoluta perizia tecnica dei maestri del ferro bresciani e di rilevare come nelle Chiusure di San Bartolomeo si rifinissero i semilavorati delle armi bianche uscite dalle “*fusine grezze*”: “*Quest'Arte è essercitata in Brescia con due botteghe di molta considerazione, et principalmente quella delli Ricetti fabbricandosi gran quantità de cavedoni (alari del focolare, n.d.r.) di ottone et bronzo, che fondono nelle medesme botteghe, facendole poi pullir et governar cioè imbrunir i ferri alli aedificij situati nel luoco di San Bartolomeo fuori della Città per dui miglia con continuati lavori de huomini 25 et 30 per bottega, benché quella dei Ricetti⁹ sia superiore, come più antica*”¹⁰. E prosegue più oltre: “*Et la causa per la quale così importante arte non si essercita in altre parti et paesi del mondo proce-*

9. La famiglia dei Ricetti fu attiva a Brescia tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento. Il da Lezze registra che produceva più di duemila paia di alari all'anno e che ne mandava circa cinquecento paia alle sole fiere di Crema e di Bergamo.

10. *Il Catastico Bresciano*, op. cit., p. 460.

de per non esservi gli edificij delle acque. Che Bressa è regina di questi edificij d'imbrunir arme di qualunque sorte, corsaletti et simili, facendosi più lavoro in una notte che in altre parti con molto tempo, dove son necessitati lavorar con le mani con grandissima fatica et spesa. Nel qual luoco di San Bartolomeo non più lontano di un miglio e mezo, et dove vi è il Lazaretto vi sono tre edificij che attendono solamente ad imbrunir cavedoni, et armi di tutte le sorte con tanta facilità et pusteza ch'è uno stupore il vederlo, et l'opera vien tanto lustra che non è differente dal specchio"¹¹. Come è possibile evincere dall'Estimo del 1641 della Terza quadra di San Faustino¹², a cui afferiva tutto il territorio di San Bartolomeo, in quei tempi erano ancora attivi molti opifici da molatura, nonché anche alcune fucine da ferro e da rame, un torchio da olio e vinaccioli alla Ca' d'Esem, un paio di gualchiere per l'infeltrimento delle coperte di lana e alcuni opifici per la follatura delle pelli; a questi ultimi era solitamente annessa una macina per la cosiddetta vallonia, il tritume delle ghiande di farnia¹³, ad alto contenuto di tannino utile a conciare le pelli. Numerosi mulini da cereali rimasero attivi tra il Cinquecento e la prima metà dell'Ottocento. Nella porzione più settentrionale del territorio erano quasi sempre annessi alle principali corti rurali, come quelle dei Bianchi al Manestro, dei Rossi nei pressi del Lazaretto, dei Maisis nell'attuale Via Ferrini, dei Chizzola alle Grazzine, degli Arici e dei Chinaglia a San Donino, dei Campana alle Razziche, mentre erano perlopiù slegati da proprietà terriere e condotti direttamente da mugnai nella parte di Chiusure verso la città, sul Grande in Contrada di Sant'Eustacchio di Sotto e sul Bova presso la Spianata, a nord di Porta Pile. In località Sant'Eustacchio di Sopra, nel Seicento la Repubblica veneta era proprietaria di un opificio, detto "*della polvere*" che, grazie all'energia impressa dalle acque del Grande, consisteva in alcuni pestelli per la triturazione e la miscelazione di sostanze utili a produrre la polvere da sparo. La Contrada più popolosa in età moderna fu senza dubbio Borgo Pile, animata da centinaia di popolani e da numerosi mercanti di biave che rifornivano le vallate prealpine di cereali acquistati in pianura, in special modo le Valli Trompia e Sabbia, mediamente autosufficienti per soli tre mesi annui.

11. *Ibidem*, pp. 464-465.

12. ASBs, *Estimo della terza quadra di San Faustino*, reg. 17, 1641.

13. Detta anche quercia vallonea o rovere di Slavonia (*Quercus ithaburensis subsp. Macrolepis*), è una specie presente nel Mediterraneo orientale, nei Balcani, nelle Isole greche e in Asia minore.

LE UNIVERSITÀ DEL BOVA E DEL GRANDE SUPERIORE

A seguito della diffusione della ruota idraulica, dell'ampliamento e del consolidamento del corso dei Canali Bova e Grande, già a partire dal Trecento si avvertì tra gli utenti delle acque la necessità di regolamentarne le modalità d'utilizzo, nonché di definire i rapporti tra il loro impiego a fini artigianali e il diritto d'uso a scopi irrigui. Per suddividere equamente tra gli utenti le spese relative alla manutenzione della travata, degli incili e degli alvei dei canali, affinché l'acqua scorresse con regolarità e per tutelare i propri interessi rispetto alla città e nei confronti dei proprietari terrieri, nel XIV secolo gli opificieri si costituirono in consorzi, denominati Università. Si trattava di istituzioni indipendenti dal Comune di Brescia, ma sottostanti alle volontà municipali che avevano l'ultima parola sull'andamento dei canali. Le Università del Bova e del Grande Superiore erano intrinsecamente legate perché l'incile del Grande era situato appena a sud di quello del Bova e, in caso di eccesso d'acqua, il Bova avrebbe rilasciato nel Mella parte della sua acqua attraverso il canale scaricatore, a beneficio del Grande stesso. Le Università, inoltre, si facevano carico della sorveglianza delle acque e del controllo dei prelievi illeciti da parte di contadini e proprietari terrieri attraverso apposite guardie, che controllavano la chiusura, anche notturna, delle paratoie delle bocche d'irrigazione. Per antica consuetudine, i proprietari terrieri non facevano parte delle Università e non erano gravati di tributi, pur utilizzando le acque dei canali per l'irrigazione negli orari consentiti e secondo turni pattuiti. L'Archivio di Stato di Brescia conserva un ricco faldone di documenti dell'Università del Fiume Bova, databili tra gli inizi del Seicento e gli inizi dell'Ottocento, che contiene anche numerosi atti settecenteschi relativi all'Università del Fiume Grande¹⁴. Dalla lettura di queste carte si evincono numerosissimi dati e notizie riguardo la composizione dei soci, i tributi da versare per far fronte alle spese di manutenzione dei canali, le curiose usanze riguardo alle riunioni, alle votazioni e alla nomina dei delegati, nonché le tutele esercitate nei confronti dei proprietari terrieri o di altri consorzi di opificieri, formatisi attorno ad altre seriole contermini, anch'esse derivate dal Mella (Fig. 5).

14. ASBs, *Università del Fiume Bova, Carte rimaste dello speciale archivio, 1617-1814.*

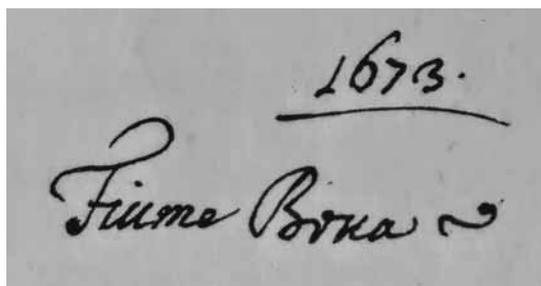


Fig. 5: Particolare del verbale redatto in occasione di una seduta dell'Università del Fiume Bova (ASBs, *Università del Fiume Bova, Carte rimaste dello speciale archivio*, 1673).

Di particolare utilità ai fini della ricostruzione dei salti d'acqua realizzati lungo il corso del Bova e del Grande, degli assetti proprietari e della tipologia degli opifici è stato il ritrovamento in questo fondo archivistico di due documenti scritti dalla stessa mano, non datati ma collocabili, mediante la comparazione con i dati desunti da atti coevi, tra la fine del Seicento e gli inizi del Settecento. Entrambi riportano la successione da nord a sud dei salti d'acqua sui due canali, l'indice dei titolari degli opifici che sorgevano in corrispondenza di ciascun salto, nonché la vocazione di ogni singola manifattura. È molto interessante notare come, rispetto agli opifici situati in territorio di Fiumicello, perlopiù mulini da grano di proprietà di enti religiosi, alla fine del Seicento le manifatture dislocate nelle Chiusure di San Bartolomeo lungo il Bova e il Grande si contraddistinguevano per una maggiore diversificazione d'uso. Non solo: salvo soli tre casi – i mulini delle Monache di Santa Giulia, dei Canonici di San Giovanni e dei Padri del Carmine – risultavano appartenere a soggetti privati. Tra di essi, su un totale di quarantotto opifici, soltanto dieci erano detenuti da discendenti di nobili famiglie: si trattava perlopiù (ad eccezione di una segheria, di un follo di coperte e di una macina di vallonia) di mulini da grano, utili a macinare i cereali certamente coltivati nei terreni di proprietà. Questo dato mette in luce come, nel corso del Seicento, fossero stati progressivamente acquisiti da privati molti edifici di manifatture fino a

un secolo prima appartenuti a enti religiosi o a nobili famiglie e affittati ai conduttori mediante il contratto del livello perpetuo.

Presso la sede odierna dell'Università del Fiume Bova¹⁵ sono conservati numerosi faldoni di documenti del Consorzio databili tra l'Ottocento e gli inizi del Novecento, ben ordinati per macro-tematiche e di facile consultazione e lettura¹⁶. In essi si trova rispondenza con gli omologhi, benché più scarsi, del Sei-Settecento conservati presso l'Archivio di Stato, in relazione a usi, consuetudini, opere da eseguire alla travata e al letto del canale in caso di alluvioni e piene del Mella, nonché ai rapporti, non sempre facili e distesi, con il Comune di Brescia, con i Consorzi della Massarola, della Cobiada e del Grande, con le compartite di opificieri che usufruivano dell'acqua derivata dal Bova e dal Celato dentro e fuori le mura della città, con i proprietari dei fondi agrari irrigabili con le acque del canale nei giorni e negli orari consentiti, nonché con i possessori di terreni lungo il Mella nei pressi dell'incile e col confinante Comune di Collebeato.

IL COMUNE DI SAN BARTOLOMEO NELL'OTTOCENTO

La mappa e il Catasto napoleonici del 1810¹⁷ ci forniscono un quadro esaustivo della distribuzione degli insediamenti abitativi del tempo, della presenza delle corti rurali e degli opifici dislocati lungo il Bova, il Grande e la Roggia Massarola alla Stocchetta, che risultava compresa nel Comune di San Bartolomeo per la porzione di territorio "*inferiore alla Macina*", cioè a sud dell'opificio adibito a mulino e a torchio da olio. La posizione delle manifatture risultava la medesima dell'elenco compilato alla fine del Seicento: ciò conferma come la loro esecuzione non fosse stata casuale, ma strategica e ragionata in relazione alla portata dei corsi d'acqua e alla morfologia del terreno, e come fosse inop-

15. In quanto società irrevocabile come da Statuto, l'Università del Fiume Bova è tuttora esistente e conta diciannove soci, pur non essendo più operativo alcun opificio lungo il suo corso. D'altra parte, nel quartiere di San Bartolomeo sono ancora presenti alcuni salti d'acqua e alcune ruote idrauliche, che, per quanto oggi risulterebbe anacronistico, potrebbero essere riattivate, come quella del Museo del Ferro in Via del Manestro.

16. AUFB, *Faldoni 1-15*, 1797-1929.

17. ASBs, *Mappe napoleoniche*, n. 435 e n. 436, 1810; ASBs, *Sommarione Catasto napoleonico*, n. 167, 1810.

portuno modificarla per non provocare insufficienza o eccesso di acqua per gli opifici situati a valle.



Fig. 6: Veduta verso nord del corso sinuoso di Via del Manestro. Sullo sfondo il complesso dell'Arsenale (fot. M. Capra).

Nel corso del XIX secolo si verificò un notevole dinamismo degli impianti produttivi, che subirono conversioni sia funzionali che proprietarie, sintomo dei cambiamenti economici, tecnologici e sociali in atto. Nelle Contrade a storica vocazione siderurgica come l'Arsenale (Fig. 6), il Manestro e le Gabbiane continuarono a operare magli da ferro e opifici di molatura, nonostante agli inizi del secolo il settore metallurgico e quello legato alle armi da fuoco e da taglio conobbero una profonda crisi, causata da una parte dalla concorrenza dei prodotti delle regioni austriache della Stiria e della Carinzia, dall'altra dall'esaurimento dei boschi cedui nelle Valli bresciane con cui produrre carbone di legna. Negli anni Quaranta dell'Ottocento il governo austriaco concedette una serie di privilegi fiscali per incentivare il settore manifatturiero locale. Ciò indusse imprenditori tedeschi, svizzeri e austriaci a

investire in Lombardia, dove avviarono innovative manifatture. A San Bartolomeo, nel 1837 sorse uno dei più grandi cotonifici della provincia, di proprietà dapprima dello svizzero Gio. Giacomo Bähler, poi di Gaspare Hössli, che impiegava ben sessanta operai. La mappa e il Catasto austriaci del 1852 ci rendono infatti una situazione abbastanza mutata rispetto agli inizi del secolo¹⁸. Alla Stocchetta, animata dalle acque della Seriola Massarola, i fratelli Pietro e Giuseppe Capretti fu Flaviano, da generazioni conciatori al Carmine, installarono una moderna conceria di pellami in cui vennero introdotti dei barilotti, grosse botti rotanti che rendevano più rapido ed economico il trattamento delle pelli rispetto all'antico metodo della follatura.

Nella porzione meridionale di Contrada Manestro, il maglio da rame per più di due secoli appartenuto a un ramo della famiglia triumplina dei Bettinzoli fu acquisito dal Bähler e convertito in manifattura per la scardatura della strusa della seta, il cascame costituito dai tratti di filo che restavano impigliati nella spazzola durante la trattura.

Numerosi mulini da cereali furono convertiti in moderne e più redditizie concerie di pellami: il primo fu quello dei fratelli Pietro e Bernardino Pesci in San Donino, il secondo quello di Bartolomeo Federici fu Francesco alla Spianata. Il contesto proto-industriale stava gradualmente mutando per sfociare nella vera e propria industrializzazione di fine secolo.

Nel corso della seconda metà dell'Ottocento divennero sempre più frequenti le conversioni di mulini in concerie, incentivate dalla crescita dell'allevamento bovino in territorio bresciano, tanto che si contavano tre impianti nel 1869, sei nel 1877 e ben ventiquattro agli inizi del Novecento. Oltre all'innovazione tecnologica costituita dai barilotti, tra i motivi che determinarono la convenienza di questa trasformazione vi fu sicuramente l'imposizione della tassa sul macinato, introdotta nel 1875 e rimasta in vigore fino al 1889, che indusse alla chiusura dei mulini più piccoli.

IL NOVECENTO

Nel corso del Novecento, lungo gli assi del Bova e del Grande sorsero numerosi insediamenti industriali, innescando una significativa conti-

18. ASBs, *Mappa del Comune censuario di San Bartolomeo*, n. 2706, 1852; ASBs, *San Bartolomeo – Rubrica. Catasto austriaco*, 1852.

nuità tra le manifatture dell'antico Comune e le industrie della periferia bresciana: un particolare molto rilevante ed eloquente della storia della città. In Sant'Eustacchio nacquero la Fonderia Fratelli Franchi, la fabbrica di automobili e motori di aviazione Brixia Züst, in seguito assorbita dalla Società Anonima Officine Meccaniche di Milano (O.M.), l'azienda meccanica Officine Riunite Italiane (O.R.I.), poi rilevata dalla Ferretti & Martin.

A partire dal secondo dopoguerra, lo sviluppo industriale richiamò manodopera dalle campagne, dove si diffuse la meccanizzazione dei lavori rurali. A San Bartolomeo il settore industriale gradualmente prevalse sul settore primario e contestualmente si sviluppò il comparto dell'erogazione dei servizi. Mutava l'economia e con essa cambiava il paesaggio: le superfici coltivate lasciarono gradualmente spazio alla costruzione di abitazioni residenziali. Gli impianti idraulici chiusero progressivamente i battenti e larghi tratti del Bova e del Grande furono coperti per far spazio ai nuovi edifici e alla viabilità automobilistica. Nel 1984, con Mansueto Caccagni si concluse la secolare attività di forgiatura del ferro di Via del Manestro (Fig. 7), mentre dieci anni dopo venne a mancare anche l'ultimo mastro ferraio delle Gabbiane, Luigi Bolzoni.

L'AGRICOLTURA

Se la storia sociale ed economica dell'antico Comune di San Bartolomeo è indissolubilmente legata alle attività artigianali che vi si svolsero in passato grazie alla presenza dei Canali Bova e Grande Superiore, non va dimenticato che attorno alle piccole contrade e agli insediamenti produttivi si estendeva un'ininterrotta sequenza di terreni coltivati, organizzati attorno a corti e fabbricati rurali più o meno ampi, delimitati da siepi e muri e dalle carrarecce campestri.

I terreni vennero innervati da fossi irrigui, collegati ai canali mediante bocche d'apertura regolate da chiaviche e delimitati entro filari di latifoglie da scalvo. Correttamente potate, insieme ai tralci di vite trapiantati nei seminativi, le piante fornivano la legna da ardere per il riscaldamento domestico. Lungo le sponde del Fiume Mella e alcuni tratti del Bova e del Grande le alberature servivano non solo a fornire legname da opera e da ardere, ma anche a evitarne l'erosione (Fig. 8).



Fig. 7: Mansueto Caccagni ritratto durante il lavoro di forgiatura del ferro al maglio (collezione privata famiglia Caccagni, documentazione raccolta in occasione dell'allestimento del Museo del Ferro nel 2001).



Fig. 8: Lungo parte dell'argine del Bova confinante con la Breda Casati di Via del Manestro sono ancora piantumati alcuni platani da scalvo (fot. M. Capra).

Nel corso dell'età moderna si affermò la progressiva disgregazione dei possedimenti rurali delle istituzioni ecclesiastiche, a vantaggio dei coloni locatari che ne rilevarono gradualmente le proprietà: le famiglie contadine, infatti, erano interessate ad acquisire nuovi poteri per assicurarsi l'autosufficienza alimentare e la vendita di eventuali eccedenze. Contemporaneamente proseguì l'acquisizione di terre da parte sia della nobiltà cittadina che di famiglie di ricchi artigiani e commercianti, che investirono nella campagna i guadagni della propria professione per poter beneficiare dell'alto rendimento garantito grazie all'introduzione dei miglioramenti agronomici. Durante il dominio della Serenissima non vennero realizzate rilevazioni catastali di tipo planimetrico in grado di fornirci una rappresentazione cartografica uniforme e coerente del territorio coltivato, come invece avvenne per il XIX secolo. Tuttavia, le precise descrizioni degli immobili riportati nelle polizze d'estimo e nei Catasti antichi forniscono numerose informazioni sugli assetti proprietari, sulla composizione delle architetture rurali e sulla tipologia delle colture dei campi. Tra le famiglie della nobiltà bresciana presenti nel territorio di San Bartolomeo troviamo i Chizzola alle Grazzine, i Chinaglia e i Coradelli a San Donino; annessi ai terreni, alla dimora padronale e a quella più modesta del mezzadro detenevano salti d'acqua sul Bova e sul Grande per far funzionare l'impianto molitorio con cui macinare i cereali prodotti nel proprio podere. Più numerose delle proprietà nobiliari risultano quelle della borghesia imprenditoriale, arricchitasi grazie allo sviluppo dell'artigianato e dei commerci, specialmente nel settore armiero. Nell'area posta tra il Garza a mattina e la Strada della Stretta a sera, all'altezza del Lazzaretto, troviamo la casa, il mulino e gli estesi terreni dei bergamaschi Maisis, mercanti di biave originari dell'alta Valle Brembana, e Caffi, di provenienza alto-seriana, arricchitisi in terra bresciana con la produzione e il commercio degli archibusi. Alle Grazzine troviamo un esponente dell'antichissima famiglia dei Bornati, anch'essa legata alla fabbricazione armiera, mentre a ovest di Borgo Pile sono presenti i Bani e i Badini, tra i più agiati mercanti di cereali della contrada. Nell'area percorsa dalle acque del Grande, tra le Gabbiane e Sant'Eustacchio di Sopra investirono nell'acquisto di terre i discendenti dei Campana, un'abbiente famiglia di campanari e fonditori di rame residenti in città (Fig. 9). Permanevano tuttavia ancora estese proprietà vescovili, concentrate specialmente in Sant'Eustacchio di Sopra e nell'area tra la Contrada del Manestro, le Gabbiane e il Lazzaretto.



Fig. 9: L'ampia corte rurale sita presso l'odierna Via Razziche, appartenuta alla famiglia Campana, in una foto degli anni Sessanta (Archivio Museo Luigi e Piero Lechi, Montichiari).

Le terre irrigue coltivate a seminativo venivano condotte in promiscuità con la vite per la produzione di vino e sono indicate nei documenti antichi con la formula di “*aradore, vidate et adacquadore*”. Oltre alla destinazione colturale, di ogni appezzamento sono indicate l'estensione in *piò* e tavole (un *piò* bresciano corrisponde a m² 3255,3938; ogni *piò* si divide in cento tavole) e la denominazione gergale. A conclusione dell'elenco delle terre di proprietà, nelle polizze è dichiarato il ricavo medio annuo della *pars dominica*. Gli introiti non venivano espressi in denaro, ma in derrate agricole, pesate secondo le antiche unità di misura locali: i cereali, suddivisi in “*grosso*” (frumento e segale) e “*minuto*” (miglio e sorgo) e i legumi venivano calcolati in some e quarte; il vino in carri e gerle; il fieno in carri e pesi; in numero erano invece contegiate le fascine di legna ricavate dalle potature degli alberi, inclusi i “*sarmenzoli*”, cioè i tralci della vite, e le “*stroppe*”, ovvero i sottili rami dei salici utili alla legatura delle viti. Le terre confinanti con la sponda orografica sinistra del Fiume Mella, soggetto ad alluvioni e straripamenti, erano caratterizzate da suoli ghiaiosi e scarsamente produttivi,

detti “*zerbi*”, ovvero gerbidi. Non venivano condotte a seminativo per la scarsa fertilità e poiché le esondazioni del fiume avrebbero asportato le plantule che eventualmente avessero attecchito, bensì a “*prato magro*” pascolivo. Nelle descrizioni delle proprietà rurali contenute nelle polizze e negli estimi sono riportate anche utilissime note relative alla distribuzione dei fabbricati delle corti. Nel caso dei poderi più ampi, condotti a mezzadria, la casa padronale era rivolta a mezzogiorno, solitamente dotata di un portico a più arcate, dette “*tratti*”; si componeva di diverse stanze a piano terra, dette “*terranee*”, di altrettante al piano superiore ed era fronteggiata da un ampio cortile, detto “*ara*” (dal dial. *éra*, cioè spiazzo, aia); la accompagnavano la più modesta abitazione del masaro, cioè il conduttore del podere, che presiedeva ai lavori e curava il bestiame, e altri fabbricati adibiti a rustico. L’abitazione padronale dava accesso a un terreno, detto “*brolo*”, solitamente piantumato con uve pregiate e alberi da frutto, cintato da una muraglia costruita con ciottoli di fiume, pietre locali di piccola pezzatura e non eccessivamente squadrate e frammenti di laterizio. Ne è un bell’esempio ancora visibile il brolo della corte rurale nota come Breda Casati di Contrada Manestro, appartenuta per due secoli ai discendenti di Faustino Bianchi, ben osservabile nella sua completezza dall’attuale Via Palazzoli. Nel corso del Settecento gli sviluppi agronomici introdotti nei due secoli precedenti – la rotazione continua, l’allevamento bovino e la concimazione di campi e prati – vennero ulteriormente implementati, aumentando in questo modo le rese produttive. L’alternanza di arativi e prati, intervallati dalle rive dei fossi irrigui e inframmezzati da filari di vite e di gelsi per la bachicoltura per la produzione serica, costituivano l’armonica ricamatura di un paesaggio costruito dal paziente lavoro contadino. Sorsero nuove case padronali di villeggiatura, come Casa Borra in Sant’Eustacchio di Sopra, mentre vennero ampliate e abbellite le dimore di corti rurali già esistenti, come quella dei Bianchi al Manestro (Fig. 10), che fu impresiosità dall’oratorio campestre popolarmente noto come Madonna delle Mole, e quella dei Caffi (passata poi in eredità ai Balucanti) a sud delle Case Maisis.

Come si può dedurre dai Catasti napoleonico e austriaco, nell’Ottocento la maggior parte delle terre era condotta ad “*aratorio*”, cioè a seminativo, come nei secoli precedenti quasi sempre “*vitato*”, cioè intervallato da filari di vigne, e “*moronato*”, cioè piantumato a gelsi.



Fig. 10: L'elegante casa padronale del complesso, oggi noto come Breda Casati, posto tra le attuali Via del Manestro e Via Palazzoli, appartenuto tra il XVII e il XIX secolo alla famiglia Bianchi fu Faustino (fot. M. Capra).



Fig. 11: Da Via Palazzoli si ammira un armonioso scorcio della campagna superstite a San Bartolomeo: sulla destra emerge il muro di cinta della Breda Casati; al centro, al di là delle stoppie di granoturco e del frutteto, si scorge il fabbricato per secoli adibito a mulino da cereali, un tempo annesso alla medesima proprietà. Sullo sfondo, il Monte Maddalena (fot. M. Capra).

Rispetto all'età moderna, la grossa novità in ambito agricolo fu rappresentata dall'introduzione del mais, iniziata già nel corso del Settecento; coltivazione che, grazie alle alte rese, venne fortemente incoraggiata dal governo napoleonico. Questo cereale andò a inserirsi nell'avvicendamento delle colture, perlopiù in sostituzione dei cereali primaverili "*minori*", che avevano rese notevolmente più basse e necessitavano di lunghe e complesse operazioni di trebbiatura. Relativamente agli assetti proprietari, nel corso del XIX secolo a San Bartolomeo aumentò il numero dei possessori, sia di estrazione borghese che contadina, mentre diminuirono le estensioni dei fondi. A incoraggiare un maggiore frazionamento fondiario rispetto ai secoli precedenti fu l'abolizione di vincoli giuridici come il fedecommesso o il diritto di primogenitura, che per secoli avevano consentito il mantenimento del patrimonio familiare in capo a un solo erede. La proprietà nobiliare andò diminuendo e si concentrò nella porzione più settentrionale dell'antico Comune. D'altra parte, a fronte di una più democratica distribuzione della terra nelle mani di diversi proprietari si verificò un'ulteriore parcellizzazione dei fondi, che non garantendo l'autosufficienza alla famiglia contadina costringeva i piccoli proprietari terrieri a vendere. La carenza di liquidità, inoltre, impediva loro di accedere al mercato fondiario per ampliare i propri possedimenti, a cui potevano invece avere accesso le più facoltose famiglie di mercanti e imprenditori. Alla fine del secolo, l'agricoltura conobbe a San Bartolomeo un periodo di declino, dovuto alla concorrenza dei territori più fertili della Pianura Padana. A questo fenomeno si andarono a sommare i problemi causati dalle malattie della vite e dei gelsi, che misero in ginocchio soprattutto i piccoli proprietari terrieri, per cui la vendita dei bozzoli dei bachi da seta rappresentava il primo, importante guadagno dell'annata agraria.

Nel XX secolo l'agricoltura subì un fortissimo contraccolpo causato dallo scoppio della Grande Guerra (1914-1918): il depauperamento della manodopera maschile non poté ancora essere sopperito dalla meccanizzazione e i capi di bestiame vennero requisiti dai corpi militari stanziati sul territorio per essere utilizzati a scopi bellici. Finita la guerra, il settore primario conobbe una rapida crescita, provocata dal ritorno della disponibilità di forza lavoro, dal libero mercato e dall'introduzione di moderni macchinari come la falciatrice e la mietilega. Anche la Seconda Guerra (1939-1945) provocò pesanti ripercussioni: si ridusse

la disponibilità di fertilizzanti, di combustibili e di macchine agricole. Nel secondo dopoguerra, l'avvio dell'industrializzazione e la meccanizzazione agricola causarono l'abbandono delle campagne di migliaia di contadini e l'assorbimento della manodopera da parte dei moderni stabilimenti industriali. A San Bartolomeo i terreni agricoli cedettero gradualmente il passo all'insediamento di nuove fabbriche e di quartieri residenziali popolari, costruiti per accogliere la popolazione cittadina in costante crescita, impiegata sia nell'industria che nel settore dei servizi. Da realtà diversificate e policolturali, le aziende agricole assunsero gradualmente profili di alta specializzazione a carattere intensivo. Negli anni Trenta, a San Bartolomeo era presente il primo vigneto razionale del Bresciano per la produzione di uve da tavola. Nel frattempo, si diffuse capillarmente la coltivazione di varietà americane di pesche, dopo che, agli inizi del Novecento, l'imprenditore e proprietario terriero Filippo Rovetta ne aveva coraggiosamente introdotto un primo impianto a Collebeato.

Oggi sono coltivate soltanto alcune aree poste nella porzione più settentrionale del territorio dell'antico Comune, risparmiate dalla pervasiva cementificazione iniziata a partire dal secondo dopoguerra (Fig. 11). A beneficiare delle acque del Bova nei tratti scoperti tra la Stocchetta e l'area posta tra Via Tirandi e Via Melzi sono solo alcune aziende agricole. Per questo, vent'anni or sono si sono costituite in una società, autorizzata a irrigare i campi a titolo precario dall'Università del Fiume Bova. In quanto unici fruitori, gli agricoltori si sono assunti l'onere di corrispondere al Consorzio Generale Federativo delle Utenze del Mella la quota annua per la presa d'acqua del canale.

GIULIA PALETTI

Paolo Tosio e la commissione di otto disegni tratti dagli affreschi pisani dei “primi maestri dell’arte”

Nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe dei Musei Civici di Brescia sono conservati otto disegni acquerellati inediti, dotati di una natura traduttiva che li rende preziose testimonianze di gusto e sensibilità collezionistica. Essi rappresentano infatti episodi tratti dall’apparato decorativo del Camposanto pisano, realizzato da artisti che «han presa, per così dire, la pittura bambina, e l’han condotta sino alla più vigorosa adolescenza»¹. All’inizio dell’Ottocento le pitture medievali e proto-rinascimentali del monumento pisano furono oggetto privilegiato di antologizzazione e di ricognizioni visive² e il culmine di questo fervore coincise con la realizzazione, tra il 1806 e il 1812, delle *Pitture a fresco del Campo Santo di Pisa intagliate da Carlo Lasinio conservatore del medesimo*. L’ambizioso progetto di valorizzazione fu concepito dall’editore Giovanni Rosini coerentemente al consolidamento del fenomeno di rivalutazione dei «primi maestri»³ dell’arte, che affondò, com’è noto, le sue radici nell’erudizione storicistica settecentesca. Grazie alla progressiva razionalizzazione e sofisticazione delle metodolo-

1. G. ROSINI, *Lettere pittoriche sul Campo Santo di Pisa*, Pisa, Tipografia della Società Letteraria, 1810, p. 12.

2. F. MAZZOCCA, *Fortune ottocentesche*, in *Il Camposanto di Pisa*, a cura di C. Barachini, E. Castelnuovo, Torino, Einaudi, 1996, pp. 165-180.

3. G. Rosini, *Lettere pittoriche*, p. 7.

gie scientifiche di ricerca propria dell'epoca dei Lumi, opere che fino a quel momento erano state considerate in termini devozionali, iniziarono ad essere interpretate in una nuova prospettiva storiografica, collezionistica e museologica. L'attenzione rivolta a tali opere d'arte non dipese dunque, almeno sin dal primo momento, da un sincero apprezzamento formale ed estetico, quanto piuttosto da un consapevole tentativo di ricostruire lo sviluppo dell'arte evitando di tralasciare un periodo determinante per averne una conoscenza completa.

Gli «otto disegni colorati tratti dalle pitture a fresco nel Campo Santo di Pisa di Lasinio»⁴ sono menzionati nel *Riepilogo* inventariale redatto nel 1844 e dunque facevano originariamente parte della pregiata collezione bresciana del conte Paolo Tosio, caratterizzata da una predilezione per la pittura classicista, le imprese artistiche ottocentesche contemporanee e da un apprezzamento per le stampe⁵. La definizione esplicita inoltre lo stretto legame dei disegni con il lavoro incisivo intrapreso da Lasinio all'inizio del XIX secolo. La compiutezza cromatica e le notevoli dimensioni non consentono di qualificare i disegni come studi o lavori preparatori, e a confermare questa supposizione di tipo formale, vi sono alcuni documenti epistolari, conservati nel fondo Avogadro del Giglio Tosio depositato presso l'Archivio di Stato di Brescia, che consentono di ricostruire le ragioni di questa inconsueta presenza, indicativa quantomeno di un certo aggiornamento sulle tendenze culturali dell'epoca. Dalla corrispondenza intercorsa tra Ottaviano Tosio e il figlio Paolo, si intuisce che quest'ultimo ebbe modo di ammirare le pitture del Camposanto pisano tra l'agosto e il settembre del 1807, in occasione di un viaggio intrapreso per visitare le più importanti città italiane⁶. In seguito al soggiorno romano, ricordato nelle varie biografie

4. *Riepilogo del valore attribuito ai quadri, sculture, cammei, stampe, disegni e libri legati alla R. città di Brescia dal fu Signore conte Paolo Tosio con suo testamento olografo 12 marzo 1832 ed altre opere d'arte aggiunte al sudd. Legato per generosità della nob. Sig.ra cont.a Paolina Bergonzi Tosio*, 1844, Archivio dei Civici Musei d'Arte e Storia, p. 18.

5. Sulla vita di Paolo Tosio si vedano M. MONDINI, *Paolo Tosio. Un collezionista bresciano dell'Ottocento*, in *Paolo Tosio. Un collezionista bresciano dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Brescia, 1981-1982), a cura di M. Mondini, C. Zani, Grafo, Brescia 1981; I. GIANFRANCESCHI, E. LUCCHESI RAGNI, *Paolo Tosio collezionista*, in *Da Raffaello a Ceruti, capolavori della pittura dalla Pinacoteca Tosio Martinengo*, catalogo della mostra (Brescia, 2004-2005), a cura di E. Lucchesi Ragni, R. Stradiotti, Brescia, Linea d'ombra libri, 2004, pp. 37-48; E. LUCCHESI RAGNI, *Paolo Tosio (1775-1842)*, in *Collezioni e collezionisti. Arti applicate dei Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia*, a cura di E. Lucchesi Ragni e A.B. Spada, Brescia 2012, pp. 350-35.

6. Le lettere sono conservate presso l'Archivio Storico di Brescia (ASB), FAGT, B.69.

ottocentesche del conte enfatizzando la fascinazione per la maestosità delle antiche rovine, per le opere di Raffaello e Canova e le visite a gallerie private e a pubblici musei⁷, e a quello napoletano, i coniugi Tosio si recarono in Toscana. In una lettera datata 15 agosto 1807 il conte specificò di aver fatto tappa solo a Siena e a Pisa, città nelle quali «vi sono delle belle cose di pittura ed architettura, che mi piangono assai belle», che avrebbe voluto descrivere accuratamente se solo fosse stato certo dell'«aggiustatezza» dei suoi pensieri e se il padre non avesse «già fatto questo viaggio»⁸. È plausibile che tra le «belle cose» viste vi fosse anche il Camposanto. Nonostante non sia riscontrabile con evidenza una matura conoscenza delle tematiche artistiche, dalle lettere si intuisce però che il bresciano durante questo viaggio fu animato da una spiccata curiosità culturale da amatore delle arti. In una lettera datata 17 settembre e inviata da Firenze, egli specificò infatti che proprio quel giorno sarebbe andato «ancora agli studi dell'incisore Morghen e del pittore Benvenuti», avendo constatato «che quando gli uomini hanno più merito, hanno anche più affabilità»⁹. I due artisti erano indubbiamente a conoscenza dell'impresa di traduzione condotta all'epoca da Carlo Lasinio, tant'è che Pietro Benvenuti, convinto promotore di un lessico artistico neoclassico¹⁰, fu il dedicatario della quarantesima tavola incisa raffigurante l'*Adorazione dei Magi* di Benozzo Gozzoli¹¹. Verosimilmente anche a Pisa il conte bresciano potrebbe essere entrato in contatto diretto con i più importanti esponenti della cultura locale, tra cui lo stesso Lasinio. Quel che è certo è che l'esecuzione degli otto disegni dipese da una commissione che il conte effettuò tra i mesi di agosto e settembre del 1807, in corrispondenza al suo soggiorno pisano. È possibile delinearne l'attuazione attraverso alcune lettere, conservate presso l'Archivio Storico di Brescia, che furono inviate dal mediatore

7. F. GAMBARA, *Cenni intorno la vita del nobile conte Paolo Tosi*, Brescia, 1842 pp. 13-14; G. NICOLINI, *Elogio funebre del conte Paolo Tosi detto nelle sue pubbliche esequie in S. Alessandro di Brescia*, Brescia 1843, pp.11-13.

8. ASB, FAGT, B. 69.

9. ASB, FAGT, B. 69.

10. In un taccuino dell'artista conservato ad Arezzo si trovano disegni a matita raffiguranti personaggi degli affreschi pisani; cfr. *Pietro Benvenuti, 1769-1844, mostra di opere inedite nel secondo centenario della nascita*, catalogo della mostra (Arezzo, 1969), a cura di M. Salmi, Firenze 1969, pp. 89-90; cfr. F. MAZZOCCA, *Fortune Ottocentesche*, pp. 165-180 (171).

11. «All'Ornatiss.mo Sig. Pietro Benvenuti celebre Pittore e Direttore dell'Imperiale Accademia delle Belle Arti di Firenze», si veda C. LASINIO, *Pitture a fresco del Campo Santo di Pisa*, Tav. 40.

dell'impresa Carlo Turbati¹², presso la cui dimora a Bagni di Pisa i coniugi Tosio soggiornarono per un breve periodo¹³.

In una lettera datata 11 settembre 1807, da cui si intuisce anche la natura itinerante del viaggio toscano attraverso la decisione del mediatore di far recapitare le successive lettere a Parma assicurandosi in questo modo la loro ricezione¹⁴, Turbati affermò di essersi recato il giorno precedente presso Carlo Lasinio, il quale «assicurò che aveva piacere di servirla per tutti i rapporti, e che intanto aveva fatte preparare le carte per disegnarle». Il documento epistolare è cruciale perché prova con chiarezza il desiderio del conte di possedere delle riproduzioni grafiche che documentassero gli affreschi dell'«antica Galleria». Nella medesima lettera Carlo Turbati proseguì affermando che «discorse molto di tal proposito» con Lasinio, il quale gli «fece osservare minutamente tutte quelle figure, che erano di sua soddisfazione da porsi nei quadri tanto grandi, che piccoli»¹⁵. Stando a quanto affermato da Turbati, la responsabilità dell'individuazione delle figure più idonee e meglio restituibili nelle ristrette dimensioni dei fogli da disegno, spettò al conservatore e incisore Lasinio, che si era già dimostrato, insieme a Rosini, estremamente sensibile al problema della fedeltà della traduzione al modello di partenza e al mantenimento, seppur difficile, dei dettagli in ridotti formati¹⁶. Turbati assicurò inoltre al conte bresciano che si sarebbe recato a fare visita a Lasinio per verificare il procedere del «lavoro dei quadri» svolto «con una certa cautela». La particolare scelta lessicale effettuata da Turbati, il quale non di rado definì tali disegni come «quadri», potrebbe essere giustificata dagli elementi formali che contraddistinguono i disegni, ovvero l'inquadratura, le notevoli dimensioni e la presenza del colore. A conferma dell'originale concezione cromatica dei disegni vi è una lettera scritta nel novembre 1807, in cui il mediatore disse di aver accolto Lasinio presso la sua dimora e di aver verificato lo stato di avanzamento dei disegni. Risultavano essere:

12. Egli non fu un vero intendente d'arte, ma un dottore probabilmente vicino alle tematiche culturali. Viene ricordato come donatore di un «pozzo di travertino, ornato di quattro teste di animali in stile grandioso» al Camposanto pisano. R. GRASSI, *Descrizione storica e artistica di Pisa e de' suoi contorni con XXII tavole in rame*, parte artistica, Pisa 1837, I, p. 255.

13. ASB, FAGT, B. 56, N. 54, 1.

14. ASB, FAGT, B. 56, N. 54, 2.

15. ASB, FAGT, B. 56, N. 54, 2.

16. G. ROSINI, *Lettere pittoriche*, p. 7.

già ultimati = il trionfo della morte dell'Orgagna = Salomone con l'angelo che leva il finale pavimento dell'Orgagna = Il miracolo di San Ranieri con l'oste e la donna vestita di verde di Antonio Veneziano = Caino, e Abelle, e l'altri due che si ammazzano di Buffalmacco = lo spozalizio di Racchelle è già ammezzato con colori = sono già contornati Sodoma con le figlie di Loth di Benozzo = e la Torre di Babelle = il lavoro è fatto con la massima precisione, e in quanto io non me ne intenda molto, ciò non ostante mi appaga l'occhio, e mi soddisfa oltremodo = la torre di Babelle sarà una bella opera e spero che di tutto ne sarà contento allorché sarà il tutto completato¹⁷.

Il mediatore non solo specificò il colore verde della veste della donna presente nella traduzione dell'affresco del *Miracolo di San Ranieri* attribuito ad Antonio Veneziano, ma definì «già ammezzato nei colori» il disegno raffigurante le *Nozze di Giacobbe e Rachele*. Lo stato di compiutezza del lavoro è inoltre confermato dal fatto che l'unico disegno a non essere menzionato fu quello tratto dalle storie di Giobbe di Taddeo Gaddi, all'epoca ritenuto di Giotto. Nel medesimo documento epistolare Turbati confessò inoltre di aver preso autonomamente la decisione di anticipare a nome del conte otto zecchini a Carlo Lasinio, il quale si sarebbe dovuto recare urgentemente a Firenze e necessitava dunque di liquidità. La comunicazione di tale decisione, presa in virtù del buono stato di avanzamento del lavoro, della qualità dello stesso e della possibilità di tenere in cauzione tutti i disegni realizzati sino a quel momento, consente di avere un parametro monetario per la commissione, che di certo superava gli otto zecchini già anticipati. Turbati aggiunse che Lasinio lo rassicurò sul fatto che «uno solo dei suoi quadri gli resta da terminare, e che con la massima sollecitudine sarà a compir l'opera e siccome in vista di ciò voleva qualche altra somma». Entro l'11 gennaio 1808 la commissione fu condotta a termine e infatti proprio in tale data il conservatore trevisano consegnò i disegni a Carlo Turbati, il quale affermò che «per quanto mi pare [per quanto non ne sia intendente] mi sembrano molto belli, e fatti con la massima precisione»¹⁸. Egli saldò Lasinio e affermò di aver allegato alla lettera in questione una ricevuta, purtroppo non pervenuta. Per riuscire a contestualizzare l'indicazione monetaria degli otto zecchini corrisposti, può essere utile avvalersi dello scambio epistolare del 1825 tra Dawson Turner e il conservatore del Camposanto, relativo alla vendita di una decina di fondi d'oro¹⁹.

17. ASB, FAGT, B. 56, N. 54, 4.

18. ASB, FAGT, B. 56, N.54, 6.

19. C. LLOYD, *Some unpublished letters of Carlo Lasinio*, «Italian Studies», XXXIII, 1978, pp. 83-91. Si vedano anche i contributi di D. LEVI, *Carlo Lasinio, Curator, Collector and De-*

In una lettera compare una lista di dipinti dei «primi maestri dell'arte» destinati al collezionista inglese, accanto ai quali furono annotati i relativi valori espressi in zecchini. Si apprende dunque che nel terzo decennio dell'Ottocento Lasinio stimò una *Madonna con Bambino* di Cimabue cinque zecchini, «un raro pezzo di Taddeo» Bartoli sei zecchini, un dittico di Bernardo Orcagna tre zecchini e valutò un «quadretto belliss[imo] puro senza ritochi» attribuito a Benozzo Gozzoli, «pitor raro» dieci zecchini²⁰. Il valore complessivo delle tavole ammonta a quarantanove zecchini. Il documento citato non può essere considerato come un esatto metro di comparazione degli otto disegni acquerellati, in quanto si riferisce a una diversa tipologia artistica e fu redatto circa due decenni più tardi rispetto alla committenza di inizio secolo sulla quale si sta indagando. Tuttavia, le indicazioni desumibili dalla lettera del 1825 possono essere considerate come un parametro che consente di riconoscere alle prove grafiche un certo valore, soprattutto se confrontato con quello riconosciuto anni dopo a dipinti attribuiti ad artisti medievali e protorinascimentali.

Nella lettera del gennaio 1808, si scopre che Turbati suggerì di commissionare la realizzazione di una cassetta entro la quale porre i disegni, al fine di garantirne la conservazione durante la spedizione²¹. Il conte bresciano preferì però avvalersi della mediazione della giovane Violante Martinengo Cesaresco, figlia di Francesco II Martinengo Cesaresco e dunque discendente di un'altra prestigiosa famiglia bresciana, la quale si recò a Firenze per studiare presso il Conservatorio delle Montalve a Ripoli²². In seguito a una serie di disguidi²³, Carlo Turbati affidò i disegni, arrotolati su di un cilindro di legno e inseriti all'interno di un tubo

aler, «The Burlington Magazine», 135, 1993, pp. 133-148 (140-141); A. PINELLI, «Per pochi paoli». Ademollo, Bossi, Lasinio e il traffico d'esportazione di «primitivi» italiani, in *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica: a proposito del trattato di Tolentino*, atti del convegno (Tolentino, 1997), Ministero per i beni culturali e ambientali, Roma 2000, pp. 307-319.

20. Il dipinto all'epoca attribuito a Benozzo è stato identificato come la *Nascita della Vergine di Sano di Pietro*, conservato nel Museo d'Arte dell'Università del Michigan; A. PINELLI, «Per pochi paoli», pp. 314-315.

21. ASB, FAGT, B. 56, N.54, 6.

22. Di questa figura non si hanno molte indicazioni, dopo la formazione fiorentina, nel 1811, sposò il conte Leopoldo Von Thun e fu madre di Matteo Von Thun, collezionista; cfr. M. BONAZZA, *Archivi femminili negli archivi di famiglia. Il caso dell'archivio Thun di Castel Thun*, in *Famiglia e religione in Europa nell'età moderna. Studi in onore di Silvana Seidel Menchi*, a cura di G. Ciappelli, S. LUZZI, M. ROSPOCHER, Roma 2011, pp. 233-248 (235).

23. ASB, FAGT, B. 56, N. 54, 8, 9.

di latta sigillato, a un suo fidato, il quale li avrebbe consegnati personalmente alla contessa Martinengo, come si legge in una lettera del 5 giugno 1808²⁴. L'ultimo documento costituente il carteggio in questione è riconducibile all'agosto del medesimo anno e in esso, oltre ad apprendere che i disegni erano giunti integri nelle mani di Violante Martinengo, emerge il rammarico dell'intermediario pisano per non avere più ricevuto notizie dal conte bresciano. Il documento si conclude infatti con il desiderio di Turbati di «sentire che gli sia pervenuto il tubo con le stampe, e che quelle siano state di sua soddisfazione»²⁵. Dalla documentazione conservata nell'archivio statale di Brescia non è possibile avere indicazioni utili per ricostruire la conclusione della vicenda e il giudizio di Tosio in merito ai disegni raffiguranti affreschi tre e quattrocenteschi pisani da lui fortemente voluti.

La commissione rintracciata è coerente al complesso fenomeno della riscoperta della produzione dei «primi maestri dell'arte» e ai suoi esiti, concretizzati non solo a livello teorico e storiografico, ma anche nella tutela e nella valorizzazione di opere spesso compromesse dal tempo e da manomissioni, intenti caratterizzanti le politiche conservative attuate a Pisa nel 1807. Il sensibile aggiornamento del conte Tosio potrebbe essere stato determinato almeno in parte dalla conoscenza di criteri di razionalità e storicismo, che caratterizzarono inoltre due progetti museali che si attuarono a Brescia al termine del XVIII secolo. Il progressivo consolidamento del metodo d'indagine basato sullo studio diretto delle opere del passato e la conseguente necessità di conservare tali testimonianze nella maniera adeguata sfociò nel 1798 nella realizzazione di un pubblico museo, dove far convogliare il materiale archeologico lapidario ed epigrafico rinvenuto sul territorio bresciano e raccolto sotto la direzione di Domenico Vantini e Paolo Brognoli²⁶. Nel medesimo

24. ASB, FAGT, B. 56, N. 54, 9.

25. ASB, FAGT, B. 56, N. 54, 10.

26. La sede individuata per il nascente progetto museale animato da intenti civici, fu l'antico complesso conventuale di San Domenico, all'epoca disponibile per via delle secolarizzazioni ecclesiastiche e delle soppressioni, R. DE FEO, *Domenico Vantini figura del romanticismo bresciano*, in *Rodolfo Vantini e l'architettura neoclassica a Brescia*, atti del convegno di studi (Brescia, 1992), a cura di G. Panazza, Ateneo di Brescia, Accademia di Scienze, Lettere ed Arti, Brescia 1995, pp. 39-52; I. GIANFRANCESCHI, E. LUCCHESI RAGNI, C. ZANI, *Napoleone Bonaparte*, pp. 164-165, 168-170; R. D'ADDA, *L'abate Brunati e lo studio delle antichità cristiane, delle antichità cristiane: la corrispondenza con Alessandro Sala nell'Archivio dell'Ateneo di Salò*, in *Sul lago di Garda tra passato e futuro. Le Arti*, I, atti dei convegni promossi dall'Ateneo di Salò, Liberedizioni, Brescia 2018, pp. 103-112.

anno inoltre nelle sale della biblioteca Queriniana fu esposto insieme ai due dittici già facenti parte della raccolta di Querini l'antico tesoro del monastero di Santa Giulia, composto da pregiate opere medievali come l'Evangelario purpureo, la Lipsanoteca e la croce di re Desiderio, «rispettabile anticaglia» alla quale nel 1808 Bighelli dedicò un approfondimento²⁷. Seppur di dimensioni ridotte, l'impresa è dotata di una certa rilevanza perché indicatrice del raggiungimento di una nuova consapevolezza nei confronti delle antiche testimonianze cristiane²⁸.

Un altro elemento decisivo fu la conoscenza di modelli enciclopedici di erudizione settecentesca e cruciale in tal senso fu anche la frequentazione dell'ambiente bolognese²⁹, estremamente aggiornato in termini di conservazione, restauro e recupero dell'antica e prestigiosa scuola pittorica locale³⁰. Paolo Tosio frequentò Bologna proprio nell'ultimo decennio del XVIII secolo³¹, dunque in un periodo di grande fermento critico, collezionistico e museologico. Alcune lettere dell'ultimo decennio del Settecento indirizzate al conte da amici studiosi, come il

27. V. BIGHELLI, *Osservazioni sopra la croce grande donata dal re Desiderio al monastero di S. Giulia di Brescia*, «Commentari dell'Accademia di Scienze Lettere Architettura ed Arti, Brescia», 1808, pp. 99-103; R. BOSCHI, I. GIANFRANCESCHI, *Origine e storia dei musei bresciani*, in *Musei bresciani. Storia e uso didattico*, a cura di V. Frati, Grafo, Brescia 1985, pp. 9-43; cfr. R. D'ADDA, *L'abate Brunati e lo studio delle antichità cristiane*, p. 104.

28. Cfr. G. PORTA, *I giacobini in biblioteca. La Queriniana in età napoleonica (1797-1814)*, in *1797. Il punto di svolta. Brescia e la Lombardia veneta. Da Venezia a Vienna (1780-1830)*, atti del convegno (Brescia, 1997), a cura di D. Montanari, S. Onger, M. Pegrari, Morcelliana, Brescia 1999, pp. 309-360; cfr. R. D'ADDA, *L'abate Brunati e lo studio delle antichità cristiane*, pp. 103-112. Si tratta inoltre di un aggiornamento, anche se tardivo e modesto, nei confronti della tipologia di Museo Cristiano che si stava diffondendo nel corso del Settecento.

29. A Bologna frequentò il collegio di San Saverio e studiò giurisprudenza. F. GAMBARA, *Cenni intorno la vita cit.*, pp. 8-9; cfr. G. NICOLINI, *Elogio funebre del conte Paolo Tosi cit.*, pp. 7-8; Cfr. D. BERNONI, *Paolo Tosio*, cit., p. 216.

30. L. CIANCABILLA, *La fortuna dei primitivi a Bologna nel secolo dei lumi: il Medioevo del Settecento fra erudizione, collezionismo e conservazione*, Bologna, 2012. L'erudito Marcello Oretti, impegnato in diverse imprese letterarie, approfondì la sua conoscenza del territorio bresciano integrando le informazioni estrapolate dai testi pubblicati fino a quel momento, le indicazioni ricevute dai suoi informatori, tra cui Carboni e Zamboni, e le notazioni prese in prima persona durante il suo viaggio avvenuto nel 1755. La sensibilità dell'erudito emerge ad esempio nell'essersi appuntato indicazioni cronologiche, firme, lapidi ed epitaffi, come quello, ormai perduto, di Vincenzo Foppa, conservato all'epoca nella chiesa di Santa Barnaba. Cfr. C. BSELLI, *Marcello Oretti. Pitture della città di Brescia e del suo territorio (1775)*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1957», 1958, pp. 133-180 (133-134; 157-158).

31. Presso l'ASB sono conservate diverse lettere destinate a Bologna e datate tra il marzo 1790 e il giugno 1793, che Ottaviano Tosio inviò al figlio Paolo; FAGT, B. 46, 18, T, XV; ASB, FAGT, B.58, f.1, N. 71.

trevisano Francesco Amalteo, scienziato, amatore dell'architettura e discepolo della scuola riccatiana³², rivelano l'appassionato interessamento del giovane Paolo Tosio a disparati ambiti d'indagine, tra cui la letteratura latina, la geometria e, soprattutto, l'architettura. Le lettere inviate da Amalteo confermano il costante tentativo di aggiornamento da parte di Tosio, il quale volle ad esempio ottenere informazioni sulle modalità di sottoscrizione all'impresa di pubblicazione dell'*Enciclopedia* padovana e materiale relativo a personaggi come Milizia, Algarotti e all'abate Lodoli. In particolare Amalteo in una lettera del 6 dicembre 1790 definì l'opera di Memmo, nella quale fu teorizzato il pensiero del maestro Lodoli, come un testo in cui «v'è una quantità infinita di cose strane, d'immaginazioni storte, e di pensieri rozzi»³³. Il giudizio negativo dell'amico non dissuase comunque Tosio dal voler approfondire la figura del padre rigorista e infatti in una lettera datata 13 febbraio 1791, nella quale si fa riferimento al *Catalogo* della collezione di Algarotti, il corrispondente trevisano riferì al conte di essersi informato sul costo dell'«architettura lodolliana», a suo avviso troppo dispendiosa e dunque non acquistata³⁴. Coerentemente al parere negativo che Amalteo espresse circa le posizioni di Lodoli, è da supporre che la ricerca del testo dipendesse da una richiesta di Tosio, il cui interesse nei confronti del teorico funzionalista non si esaurì oltretutto in tale occasione. Da una lettera del 1794 inviata da un amico veronese sembrerebbe essere in corso una più ampia, ma purtroppo frammentaria, riflessione relativa a Lodoli³⁵. È noto l'impegno collezionistico dell'abate, il quale, in base a quanto riportato da Memmo, costituì nella prima metà del XVIII secolo una raccolta concepita come documentazione dello sviluppo della scuola pittorica veneziana e dunque articolata aderendo a un criterio di progressione, a partire «da qualche antico rimasuglio di greco pittore» per giungere fino ai «tre Bellini, i Croce, i Catena»³⁶.

È possibile infine desumere un'altra utile indicazione circa l'impo-

32. In una lettera del 1790 lo stesso Amalteo definì Giordano Riccati come il suo maestro; cfr. ASB, FAGT, B. 58, f.1, N.71, 42.

33. ASB, FAGT, B. 58, f.1, N.71.

34. ASB, FAGT, B. 58, f.1, N.71, 42.

35. ASB, FAGT, B. 58, f.1, N.71, 55.

36. Cfr. G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi: dal Vasari ai Neoclassici*, Torino, 1989 (ed. or. 1964), pp. 210-213; C. PIVA, *La fortuna del Medioevo veneziano nel Settecento. Anton Maria Zanetti e i mosaici di San Marco*, «Ateneo Veneto», 12/1, 2013, pp. 127-149.

stazione mentale di questi giovani studiosi. Infatti in una lettera del 1794 Amalteo affermò di non aver «mai veduto la storia delle belle arti di Winckelmann» e specificò di non sapere «se in essa sia fatta la storia dell'architettura come io l'ho concepita nel desiderio, perché per lo più gli storici dell'arte e delle scienze stendono la storia dei professori di esse, anziché di render conto dei progressi che di passo passo fecero quelle discipline»³⁷. Nonostante emerga nuovamente una scarsa, se non addirittura assente, preparazione in ambito artistico, l'affermazione è indicativa dell'adesione a criteri di scientificità nella conduzione delle ricerche, al di là della materia d'indagine. In ambito artistico un impianto mentale e metodologico di tale tipo porterebbe inevitabilmente a discostarsi dall'impostazione biografica di matrice vasariana, preferendo un criterio funzionale alla sistematica ricostruzione del percorso storico e stilistico dell'arte, prestando attenzione ad ogni fase.

La commissione degli otto disegni testimonia dunque il precoce interesse artistico del conte Tosio, manifestatosi poi a partire dal 1812 con l'acquisto di due stampe di Thomas Holloway³⁸, ma forse ancor di più il suo enciclopedico desiderio di conoscenza, nonché la sensibilità verso le più aggiornate imprese culturali. Riferendosi alla collezione Tosio, Brognoli affermò in seguito che «tutte queste varie pregevolissime opere occupano l'enciclopedico genio del possessore, diletlandosi così la sua immaginazione di spaziare anco fra i secoli più remoti»³⁹. L'incisiva definizione contribuisce a delineare l'immagine di un aggiornato ed erudito collezionista, come conferma la presenza nel *Riepilogo* del 1844 della *Divina Commedia* illustrata a semplice contorno da Flaxmann, artista gravitante attorno alla cerchia di Séroux d'Agincourt⁴⁰.

ANALISI DEI DISEGNI

Per lo studio dei disegni è stato necessario individuare una metodologia

37. ASB, FAGT, B. 58, f.1, N.71.

38. R. D'Adda, "Per omaggio al divino Raffaele e per incoraggiamento alle Belle Arti": cultura figurativa e gusto collezionistico a Brescia tra Sette e Ottocento, in *Raffaello. L'invenzione del divino pittore, catalogo della mostra (Brescia 2020-2021)* a cura di R. D'Adda, Milano, 2020, p. 27.

39. P. BROGNOLI, *Nuova Guida per la città di Brescia*, Brescia, 1826, p. 217.

40. ACBM, *Riepilogo*, p. 181.

d'analisi⁴¹. Le delicate e non di rado compromesse condizioni conservative degli affreschi non consentono di procedere con un raffronto diretto⁴². Nell'Archivio dell'Opera della Primaziale di Pisa sono conservati cinque disegni attualmente attribuiti a Carlo Lasinio anche se recanti la firma del figlio Gian Paolo Lasinio⁴³. I disegni, realizzati a penna e a matita, furono concepiti come lavori preparatori per la realizzazione delle acqueforti e dunque in seguito utili strumenti di bottega. Le profonde diversità formali tra i cinque disegni conservati a Pisa e gli otto conservati a Brescia, i primi realizzati funzionalmente al lavoro traduttivo incisivo e i secondi compiuti pezzi collezionistici, rendono ostico un confronto. Strumenti indispensabili sono dunque le descrizioni ottocentesche delle pitture e le stampe realizzate da Lasinio costituenti le *Pitture a fresco del Campo Santo di Pisa* del 1812, caratterizzate da un dosatissimo chiaroscuro privo di esasperati contrasti e utilizzato coerentemente allo stile pittorico da rappresentare. Le notevoli dimensioni delle stampe e la decisione di non utilizzare l'*outline*, considerata da molti eruditi già nel XIII secolo come il mezzo più idoneo per tradurre pitture di epoca medievale e condurre indagini scientifiche⁴⁴, è indicativa degli intenti perseguiti dagli autori. Rosini dimostrò infatti di essere pienamente consapevole del differente significato delle due tecniche di traduzione, affermando che l'impiego del semplice contorno avrebbe

41. Il ciclo pittorico decorativo del Camposanto pisano iniziò nel 1333 ca. con la realizzazione della *Crocifissione* di Francesco Traini e procedette nel corso del secolo con gli interventi di Bonamico Buffalmacco, Stefano da Firenze, Taddeo Gaddi, Francesco di Neri, Andrea di Bonaiuto, Antonio Veneziano, Piero di Puccio da Orvieto, Spinello Aretino. Le *Storie del Vecchio Testamento* iniziate da Piero di Puccio furono proseguite da Benozzo Gozzoli, giunto a Pisa nel 1467. La decorazione del Camposanto fu ultimata tra il XVI e XVII secolo. A. CALECA, *Costruzione e decorazione dalle origini al secolo XV*, in *Il Camposanto di Pisa*, a cura di C. Baracchini, E. Castelnuovo, Torino, 1996 pp. 13-48; *Camposanto monumentale di Pisa. Affreschi e sinopie*, catalogo della mostra (Pisa, 1960), a cura di L. BERTOLINI, M. BUCCI, Pisa 1960, p. 111.

42. C. BARACCHINI, A. CALECA, A. PAOLUCCI, *Il Camposanto di Pisa*, pp. 1-2; *Camposanto monumentale di Pisa*, pp. 7-11.

43. Le scene rappresentate sono: il *Funerale di San Ranieri*; *Mosè riceve le tavole della legge*; *Incendio di Sodoma*; *Partenza di Agar da Abramo*; *Partenza di Abramo da Lot*; M. ROSI, *L'opera grafica dei Lasinio e l'Accademia di Belle Arti*, in *Il Museo dell'Opera del Duomo a Pisa*, a cura di G. De Angeli D'Ossat, Cinisello Balsamo, 1986, pp. 167-178.

44. Esemplicativo fu un intervento, probabilmente di Séroux d'Agincourt, pubblicato sulle *Memorie delle Belle Arti* in cui si criticò la scelta di Lastri di riprodurre con descrizioni chiaroscurali le pitture di epoca medievale selezionate per la sua opera, definendo il semplice contorno come lo strumento migliore per garantire agli studiosi il parametro valutativo dell'esattezza. E. BOREA, *Lo specchio dell'arte italiana* cit., I, p. 628; J.B. Séroux d'Agincourt e *la nascita della storia dell'arte medievale*, «Ricerche di storia dell'arte», LXXVII, 2002, p. 17.

compiaciuto gli addetti al settore, come artisti o studiosi, ma avrebbe comportato l'esclusione di una grossa fetta di pubblico, quella costituita da amatori e collezionisti⁴⁵. Il tentativo di rispondere ad esigenze collezionistiche si combinò con il desiderio di non compromettere i modelli pittorici originali. Tra i disegni e le incisioni emergono punti di tangenza e di divergenza. Nei disegni l'autore decise di non restituire gli affreschi nella loro totalità, ma di isolarne alcuni particolari. La selezione e la minuta descrizione di alcuni dettagli, si integrarono con una vera e propria tendenza al rimaneggiamento delle parti di contorno. Questa discrezionalità potrebbe essere ricondotta al tentativo di conferire una compiutezza d'insieme ai disegni, definiti anche cromaticamente. In essi non furono tracciate le lacune pittoriche presenti nei modelli e un'analogia operazione fu compiuta anche nelle eleganti stampe acquarellate del 1828⁴⁶, concepite in seguito al grande successo ottenuto dalle edizioni precedenti e per le quali è schiettamente intuibile la destinazione collezionistica. L'autore decise di tradurre nei disegni le pitture realizzate, secondo le attribuzioni dell'epoca, da Giotto, Andrea Orcagna, Antonio Veneziano, Buffalmacco e Benozzo Gozzoli, e nel farlo prestò più attenzione al discorso formale piuttosto che contenutistico. I disegni sembrano dunque essere concepiti come dei campionari figurativi della pregiata stratificazione pittorica che costituiva l'apparato decorativo del monumento pisano.

Nella ricostruzione della corrispondenza si è accennato al fatto che Turbati definì ripetutamente queste otto opere come «quadri», presumibilmente in virtù di particolari connotati estetici. A una più attenta lettura è però forse possibile individuare un altro e più prossimo modello di riferimento formale. Su ogni disegno infatti compaiono delle scritte, volte a specificare l'oggetto della rappresentazione, il pittore e il disegnatore. La specifica collocazione e le indicazioni riportate sembrano indicare l'adesione al modello formale delle incisioni di traduzione, che proprio all'epoca Lasinio stava realizzando. La presenza delle an-

45. G. ROSINI, *Pitture del Campo Santo*, p. 6. A riguardo si veda anche E. SPALLETTI, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria dell'epoca moderna (1750-1930)*, in *Storia dell'arte italiana*, 12 voll., Torino, 1979-1983, 9. 2 *Illustrazione, fotografia*, a cura di F. Zeri, 1981, pp. 417- 484 (430-432); M. ROSI, *L'opera grafica dei Lasinio*, p. 171; G. ROSINI, *Descrizione delle pitture del Campo Santo di Pisa coll'indicazione dei monumenti ivi raccolti*, Pisa, 1816, p. 4.

46. C. LASINIO, *Pitture a fresco del Campo Santo di Pisa*, Firenze 1828.

tiche ed errate attribuzioni di alcuni affreschi, consente di supporre che tali iscrizioni furono apposte prima della rivalutazione critica del ciclo pittorico. Nello specifico *La pazienza di Giobbe* di Taddeo Gaddi era ancora considerata come un'opera giottesca e tale attribuzione, consolidatasi a partire dalla seconda edizione delle vite vasariane, fu destinata a durare fino all'inizio del Novecento⁴⁷.

Precedente è invece la rivalutazione critica dell'attribuzione del *Giudizio Universale* e il *Trionfo della Morte*; infatti nel 1864 Cavalcaselle non considerò più condivisibile l'attribuzione di tradizione vasariana ad Andrea Orcagna⁴⁸. Ancor prima però, addirittura nel 1810, avvenne la messa in discussione dell'attribuzione a Buffalmacco degli episodi veterotestamentari, attraverso la pubblicazione da parte di Ciampi di alcuni documenti che consentivano di attribuire tali affreschi all'impegno di Piero di Puccio. Il 1810 non può comunque essere considerato come un vero termine *ante quem* per la realizzazione delle iscrizioni, se nel 1816 Rosini, ricordando la disputa in corso per l'attribuzione delle pitture a Buffalmacco o a Piero di Puccio, preferì aderire alla «tradizione più costante» che vedeva Buffalmacco autore di tali storie⁴⁹.

47. Già Rosini considerò giottesche le *Storie di Giobbe* e concluse, sempre sotto la guida del maestro, da Nello di Vanni Pisano; l'ipotesi fu poi ripresa da Grassi nel 1854. Nel 1906 Supino avanzò il nome di Francesco da Volterra. Nel 1917 Siren, seguito poi da Offner nel 1927, restituisce il ciclo a Taddeo Gaddi; *Camposanto monumentale di Pisa. Affreschi e sinopie*, pp.93-96.

48. Ivi, pp. 46-56; A. CALECA, *Costruzione e decorazione*, cit., pp. 13-48 (22-26).

49. Nel disegno del 1807 raffigurante le *Storie di Caino* l'iscrizione conferma ancora la tradizionale attribuzione a Buffalmacco. Cfr. G. ROSINI, *Descrizione delle pitture*, pp. 125-126.



Schede

1) *Il Giudizio Universale*, 1807,
Acquerello su carta, mm 326 x 391,
Brescia, Musei Civici, Gabinetto Disegni e Stampe, DS 861

Il disegno è tratto dall'affresco del *Giudizio Universale e l'Inferno* all'epoca attribuito ai fratelli Orcagna⁵⁰. L'autore non rappresentò il fulcro sommitale del *Giudizio*, costituito dalla Madonna «in un'attitudine, che lo stesso Michelangelo non ha sdegnato di prendere ad prestito»⁵¹ e dal Cristo in azione, ma optò per l'isolamento della «bizzarria»⁵² collocata in basso a sinistra. Il dettaglio prescelto rappresenta il momento in cui un francescano e re Salomone fuoriescono dal sepolcro. Ad attenderli si trova un angelo, il quale, prendendo per i capelli il monaco uscito nella sezione degli eletti, «gli accenna con ira di andare con i reprobis»⁵³. Il tentativo di Buffalmacco, reale autore del dipinto, fu quello di rappresentare l'incertezza della sorte ultima del re e, per estensione, dell'umanità. L'autore del disegno fu estremamente minuzioso nella ricostruzione delle posture dei personaggi coinvolti e rispetto all'incisione acquerellata del 1828 rivela una descrizione cromatica fedele all'affresco, ammirabile grazie all'intervento di restauro concluso nel 2018⁵⁴. La postura dell'angelo disegnato è più sinuosa, aggraziata e longilinea rispetto al modello pittorico e in tal senso molto più aderente alla traduzione incisoria. Nonostante la generale adesione dell'episodio al modello, l'inserimento di un'ulteriore botola nel suolo sulla destra, dovuto probabilmente a ragioni di compiutezza compositiva, rivela che l'autore non fu animato da intenti di tipo schiettamente documentario.

50. L'affresco, attualmente distaccato su undici pannelli, fu attribuito all'Orcagna già dal Vasari. Tale attribuzione si conservò fino 1864, quando fu messa in discussione da Cavalcaselle; cfr. *Camposanto monumentale di Pisa. Affreschi e sinopie* cit., pp. 52- 56 (52); cfr. C. LASINIO, *Pitture a fresco del Campo Santo di Pisa*, Tav. IV.

51. G. ROSINI, *Lettere pittoriche*, pp. 44-51; G. ROSINI, *Descrizione delle pitture*, pp. 29-38; G. ROSINI, *Pitture a fresco del Campo Santo di Pisa intagliate dal cav. Carlo Lasinio conservatore del medesimo*, Firenze, 1822, pp. 2, 10-11.

52. *Ibid.*

53. *Ibid.*

54. https://www.opapisa.it/wp-content/uploads/2018/12/RELAZIONE-DI-MADATO-2018_web.pdf



2) *Gli amici di Giobbe*, 1807,
Acquerello su carta, mm 324 x 390,
Brescia, Musei Civici, Gabinetto Disegni e Stampe, DS 862

Nel 1816 Rosini affermò che delle *Storie di Giobbe*, oggi giorno attribuite a Taddeo Gaddi, «le sole due fortunatamente rimaste» erano

*Le sventure di Giobbe e Gli amici di Giobbe*⁵⁵. Quest'ultima, collocata nel registro inferiore e «assai meglio conservata della superiore»,⁵⁶ fu il modello del disegno, l'ultimo a essere realizzato. In una lettera del 1813 Gherardo de' Rossi, affermò che «tutta la figura del Giobbe è rifatta» e si rivelò estremamente rammaricato per tale manomissione pittorica, un «barbaro ritocco di mano inesperta» che compromise la possibilità godere pienamente dello stile dell'antico maestro, creduto erroneamente Giotto⁵⁷. Emerge il grande apprezzamento della maniera dell'antico pittore fiorentino, il quale «aprì ignote strade, che tutte avevano per meta l'avvicinarsi alla perfezione [...]». È stata veramente grave perdita pel vostro Camposanto, che sieno perite in gran parte le pitture di Giotto», e inoltre, sempre a suo avviso, erano lodevoli le fisionomie dei tre amici del Santo, che ben rappresentavano «i moti delle anime loro»⁵⁸. Si intuiscono dunque le ragioni che spinsero l'autore a selezionare questo brano pittorico come modello per il disegno commissionato.

Il disegno presenta sul verso alcune parziali figure genuflesse e almeno due stanti schizzate a matita, identificabili come studio di un altro affresco costituente la decorazione del Camposanto, ovvero la porzione conservatasi della *Presentazione di S. Efeso all'imperatore Diocleziano* di Spinello Aretino⁵⁹, ritenuta dal Vasari «per colorito e invenzione la più bella, la più finita e la meglio condotta» tra quelle fatte dall'artista⁶⁰. Potrebbe trattarsi di un'idea iniziale del disegnatore poi abbandonata. La stringente corrispondenza del disegno al modello consente infatti di individuare come termine *ante quem* per la sua realizzazione l'11 gennaio 1808, data in cui gli otto disegni furono consegnati al mediatore Carlo Turbati.

55. Cfr. G. ROSINI, *Descrizione delle pitture del Campo Santo di Pisa coll' indicazione dei monumenti ivi raccolti*, Pisa, Presso Niccolò Capurro, 1816, p. 110. L'errata attribuzione a Giotto di tradizione vasariana si conservò fino all'inizio del Novecento e i primi studiosi ad attribuire il ciclo a Taddeo Gaddi furono Siren e Offner; *Camposanto monumentale di Pisa*, pp.93-95, 100-103.

56. Ivi, pp. 116-127 (116); G. ROSINI, *Lettere pittoriche*, pp. 114-117.

57. Cfr. G. ROSINI, *Lettere pittoriche*, pp. 127-132; cfr. G. ROSINI, *Descrizione delle pitture*, pp. 119-126.

58. *Ibid.*

59. L'affresco era già estremamente compromesso all'epoca, come documentano l'incisione di Lasinio e Rosini, il quale ricordò come le figure avessero «perduto le teste, e solo si conservano alcuni panneggiamenti piegati con bella facilità». C. LASINIO, *Pitture a fresco del Campo Santo di Pisa* cit., Tav. XIII, G. Rosini, *Descrizione delle pitture*, pp. 98-99.

60. G. ROSINI, *Pitture a fresco del Campo Santo di Pisa*, 1822, p. 4.



3) *Le nozze di Giacobbe e Rachele*, 1807

Acquerello su carta, mm 438 x 388,

Brescia, Musei Civici, Gabinetto Disegni e Stampe, DS 863

Gli affreschi dedicati alla vita di Giacobbe realizzati da Benozzo Gozzoli erano all'epoca considerati l'acme del ciclo decorativo del Camposanto pisano. L'autore del disegno scelse di tradurre il matrimonio tra Giacobbe e Rachele, ma non rappresentò gli sposi, ovvero l'episodio più saliente e intellegibile da un punto di vista narrativo, bensì il relativo festeggiamento, inteso come un variegato repertorio di soluzioni esemplificative della maniera e dell'ingegno del pittore. Infatti: «il gruppo delle donzelle che ballano, dei suonatori, e degli spettatori alla festa per le nozze di Giacobbe e di Rachele parmi uno de' più leggiadri di Benozzo. Svelte sono le figure delle danzatrici: veri i moti de' suonatori, e pieno di grazia il piegar dei panni di quelle figure, che mostransi nell'attitudine di danzare»⁶¹.

Lasinio, a differenza di quanto avvenne per la traduzione incisoria, non perseguì intenti di reale documentazione formale dell'affresco. Lo si evince dalla soggettiva contestualizzazione della festa di nozze. La serrata adesione alla pittura avrebbe infatti costretto l'autore a rappresentare, dietro al fitto cespuglio che inquadra le figure, anche gli edifici bugnati costituenti la città cintata sullo sfondo. Probabilmente nel tentativo di conferire compiutezza al disegno, l'autore decise di completarlo introducendo una scenografia più semplice dell'originale e inevitabilmente fittizia, costituita da aridi profili rocciosi che si stagliano sul cielo non privo di notazioni atmosferiche. Il disegno sembra dunque essere concepito come un brano di meravigliose soluzioni formali, utile non solo per documentare lo stile dell'artista, ma anche per dimostrare il pregio del ciclo decorativo caratterizzante il Camposanto.

61. G. ROSINI, *Lettere pittoriche*, p. 156.



4) *Il Trionfo della morte*, 1807

Acquerello su carta, mm 438 x 388,

Brescia, Musei Civici, Gabinetto Disegni e Stampe, DS 864

Il *Trionfo della morte* di Buffalmacco, all'epoca erroneamente attribuito agli Orcagna⁶², conobbe un'enorme fortuna per la ricchezza espressiva e immaginativa delle soluzioni formali. L'impossibilità di tradurre meticolosamente nel circoscritto formato del disegno la variegata mole di dettagli caratterizzanti l'affresco dovette convincere l'autore a individuare una specifica porzione sulla quale focalizzarsi. Lasinio scelse di raffigurare i tre giovani a cavallo che, impegnati in una battuta di caccia, si imbararono in tre cadaveri caratterizzati da diversi stati di putrefazione, a indicare la caducità della vita. Sono assenti San Macario, figura utile per evidenziare la transitorietà dell'esistenza, e i monaci eremiti, le cui umili attività servivano a testimoniare come la morte potesse essere allontanata solo attraverso un'esistenza frugale e contemplativa⁶³.

Confrontando il disegno in questione con l'incisione acquerellata del 1828 raffigurante il medesimo soggetto, è riscontrabile un'incongruenza nella definizione cromatica del paesaggio. Nel disegno la scena dell'incontro con i tre cadaveri è ambientata in una strettoia brulla e rocciosa, descritta però nell'incisione del 1828 in maniera più rigogliosa e verdeggiante. Il recente restauro a cui è stata sottoposta l'opera di Buffalmacco ha rivelato delle gamme indubbiamente più vicine a quelle restituite nel disegno, in cui l'elemento cromatico fu usato con puntuale conformità. La stessa coerenza al modello pittorico la si trova nell'accurata descrizione delle molteplici reazioni dei presenti, sia umani che animali, alla vista dei tre morti. La conformazione tondeggiante dei cagnolini aderisce però con maggiore puntualità a quella presente nelle incisioni, mentre nell'affresco gli animali appaiono più spigolosi.

62. Attribuito all'Orcagna già da Vasari, fu Cavalcaselle a mettere in dubbio la correttezza dell'attribuzione nel 1864; *Camposanto monumentale di Pisa*, pp. 46-51.

63. *Camposanto monumentale di Pisa*, pp. 42-43.



5) *Ritorno e miracolo di San Ranieri*, 1807,
Acquerello su carta, mm 324 x 388,
Brescia, Musei Civici, Gabinetto Disegni e Stampe, DS 865

Il modello del presente disegno è un affresco realizzato da Antonio Veneziano e articolato in quattro episodi⁶⁴, di cui i primi due, costituiti dalla *Partenza del santo da Gerusalemme* e il *Viaggio in barca*, erano difficilmente traducibili per via dello stato di deterioramento in cui si trovavano. Furono infatti, insieme alle pitture di Taddeo Gaddi, tra i primi ad essere tradotte in incisione per evitare che andassero irrimediabilmente persi⁶⁵. L'autore scelse di rappresentare il *Ritorno e il miracolo di San Ranieri*.

Nonostante la stretta adesione a innumerevoli dettagli, come la ricchezza degli atteggiamenti e dei volti di cui sono esemplificative la figura dell'assonnato vecchio accovacciato e dell'anziana signora inginocchiata con abito verde, nel disegno non mancano delle difformità rispetto al modello di partenza. Frutto dell'ideazione del disegnatore è la linea dell'orizzonte costituita da rilievi montuosi e da quello che pare essere un centro abitato, l'inserimento, alle spalle dell'edificio principale, di un muro infestato da erbacce con merlatura diroccata o del bicchiere pieno appoggiato in prossimità della brocca nel punto in cui nel modello pittorico compariva un giovane intento a bere.

A confermare il fatto che tale disegno non fu concepito come strumento dalla valenza scientifica per lo studio degli affreschi, si aggiunge il disinteresse per la condizione conservativa e la mancata restituzione delle lacune pittoriche che già interessavano l'opera. Probabilmente il tentativo fu quello di conferire compiutezza al disegno, concepito al tempo stesso come repertorio utile per documentare lo stile dell'antico pittore e come opera dotata di valore collezionistico in quanto tale. È interessante notare che un'analoga soluzione volta al completamento delle lacune fu adottata anche nell'incisione acquerellata dell'edizione del 1828, pensata per assecondare il gusto di sofisticati collezionisti.

64. C. LASINIO, *Pitture a fresco del Campo Santo di Pisa* cit., Tav. IX. L'affresco è stato staccato e trasportato su nuovo telaio in tre diverse sezioni, cfr. *Camposanto monumentale di Pisa*, pp.78-81.

65. G. Rosini, *Lettere pittoriche*, p. 19.



6) *La torre di Babele*, 1807

Acquerello su carta, mm 441 x 391,

Brescia, Musei Civici, Gabinetto Disegni e Stampe, DS 866

L'affollatissimo affresco raffigurante la *Costruzione della torre di Babele* fu definito da Rosini come «la più intatta e meglio conservata fra tutte le pitture di Benozzo. Veggonsi le tinte ancora in tutta la loro forza; e danno idea della bellezza di queste storie quando furono eseguite»⁶⁶, elementi che potrebbero aver spinto Lasinio a includere questo soggetto tra quelli selezionati per la realizzazione degli otto disegni.

Il descrittivismo perseguito da Gozzoli nella resa dei particolari si conserva anche nel presente disegno⁶⁷. Precisa è infatti la restituzione della componente umana, ovvero della «prodigiosa varietà de' mestieri e attività degli operai»⁶⁸, sia per quanto riguarda l'aspetto formale che per la caratterizzazione psicologica dei personaggi.

Lasinio scelse di focalizzarsi sulla sezione centrale dell'affresco, concernente la costruzione architettonica vera e propria supervisionata da Nembrot. Ancora una volta l'artista sembra aver individuato una porzione di affresco intesa come repertorio visivo, utile per restituire almeno parzialmente lo stile dell'artista. Rispettando la prospettiva pittorica, nel disegno si vede una porzione della città retrostante che presenta però un aspetto profondamente diverso da quello originale. La Babilonia dell'affresco, costruita combinando fantasiosamente sofisticate architetture romane e fiorentine⁶⁹, venne radicalmente semplificata nel disegno e ricondotta a una cinta muraria merlata, oltre la quale si intravedono basici profili di edifici in lontananza. Rielaborata in base alle esigenze spaziali e prospettiche del disegno è anche la porta d'accesso alla città stessa, che nell'affresco appare perfettamente integrata nelle mura fortificate, mentre nel disegno perde di solidità e sembra concepita come una sorta di arco trionfale con timpano triangolare affiancata da un torrione.

66. Nonostante l'intervento di Rondinosi, avvenuto tra il 1659 e il 1665, l'affresco era tra quelli meglio conservati; cfr. G. ROSINI, *Descrizione delle pitture*, pp. 144-145; G. ROSINI, *Lettere pittoriche*, pp. 145-148; G. ROSINI, *Pitture a fresco del Campo Santo di Pisa*, 1822, p. 18; *Camposanto monumentale di Pisa. Affreschi e sinopie*, pp. 115-117.

67. Cfr. *Camposanto monumentale di Pisa*, pp. 115-117 (116).

68. Cfr. G. ROSINI, *Pitture a fresco del Campo Santo di Pisa incise*, p. 18.

69. Si riconoscono la piramide Cestia, la colonna Antonina e i palazzi Medici e Riccardi; cfr. *Camposanto monumentale di Pisa*, pp. 115-117 (116).



7) *Storie di Caino e Abele*, 1807

Acquerello su carta, mm 324 x 390,

Brescia, Musei Civici, Gabinetto Disegni e Stampe, DS 867

Grandiose, ma rozze vengono definite da Rosini le figure facenti parte dell'affresco che fu il modello di questo disegno⁷⁰. Nell'opera, all'epoca erroneamente attribuita a Buffalmacco e oggi a Piero di Puccio, sono narrati sei episodi consequenziali della vita di Caino, ambientati in un elementare paesaggio roccioso. Gli avvenimenti selezionati e disegnati da Lasinio sono due, ovvero la *Morte di Abele* e *Lamech uccide un giovane*. Nell'affresco entrambe le scene si trovano in primo piano, ma alle loro spalle sono collocati altri brani indispensabili per la loro comprensione. Avvenuto il fratricidio, il testo pittorico procede con l'apparizione di Dio a Caino, condannato successivamente a un'esistenza raminga. Il vecchio Caino, mentre riposava tra i cespugli, fu ucciso da una freccia scagliata dal suo discendente Lamech, il quale, dietro indicazione del giovane che lo accompagnava nella caccia, lo scambiò per una fiera⁷¹. L'ultimo episodio raffigurato nell'affresco, e presente anche nel disegno, è la furia di Lamech, che uccise il giovane colpendolo con l'arco. Nel disegno vennero dunque tradotti due episodi prossimi formalmente e nella collocazione, ma distanti da un punto di vista cronistico e narrativo. Le due uccisioni proposte, avvenute a grande distanza cronologica, diventano dunque campionari formali tra loro confrontabili.

Il buono stato di conservazione dei colori potrebbe essere stato un elemento che spinse l'autore a selezionare tale episodio, in cui il sangue sgorgante dalle ferite mortali dei personaggi meravigliò tutti i visitatori⁷². Stando alle fonti dell'epoca tale affresco di Piero di Puccio, all'epoca considerato Buffalmacco, non era tra i più apprezzati. È plausibile che l'autore abbia deciso di tradurlo ugualmente in disegno intendendolo comunque come tappa dello sviluppo della pittura documentato nel Camposanto, che in un certo senso fu tracciato nei disegni.

70. Cfr. C. LASINIO, *Pitture a fresco del Campo Santo di Pisa* cit., Tav. XVIII; cfr. G. ROSINI, *Lettere pittoriche*, pp. 119-120; cfr. G. ROSINI, *Pitture a fresco del Campo Santo di Pisa intagliate*, p. 16.

71. G. ROSINI, *Lettere pittoriche*, pp. 119-120; *Camposanto monumentale di Pisa*, pp. 106-107.

72. G. ROSINI, *Lettere pittoriche*, pp. 119-120; G. ROSINI, *Descrizione delle pitture*, p. 132.



8) *Incendio di Sodoma*, 1807

Acquerello su carta, mm 441 x 391,

Brescia, Musei Civici, Gabinetto Disegni e Stampe, DS 868

Lasinio scelse di rappresentare non l'incendio vero e proprio, ma la fuga della famiglia di Loth. Questo gruppo di figure «è stato sempre ammirato con stupore: sono esse ben panneggiate, e veramente camminano»⁷³. L'adesione al modello di riferimento è estremamente puntuale nella costruzione delle figure in primo piano, nella descrizione del lembo di terreno sul quale si stanno muovendo, nella raffigurazione della porta crepata della città di Sodoma dalla quale si vedono figure inghiottite dalle fiamme e nel frastagliato rilievo roccioso retrostante. Il paesaggio costituente lo sfondo nella parte a destra del disegno, si presenta invece come una chiara semplificazione delle soluzioni di Benozzo Gozzoli. Il motivo della scelta dell'affresco come soggetto del disegno è suggerito da Rosini, secondo cui all'epoca «il tono de' colori non conservasi colla forza stessa con cui apparisce nella Torre di Babele, ma tutto il quadro è intatto da ritocchi e può riguardarsi come uno dei migliori»⁷⁴. Il tentativo fu quello di realizzare una ricognizione visiva dello stile del pittore e in generale della decorazione pittorica del monumento pisano.

73. G. ROSINI, *Descrizione delle pitture*, pp. 156-157; G. ROSINI, *Pitture a fresco del Campo Santo di Pisa*, p. 19.

74. G. ROSINI, *Lettere pittoriche*, pp. 149-150; G. ROSINI, *Descrizione delle pitture*, p. 132.

GIOVANNI BOCCINGHER

La storica “Conceria Capretti” di Brescia

Il settore economico della concia e della tintura dei pellami è uno dei classici ambiti economici che anticamente erano frammentati in una miriade di attori: artigiani e commercianti *in primis*, e pertanto era considerato un settore tipicamente manifatturiero e diffusissimo in ogni zona antropizzata. Con l'avanzare della tecnica, e soprattutto dal Settecento in poi, si cominciarono a diffondere metodi di produzione sempre più complessi che portarono alla creazione di alcune protoindustrie conciarie che presero il sopravvento nel settore della produzione di materie prime necessarie per calzature, borse e contenitori, selle e in genere nella creazione di prodotti e accessori di largo consumo realizzati in pelle. Verso la fine del Settecento anche a Brescia si assistette a tale fenomeno, che si sviluppò in maniera così significativa che il governo veneziano si preoccupò, tramite l'ufficio dei «Savj alla Mercanzia» (ovvero gli addetti al Commercio della Serenissima), di verificare «lo Stato delle Fabriche Privilegiate» (ovvero quelle ufficialmente riconosciute e autorizzate): nelle intenzioni degli amministratori, tale elenco si sarebbe dovuto rinnovare ogni sei mesi, ma, stando alla documentazione pervenuta, sembra che non si sia più provveduto (o comunque solo sporadicamente) ai necessari aggiornamenti. Analizzando il materiale emerso da tale rilevazione, nel 1763 a Brescia risultavano circa una decina di manifatture e tra i maggiori produttori di «corami» (cioè di cuoio) figurava la ditta di *Gio Batta Armanij* con una produzione di 22 lire planet, quella di *Giovanni Colli* (13 lire planet), *Giuseppe Vivianelli*

(10), *Giuseppe Bocca* (8), quella di *Pietro Capretti* (7) e altre a seguire¹. Anche se l'analisi si riferisce al solo panorama economico della Brescia dell'epoca, che non era certo caratterizzato da una sviluppata produzione industriale, ma invece tipicamente agricolo, la *Conceria Capretti*, la cui storia approfondiremo in questo breve studio, si posizionava quindi allora tra le prime cinque della provincia, con un giro d'affari quantomeno discreto: una bella soddisfazione per una ditta che era stata fondata solo da pochi anni.

Da studi realizzati da mons. Antonio Fappani, sembra che la famiglia Capretti, in origine dedita all'agricoltura (e magari, anche se tale aspetto non è attestato dai documenti, all'allevamento), fosse immigrata in Città nel 1740 da Virle. È probabile che tale spostamento fosse stato motivato proprio dal desiderio di impiegare se stessi e i propri averi in un diverso settore, ovvero quello conciario, considerato che nel 1760, cioè solo tre anni prima della rilevazione sopra riportata, Pietro Capretti aveva comprato, in quella che era la «strada maestra» della concia bresciana, ovvero Rúa Confettora (cioè «la strada dei conciatori», toponimo che allora indicava la parte di Via San Faustino che dalla chiesa omonima andava verso il centro), una conceria e conseguentemente «uno stabile che faceva angolo con la contrada del Carmine all'attuale n° 38»², presumibilmente per abitarci e per trattare gli affari. Da allora l'anno 1760 comparirà spesso sulla carta intestata della Ditta come anno di fondazione.

È probabile che Pietro Capretti e la sua famiglia abbiano approfittato del ventennio 1740-1760 per prendere contatto e introdursi nel mondo produttivo del quartiere, che allora era pressoché interamente dedito, grazie alla presenza dei torrenti Bova e Celato, alla lavorazione delle pelli. Il sepolcro della famiglia Capretti (datato 1793), che conteneva i corpi dei famigliari prima della creazione del cimitero Vantiniano, è tuttora presente nel pavimento della Chiesa di S. Giorgio, in contrada S. Chiara, poco distante dall'opificio di famiglia. Non è chiaro invece dove i Capretti abitassero all'epoca della loro inurbazione e se possedessero, o magari fossero invece soci, di una qualche attività produttiva: la prima traccia della loro presenza è però ricavabile dal *Sommario-*

1. Archivio di Stato di Brescia, Cancelleria Prefettizia Superiore, busta 42 «Statistiche 1679-1797 - Fabbriche privilegiate»

2. A. FAPPANI, *Mons. Pietro Capretti*, Brescia 1972, p. 30.

ne del Catasto cosiddetto *napoleonico* datato 1816, in cui si rileva che «Capretti Flaviano qm. Pietro possedeva in Via S. Faustino - Contrada di Fontana rotonda» (la stessa che è stata recentemente ivi posizionata nella situazione pressoché originaria) una «porzione di casa di propria abitazione e porzione d'affitto». Si trattava, con molta probabilità, della stessa che viene sopra citata e che forse ancora oggi potrebbe essere identificata con un grande portone che immette in un ampio cortile interno al numero 38 di Via S. Faustino: essa fungeva anche da negozio e deve la sua elegante forma attuale a un intervento effettuato nel 1848 su progetto del noto architetto Carlo Donegani.



La facciata del negozio Capretti in Via San Faustino (stato attuale)

È curioso notare però che nello stesso *Sommario* non si fa menzione della Conceria, tanto che viene spontaneo pensare che, in questa prima fase della presenza dei Capretti a Brescia, essi fossero forse prevalentemente commercianti più che conciatori.

Nel 1794, «Pietro Capretti fu Giovanni Maria testava, e, dicendosi già vecchio e desideroso di ritirarsi dal commercio disponeva che suo figlio Flaviano assumesse principalmente la conduzione dell'azienda commerciale. (...). Flaviano mantenne alla gestione il nome del padre, disposizione che bene si guardarono di cambiare i non pochi membri della famiglia che in così lungo periodo di tempo condussero innanzi

l'azienda commerciale»³. Il successivo passaggio fondamentale nella storia della ditta avvenne circa vent'anni dopo, intorno al 1813, quando «Flaviano Capretti fu Pietro acquistò alla Stocchetta (...) un vastissimo fabbricato rustico per trasportarvi la concia delle pelli, e nel 1818 un opificio di molatura di ferri, mosso dalla roggia Masserola, riducendola a macina delle macerie concianti, poiché il primo fabbricato era, e lo fu sino al 1899, completamente privo di forza motrice»⁴.



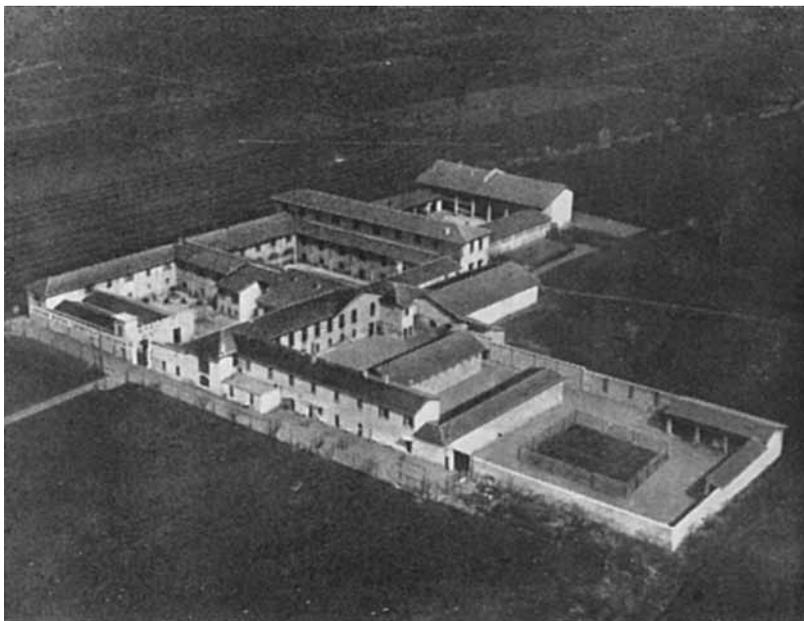
Lo storico marchio della conceria Capretti

Fu probabilmente Pietro, figlio di Flaviano e quindi nipote del fondatore della ditta (1783-1864), insieme al fratello Giuseppe e, almeno nelle fasi iniziali, in collaborazione con un certo Sterli, l'artefice del trasferimento dell'attività fuori dal centro urbano, in una zona al confine tra Mompiano e la Stocchetta (oggi denominata Villaggio Prealpino, all'epoca *Brolo di Via di Sotto*), creando così una realtà produttiva che

3. A. GNAGA, *Esposizione di Brescia 1904 - Relazione Pietro Capretti Conceria di Pellami*, Brescia 1904, p. 3.

4. GNAGA, *Esposizione di Brescia 1904...*, p. 4.

sarebbe stata tra le più rinomate del bresciano. Proprio per questo motivo il suddetto Pietro è ritratto, all'interno della quadreria di famiglia che ricorda i proprietari dell'opificio, con l'edificio della Stocchetta alle sue spalle.



L'edificio sede della conceria Capretti alla Stocchetta di Brescia nel 1904

Una bella mappa acquarellata, di proprietà della famiglia Capretti, recentemente edita in volume, ci mostra il terreno di campagna con la forma dell'opificio, presumibilmente appena costruito⁵. Pietro gestì per lungo tempo la Conceria e può essere considerato il vero artefice della fortuna ottocentesca della Ditta, poiché «Flaviano Capretti fu Pietro moriva nel 1844 lasciando numerosa prole: dei suoi quattro figli maschi, Pietro e Giuseppe, ma specialmente il primo, curarono l'azienda

5. M. AGGIUSTI (a cura di), *Il Giardino della Memoria – Immagini e ricordi del Prealpiuno*, Rudiano (Bs), p. 18.

commerciale industriale; invece gli altri due, Francesco e Battista, si divisero dai precedenti, e Francesco ritiravasi a vita privata occupandosi di amministrazioni pubbliche: anzi perché fervente patriota, ricercato dalla polizia austriaca, dovette esulare. Il Pietro Capretti fu Flaviano diede novello impulso al commercio e all'industria, e riformò l'opificio della Macina (1848) e, parzialmente, anche la conceria. Morì celibe nel 1864 disponendo, dopo una vita sparsa di innumerevoli e vistosissime carità, di ancor più vistosi legati a favore della pubblica beneficenza»⁶.



Lato dell'edificio della conceria verso la Strada Triumplina con ingresso laterale oggi non più esistente (da *Relazione della ditta espositrice Pietro Capretti – Conceria di pellami Brescia*, 1904, pag. 7)

I terreni acquistati erano denominati anche *Breda Vecchia* e si sviluppavano lungo la strada (*Brolo di Via*) che portava alla Cascina Medeghini, sostanzialmente situati a margine «dell'asse S. Bartolomeo-Stocchetta-Concesio-Carcina che, grazie alla ricchezza di corsi d'acqua, ma anche a un clima favorevole all'attività e a una facile comunicazione

6. GNAGA, *Esposizione di Brescia 1904...*, p. 5.

con la Città»⁷ e con la Valtrompia (tramite la *Strada Valeriana*), vedrà la concentrazione di metà delle 34 conchiere presenti in Brescia e nella sua provincia alla vigilia della Seconda Guerra Mondiale. L'ampia porzione di campagna che completava le proprietà Capretti verrà, dopo oltre un secolo, venduta dall'avvocato Alessandro Capretti a Padre Marcolini (di cui l'Avvocato era amico) e permetterà quindi la costruzione di buona parte dell'attuale «Villaggio Prealpino».

Analizzando la mappa del Catasto napoleonico, che risale al 1810, si intuisce facilmente che il terreno, che si trovava all'estremità Nord del territorio delle Chiusure di Brescia, era costituito da ampi terreni agricoli (per la precisione «campi adacquatori») e «orti», situati nei pressi del Canale Massarola (utilizzata da secoli per scopi irrigui), una situazione ideale per una grande conceria poiché univa una presenza abbondante di acqua, necessaria per il lavaggio e la lavorazione delle pelli a una vasta area agricola che permetteva, in caso di necessità, ampliamenti. Prima dell'insediamento della Conceria, nella zona era attestata la presenza di una cascina (*particelle 113; 116; 117*): la porzione interessata dal nuovo opificio era definita «casa e corte da massaro con orti e corte» ed era di proprietà di due sacerdoti, Pietro e Alessandro Brossoni (figli di un Giovanni Battista). Più o meno contemporaneamente a questo trasferimento, la famiglia Capretti acquistò un altro fabbricato rurale posto nelle vicinanze del ponte sul Mella che collega Brescia a Collebeato. Si tratta di un palazzetto di campagna, sobrio ma elegante, che all'epoca presentava una struttura bassa «a U», forse una barchessa, che, dopo vari decenni e diverse fasi di restauro, fu abbattuta verso la fine dell'Ottocento per essere sostituita da due piccole case da custode che tuttora limitano l'ampio cancello d'ingresso. Tale edificio (e i relativi orti) erano stati acquistati da sei fratelli Zeni e fu certamente oggetto di numerosi rifacimenti che trasformarono l'edificio rurale in villa di campagna.

Alla morte di Pietro (1864), gli succedette per breve tempo suo fratello Giuseppe che però morì nel 1872. «Gli sopravvivevano due figli maschi, Don Pietro, Canonico della Cattedrale e poi Prelato domestico di S.S. ed Alessandro. Ma il primo per la condizione sociale sua, il secondo perché malfermo di salute, come lo era anche il primo, poco poterono occupare dell'industria: il secondo anzi morì nel 1876. Al-

7. BOCCINGHER-ANELLI, *Il filo e la conchia – cenni storici sugli antichi opifici di Concesio*, Concesio, 2003, pp. 33-34.

lora (1878) Mons. Capretti s'associava dapprima, poi cedeva completamente l'azienda all'attuale proprietario della Ditta e suo cugino, allora sedicenne, figlio del Francesco fu Flaviano (...)»⁸, lasciandogli la sua sostanza (inclusi alcuni stabili al Conicchio e a Nave, che nel frattempo il Canonico aveva acquistato) e la fabbrica di famiglia. Alla figura di mons. Pietro Capretti, che fu un personaggio significativo del cattolicesimo bresciano dell'Ottocento, è dedicata una ricca monografia biografica a cura di Antonio Fappani. Il passaggio definitivo di consegne al cugino Flaviano è datato 5 ottobre 1888: nell'atto legale di vendita la Ditta viene denominata «Società Commerciale per l'esercizio della Conceria e commercio pellami -Pietro Capretti-». Flaviano (1862-1932), oltre che dedito all'industria e al commercio, fu Sindaco di Bovezzo, consigliere a Brescia e in Provincia e fabbricere alla Stocchetta, una parrocchia a cui la famiglia, in particolare Pietro, era da sempre stata molto legata; Flaviano sviluppò l'attività produttivo-commerciale secondo criteri sempre più moderni, introducendo diverse innovazioni che nel secondo Ottocento cominciavano a diffondersi.

LE LETTERE SULL'ESPOSIZIONE BRESCIANA DI GIUSEPPE ZANARDELLI

Un inquadramento della produzione conciaria bresciana di metà Ottocento all'interno del quadro economico locale e nazionale, ovvero proprio nella fase di maggior implementazione della Capretti, è fornito dalle *Lettere sull'Esposizione bresciana* che Giuseppe Zanardelli realizzò nel 1857 perché fossero pubblicate sul periodico *Il Crepuscolo*. Nella *Lettera VIII*, il noto statista, allora giovane avvocato, sottolineò come il settore conciario fosse il terzo a livello provinciale «per la sua estensione ed importanza», e come il cuoio venisse utilizzato all'epoca soprattutto per realizzare guanti, selle, suppellettili e rilegature di libri. Il cuoio all'epoca appariva come prodotto il cui utilizzo pareva in crescita e che si stava diversificando in numerose applicazioni richieste anche dalla moda dell'epoca. Il settore conciario appariva comunque allora poco sviluppato a livello nazionale rispetto ad altre nazioni come «la Russia, la Francia e l'Inghilterra» ed era «lo Stato Sardo», il Piemonte, a detenere il record di conerie; anche il Regno di Napoli appariva

8. GNAGA, *Esposizione di Brescia 1904...*, p. 5.

ricco di attività produttive in questo settore, ma non altrettanto la Lombardia. «Nondimeno la provincia di Brescia era forse la prima, sia per la quantità de' cuoi fabbricati che per la loro qualità, omesse però le pelli più fine di cui parlammo, dal lato delle quali nulla avvi di rimarchevole. Nella provincia bresciana vi sono 23 concerie, (...) quasi il quarto di tutte quelle di Lombardia. Alcune delle nostre concerie, come quelle del signor Capretti e Federici, hanno una estensione che non teme raffronto nei vicini paesi, per quanto possano sembrare peranco bambine, paragonate, per esempio, alle concerie russe (...)» scrive il politico bresciano. Il primato produttivo bresciano a cui Zanardelli accennava non durò però a lungo, perché l'industria locale soffriva di due mali endemici: il sottodimensionamento delle fabbriche per la prevalenza di un settore artigianale diffuso che suppliva alle richieste di un mercato gestito soprattutto al minuto e una sostanziale arretratezza tecnica relativa ai macchinari e all'utilizzo della chimica in fase produttiva, che colpiva, peraltro, anche il settore agricolo locale. Tale situazione era nota da decenni e perdurerà sostanzialmente immutata per oltre mezzo secolo: fin dal primo Ottocento era infatti chiaro che «l'espansione dell'industria conciaria poteva essere agevolata dall'introduzione di macchinari atti ad abbreviare e semplificare le operazioni. Il primo passo in questo senso consistette nella sostituzione delle fosse con tini nei quali si accelerava la penetrazione del liquido conciante nei materiali di lavoro. [...] Questo processo per *purgare le pelli* venne introdotto in Brescia [...] dai fratelli Francinetti nel 1811 nel loro opificio sul Dragone di Via Battaglie. Essi motivarono la richiesta affermando che il sistema, da tempo utilizzato in Francia dove si guardava con sufficienza all'arretratezza dei pellettieri bresciani, avrebbe consentito di superare l'antico uso dei magli che battevano le pelli [...] sfibrando il pellame e riducendone la durata»⁹. Purtroppo, come molti altri commentatori sottolineeranno in seguito, tali innovazioni non ebbero diffusione significativa sul territorio bresciano.

Qualche numero relativo al settore può essere ulteriormente ricavato da uno studio di Sergio Onger: «L'industria conciaria rappresentava alle *Esposizioni industriali* un comparto di nicchia, ma con numerose imprese dalle cospicue dimensioni, anche se dominate da un'organizzazione della produzione di tipo tradizionale. [...] Nella relazione di settore dei giurati all'esposizione di Vienna del 1873, Brescia venne

9. BOCCINGHER-ANELLI, *Il filo e la concia...*, pp. 24-25.

ricordata come *una delle località della Lombardia ove l'industria è più sviluppata: vi sono 8 concerie piuttosto importanti nella città, che occupano ciascuna da 12 a 35 operai con un totale tra 215 e 260*. Le suole qui realizzate erano un prodotto competitivo, ricercato in Lombardia e in Tirolo, e in generale le fabbriche bresciane costituivano *uno dei centri ragguardevoli di questo ramo d'industria in Italia*¹⁰. Come però sintetizza efficacemente Sirio Gobetti, «il primato che l'industria conciaria bresciana deteneva intorno al 1860 non regge vent'anni dopo alla concorrenza che le innovazioni tecnologiche introducono nel settore. Anche se attorno al 1890 si censiscono nel bresciano 32 concerie con 388 operai, non tanto la diffidenza verso nuovi prodotti (gli estratti tannici prima, il cromo poi) ma l'incapacità di assumere le nuove necessarie dimensioni industriali fa retrocedere il settore. Fra gli artigiani che all'inizio del Novecento trattano pelli, (...) solo la Pietro Capretti si attrezza, nella conceria della Stocchetta di una turbina «che diede risultati superiori alle aspettative»¹¹.

Queste *performance* di tutto rispetto non erano ovviamente casuali, ma frutto di una precisa politica promozionale e gestionale. Rispetto alla prima, bisogna rilevare la presenza della *Conceria Capretti* a numerosi esposizioni industriali che ebbero inizio con quella di Firenze nell'anno dell'Unità (1861), per aprirsi poi precocemente a esperienze a livello internazionale (Londra -1862, Vienna 1873 con *Medaglia al merito* - l'unica bresciana, Parigi 1878 dove la *Capretti* ottenne una menzione onorevole), per poi ripiegare infine su una scala più nazionale con quelle di Milano 1881, Torino 1884, con l'Esposizione operaia provinciale del 1889 allestita presso la Crociera di S. Luca e ancora a Torino nel 1898¹². Per quanto invece riguarda l'aspetto organizzativo-gestionale, bisogna ricordare che la *Capretti* si giovava all'epoca dell'apporto di un vero proprio esperto del settore, seppure nella fase iniziale della sua carriera, Ettore Andreis che era nato a Desenzano nel 1860. Abbandonati gli studi, egli aveva cominciato dalla gavetta, presso la Conceria Bima di Desenzano; nel 1883 passava, primo gradino della sua rapidissima ascesa, appunto alla Conceria Capretti in cui ricopriva

10. S. ONGER, *Verso la modernità – I bresciani e le esposizioni internazionali (1800-1915)*, Milano, 2010, p. 275.

11. S. GOBETTI, *I primati delle concerie bresciane*, in *La Banca di credito agrario bresciano e un secolo di sviluppo*, Brescia, 1983, Vol. II, p. 292.

12. ONGER, *Verso la modernità...*, p. 216.

il ruolo di vicedirettore prima e direttore poi. La sua attività presso la *Pietro Capretti* fu doppiamente meritoria: da un verso egli venne premiato (nello stesso 1883) con una medaglia d'oro per l'insegnamento serale agli operai cui si dedicava e dall'altro, nel 1889, realizzò per la già citata Esposizione bresciana del 1889 uno «studio di contabilità industriale applicata alla concia delle pelli che fu ritenuto degno di speciale menzione, anche come prova che i nostri industriali rivolgono le loro cure a migliorare non solo la parte tecnica, ma anche quella amministrativa delle loro aziende»¹³. La carriera dell'Andreis proseguì poi presso la grande Conceria Gilardini di Torino dal 1895 in poi, quindi le sue innovative azioni formative e progressiste lo portarono a essere addirittura consulente del Ministero della Guerra e infine Cavaliere al Merito del lavoro, Commendatore e Grand'Ufficiale, nonché Sindaco del comune di Desenzano¹⁴.

Anche se alla fine dell'Ottocento, «le concerie presenti nel bresciano non sono di molto superiori a quelle rilevate da Cocchetti alla metà del secolo, il processo di meccanizzazione degli opifici è un dato rilevante. Gustavo Strafforello scrive nel 1898: *Esistono nella provincia di Brescia 32 concerie di pelli su 17 Comuni. Di queste 21 sono fornite di motori meccanici della forza complessiva di 196 cavalli; nelle altre 11 il lavoro viene eseguito esclusivamente a mano. Vi sono adibiti quasi 400 operai tra uomini e fanciulli. I prodotti consistono in corami da suola e da tomaia [...]. Le materie concianti più usate sono le scorze di quercia, la vallonea ed altre scorze ricche di tannino. I prodotti si esportano in rilevante quantità nelle limitrofe province e nel Trentino. Il vero salto tecnologico si realizzerà però nel Novecento con l'adozione di elementi chimici al posto di quelli vegetali e con l'introduzione dei caratteristici bottali i quali garantiranno un notevole incremento produttivo*»¹⁵. e, più specificamente per quanto riguarda la *Capretti*, con l'utilizzo dell'energia elettrica avvenuto nel 1899 grazie alla costruzione dell'*Elettrovia del Caffaro*, in particolare utilizzata per la *macina delle macerie concianti*.

Oltre alle innovazioni tecnologiche, la *Conceria Capretti*, nel corso dell'Ottocento, aveva ampliato varie volte il caseggiato originale del 1840 e il sito si era di fatto trasformato in modo molto irregolare

13. ONGER, *Verso la modernità...*, p. 216.

14. Andreis, *Ettore (1860-1928)* in <http://cuoioepelle.altervista.org/pag20.html>

15. BOCCINGHER-ANELLI, *Il filo e la concia...*, p. 33.

intorno ad un doppio cortile; verso la fine del secolo esso era ormai caratterizzato da due lunghi corpi di fabbrica la cui parte terminale si sviluppava lungo la strada principale, oggi denominata Via del Brolo. Questa trasformazione testimoniava un'evoluzione continua che aveva proceduto per aggiunte di spazi funzionali al carico delle materie prime, allo scarico dei lavorati, all'asciugatura dei pellami e ad altre funzioni produttive, ma senza essere pensata nella sua interezza. Verso la fine del secolo, dopo ulteriori ampliamenti, venne infine realizzata l'ampia muratura verso est che tuttora caratterizza il perimetro del fabbricato.

UN INEDITO ARCHIVIO COMMERCIALE

Un fortuito ritrovamento ha permesso di ricomporre, almeno parzialmente, la fitta rete di relazioni commerciali della *Capretti*, tramite l'analisi di una sezione della *Corrispondenza* dell'archivio commerciale della Conceria, che è ora conservato, almeno per la parte qui descritta, presso chi scrive. Si tratta di circa 1200 documenti che si sono conservati dopo varie manipolazioni che ne hanno inficiato l'ordine archivistico e in parte anche l'integrità (le fascette di carta comune che raccoglievano i singoli fogli in *plichetti* che vanno dai 32 a 97 documenti – in genere piegati in tre parti in senso verticale – non presentano infatti alcuna coerenza rispetto al contenuto). Gli estremi cronologici degli atti vanno dal 1829 a qualche sporadico documento del 1901, ma l'anno 1900 rappresenta di certo la cesura della sezione archivistica in oggetto che presumibilmente fu riorganizzata da quell'anno con criteri archivistici diversi, forse anche legati ad una nuova fase maggiormente internazionalizzata della gestione della conceria. La maggior parte del materiale conservato si riferisce comunque al periodo 1880-1900, decenni di ascesa dell'opificio e non solo a livello nazionale.

Eccetto quattro lettere personali, chiaramente fuori posto (datate 1854, 1859, 1884 e tutte indirizzate a Pietro Capretti), gli argomenti trattati nelle lettere sono in genere ripetitivi, trattandosi della porzione di un archivio propriamente commerciale. Volendo tentare una descrizione sommaria della documentazione, essa si potrebbe così suddividere rispetto al contenuto: lettere relative all'acquisto di pelli bovine e assai raramente di capra. In questa sezione si passa da una miriade di

corrispondenti che scrivono (per esempio da Castiglione, dalla Bassa, dalla Valle del Chiese, da Bovegno e Inzino, a volte anche da paesi limitrofi alla provincia oppure da Mantova, Parma, Como, molti da Milano, Verona, altri da Vicenza, Reggio Emilia o Bergamo) su carta semplice con grafie incerte e scorrette, alle lettere più formali di grossi importatori che agiscono soprattutto sulla piazza di Venezia (fin dal 1875) e Trieste, di Chioggia (attestata già nel 1854), Lugano (1880), Vienna (1881), per arrivare a Lipsia (1896), alla Turchia (1900) e a Londra (1900). Gli ultimi anni appaiono come quelli in cui i Capretti superarono completamente la dimensione localistica e parcellizzata per dedicarsi a grossi acquisti su mercati di fatto internazionali, incentrati sui paesi del Mediterraneo, oltre che su quelle dei capoluogo di regione del Nord Italia, in particolare concentrandosi su rappresentanti e fornitori nazionali, anche di materie prime attinenti alle lavorazioni, soprattutto del Milanese. Con le poche ditte estere con cui la Capretti commerciava direttamente, la corrispondenza era sempre in francese, anche se esse avevano sede, per esempio, a Londra.

Una seconda parte, assai minoritaria, è composta da richieste di pagamenti o di dilazione di essi da parte di numerosi debitori: questa tipologia si concentra soprattutto nel periodo 1820-1850 e le missive provengono in genere da varie località della Bassa bresciana o dalla Valle del Chiese; un'ulteriore sezione è costituita dalla corrispondenza con negozianti del ramo (Dongili di Lonato, Ferraguti di Parma, Nava di Bergamo, Maraggi di Polpenazze, Casanova di Melzo, Caprettini di Brescia, un Anghileri di Lecco, fornitore del 9° Reggimento Alpino, Mazzoleni Fassi di Bergamo e altri); completano la serie alcune richieste di informazioni confidenziali su ditte che lavoravano fuori zona e di cui i Capretti volevano conoscere la nomea. L'impressione generale è che si tratti della sola corrispondenza in *entrata*, non si trovano quindi bozze di lettere inviate e mancano le eventuali fatture accluse.

Rispetto invece alla tipologia dei documenti, bisogna evidenziare la presenza di un invito da parte del Comitato promotore dell'Esposizione di Firenze e di Londra del 1861, una lettera alla *Cassa naz. D'Assicurazione Infortuni sul lavoro* (1900), varia corrispondenza con la Unionbank di Trieste (dal 1886), con la German Bank of London (1900), con la Banca Tolusso di Milano (dal 1893), un paio di circolari delle R.R. Concessioni d'acqua dal Dezzo (di cui Flaviano era promotore), qual-

che ricevuta di pagamento rispetto a spese o tasse relative a trasporti ferroviari o (più raramente) a case di spedizione e qualche *brochure* internazionale specializzata sui prezzi del pellame (circa 1900): si tratta di materiale che appare molto sporadicamente e spurio rispetto al resto del materiale, forse conservato qui solo per negligenza o ignoranza archivistica.



Primo cortile della conceria, con la Direzione e l'orologio murale
(da *Relazione ... 1904*, pag. 8)

LA CAPRETTI ALL'ESPOSIZIONE BRESCIANA DEL 1904

Un momento particolarmente significativo della *Conceria Capretti* è certamente quello legato all'*Esposizione bresciana* del 1904 che si tenne presso il Castello di Brescia: questo evento rappresentava in qualche modo la consacrazione della ditta a *leader* del settore, almeno su scala locale, ma contemporaneamente esprimeva l'intenzione di ritagliarsi un ruolo nazionale ancora una volta basato sull'innovazione e sulla produzione di qualità. Vari cenni sulla Ditta si trovano sia nel *Catalogo generale dell'Esposizione* che in uno specifico opuscolo che venne editato per l'occasione dalla Capretti stessa come segno della reputazione ormai raggiunta.



“Macina delle materie concianti e officina pella produzione della energia elettrica” (da *Relazione ... 1904*, pag. 18)

Il primo (pubblicato nel 1905) porta la firma del *dott. Arnaldo Gnaga* e sottolinea come all’epoca Brescia era la provincia che lavorava il maggior quantitativo di pelli in Lombardia dopo il territorio di Milano. Lo Gnaga, dopo aver compiuto una complessa rassegna statistica che mira a calcolare il numero di pelli lavorate, afferma che le regioni da cui proviene la maggior quantità di materia prima è l’Africa, seguita dall’India, dalla Cina e dall’Argentina e che l’industria bresciana si limita generalmente a preparare pelli da suola e da tomaia e alla lavorazione della *vacchetta cerata* e del *corame*. Gnaga evidenzia poi l’infelice situazione locale del settore conciario per cui «la lavorazione delle pelli non ha subito da noi alcun cangiamento; perché ancora si ammorbiscono ne’ calcinai, si purgan, si concian nelle tine e nelle fosse, ove permangono per un tempo più o meno lungo, che tuttavia raggiunge ancora i sei mesi»¹⁶.

Da qui la necessità, auspicata dall’autore, di abbreviare i tempi di lavorazione con l’uso di pompe per mettere in circolazione il liquido delle fosse o altre innovazioni come, per esempio gli estratti tannici, il cui uti-

16. GNAGA, *Esposizione di Brescia 1904...*, p. 125.

lizzo veniva però osteggiato dalla mentalità conservatrice dei proprietari che preferivano metodi più tradizionali (come era già stato più volte sottolineato anche dalle analisi del già citato Andreis). Tra le concerie all'avanguardia, Gnaga cita proprio la *Capretti* che tramite l'applicazione di «un liquido» riesce a completare il processo di lavorazione in soli 15 giorni. Per questa sua capacità gestionale, la *Conceria Pietro Capretti* verrà insignita con la medaglia d'oro dell'*Esposizione bresciana* ed editerà per l'occasione una sorta di catalogo arricchito da numerose fotografie che, dopo qualche pagina in cui vengono descritti i principali passaggi della storia della Ditta, si concentra soprattutto sul processo produttivo. Da esso sono stati tratti alcuni passaggi citati nel presente saggio, nonché varie fotografie.



“Dinamo generatrice dell’energia elettrica”
(da *Relazione ... 1904*, pag. 15)

Nel marzo 1917 Flaviano Capretti, ormai anziano, delegò alla firma legale suo figlio Pietro, mentre l’altro figlio, Leone, assunse il ruolo di vicedirettore. Nel 1925 la ditta dichiarava di dar lavoro a 40 operai e di utilizzare l’energia elettrica per una forza di 70 *hp* e tre rappresentanti per la Toscana, l’Umbria, le province di Ravenna, Bergamo, Firenze, Como, Pavia, Sondrio e Milano. Nel maggio 1932, dopo che la Capretti

aveva iniziato una fase espansiva verso il centrosud d'Italia, moriva Flaviano Capretti (unico proprietario della Ditta) e, conformemente alle disposizioni testamentarie, l'attività passava ai quattro figli: Francesco, Pietro, Leone e all'avv. Alessandro. Successivamente, nel dicembre 1939, la *Pietro Capretti* viene dichiarata cessata e «conglobata nella Società An. Ditta Pietro Capretti S.A. da Brescia»¹⁷.



“Gli operai della conceria nel 1904”
(da *Relazione ... 1904*, pag. 4)

In ottemperanza alle norme dell'epoca che imponevano un controllo analitico delle materie prime, la Ditta dichiarava di importare pelli grezze da Argentina, Inghilterra, Svizzera, Francia, Germania, Belgio e Cecoslovacchia. A seguito del passaggio legale di proprietà, venne deciso un rifinanziamento dell'attività che portò a un aumento di capitale da £10.000 a £1.000.000 effettuato tramite l'emissione di 9.900 azioni «da lire cento ognuna».

«Negli anni fra le due guerre mondiali nuove concerie vengono ad aggiungersi alle numerose che già operano nel Bresciano e che, nella favorevole congiuntura conquistano posizioni di rilievo. Si realizza così

17. Archivio storico della Camera di Commercio di Brescia, Registro Dite 1911, posizione 100.

una straordinaria concentrazione di concerie da suola a scapito di altre zone, Piemonte e Liguria soprattutto, che avevano primeggiato per decenni. L'attività si paralizza allo scoppio della seconda guerra mondiale: bloccati i rifornimenti dall'estero, minime le possibilità di lavorare con materie prime nazionali (la cui disponibilità è penalizzata anche da sistemi che penalizzano alcune aziende a favore di altre), la produzione scende a livelli modestissimi.

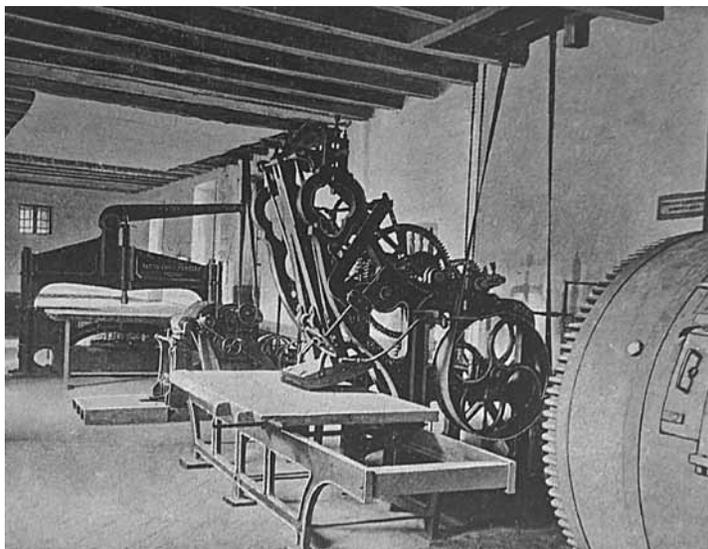
Pochi operai restano a lavorare (...), gli altri sono chiamati alle armi o si impiegano in settori diversi. Dopo il 1945 la ripresa è rapidissima. In pochi anni la produzione supera i massimi livelli precedenti e sale ad oltre 100 quintali al giorno. [...] Il livello produttivo dell'intera provincia è negli anni Quaranta enorme; due aziende fra le più rinomate, la Capretti e la Coppellotti, arrivavano a produrre insieme più di 100 quintali di cuoio al giorno. A partire dal 1952 la tendenza si inverte e comincia (...) un rapido declino causato dalle nuove tecniche nella produzione di calzature. Fino ad allora le concerie hanno prodotto quasi esclusivamente mezze-pelli (chiamate *schiappe*) formate dal groppone, dalla testa e dal fianco.

Queste *mezzine* pesano da 7-8 fino a 14-15 chili l'una e il calzaturificio non vuole più tranciare l'intera *mezzina*, ma i soli gropponi per la suola e, lavorati a parte, le *spalle* e i *fianchi* per i sottopiedi. Ma il groppone, pur pesando meno della metà della *schiappa*, richiede quasi lo stesso tempo di lavorazione, e per le *spalle* e i *fianchi* si impongono nuovi procedimenti più rapidi e meno costosi, ai quali si applicano con immediato successo molte piccole concerie che operano in Toscana. A Brescia non c'è capacità di adeguamento alle nuove esigenze del mercato; crolla la produttività, saltano i costi.

I prodotti sintetici cominciano a costituire una pesante concorrenza per il cuoio. È la Toscana che si fa avanti con centinaia di piccole e medie aziende e Brescia assiste quasi senza reazione al triste declino della sua grande, lunga stagione. Fra le tante, escono di scena concerie come la Capretti, la Cooperativa, la Cappellotti¹⁸. Questa crisi epocale dell'intero sistema investì non solo gli opifici più grandi o storici, ma coinvolse l'intera realtà conciaria del bresciano, portando alla chiusura di quasi tutte le ditte, con qualche eccezione nella Bassa. Sostanzialmente la produzione venne concentrata in realtà molto più grandi e mo-

18. [GOBETTI, *I primati delle concerie bresciane*, pp. 292-293].

derne in Veneto e in Toscana, tanto che oggi la storica lavorazione delle pelli appare assolutamente marginale nel panorama produttivo bresciano. La storica conceria Capretti terminerà ufficialmente la sua epopea nel 1957.



“Sala delle macchine - martello per battere il cuoio - macchina per rasare le pelli - margherita meccanica - botte girevole”
(da *Relazione ... 1904*, pag. 23)



Fig. 1. Triduo, S. Cattaneo (dis.), G. Cattaneo (int.), Calvagese della Riviera, 1767-1769, parrocchiale, Cattedra di S. Pietro (foto dell'autore).

GABRIELE BOCCHIO

I Tridui della Valtenesi. Considerazioni storico-artistiche

Gli apparati tridui costituiscono una delle più suggestive e magniloquenti testimonianze della tradizionale ritualità religiosa locale legata sia all'affermazione del dogma eucaristico che alla pratica della memoria e del suffragio dei defunti, in questo caso di quasi esclusiva bresciana. In entrambi i casi l'esposizione del Santissimo entro un grande e luminoso oculo raggiato rappresenta il fulcro della loro maestosa e variegata esternazione. I primi, di più antica affermazione, sono legati alla celebrazione dei "Tridui della settimana santa" o delle "40 hore" che prevedono l'esposizione del "Santo Sepolcro" sotto apparati effimeri solitamente innalzati in corrispondenza dell'altare o cappella del SS. Sacramento o del *Corpus Domini* mentre i secondi si diffondono soprattutto nel '700 per impulso delle locali "Compagnie del Sacro Tri-duo" con l'intento di condensare nello stretto periodo di tre giorni la celebrazione del maggior numero di "uffizi" e messe in suffragio dei defunti, con una calendarizzazione non sempre univoca su tutto il territorio provinciale¹. Nel corso dei secoli, la comunanza di prassi liturgiche tra le due diverse manifestazioni devozionali, quali la durata di tre giorni delle celebrazioni, l'approntamento di un apposito solenne e luminoso apparato temporaneo e la focalizzazione della devozione eu-

1. Una estrema sintesi sull'articolazione, nascita e diffusione del fenomeno triduale si ha in A. FAPPANI, *ad vocem*, Enciclopedia Bresciana, XIX (2004), pp. 351-353.

caristica mediante l'esposizione dell'ostensorio entro la grande raggera centrale, ha portato all'adozione di un'unica grandiosa "macchina" progettata per le esigenze di entrambe le ricorrenze devozionali e montata solitamente a coronamento del più ampio spazio presbiteriale, attorno all'altare maggiore della chiesa parrocchiale². Purtroppo, la complessità e le difficoltà di assemblaggio di questi articolati e monumentali impianti, nonché, in qualche caso, l'affrettata o distorta interpretazione delle norme conciliari, hanno causato, soprattutto nel corso della seconda metà del secolo scorso e salvo poche eccezioni, il loro progressivo e generalizzato abbandono con la conseguente perdita della memoria anche del composito ma ben memorizzato percorso liturgico e cerimoniale connessi.

Per quanto riguarda gli apparati del territorio basso-gardesano della Valtenesi³ e di alcuni paesi circonvicini, il rinnovato interesse degli ultimi tempi per l'approfondimento della conoscenza di queste precipue manifestazioni di religiosità popolare e dei loro interessanti risvolti artistici e storiografici, ha cominciato a produrre alcuni dati essenziali che qui si propongono in una breve e preliminare disamina storiografica e artistica⁴.

Per quelli pervenuti ai nostri giorni e tuttora più o meno integralmente conservati, il punto di partenza di questo lungo percorso nel tempo è, per il momento, rappresentato dall'esemplare della parrocchiale di S. Pietro di Calvagese che propone una settecentesca modulazione della più diffusa tipologia architettonico-decorativa dispiegata su quattro piani prospettici nel caratteristico imperante stile rococò (Fig.1). Le fonti scritte locali informano dell'introduzione della pratica devozionale verso le anime purganti nel 1742 allorché «non essendosi mai curato alcun del popolo di questo Comune di promuovere ed introdurre quella tanto pia devozione per suffragio delle povere Anime Purganti qual è quella del Santo Triduo ora già incaminato quasi in ogni parrocchia sì della

2. Si veda, ad esempio, l'apparato di Polpenazze, di cui si parlerà più avanti, proposto nel 1812 dalla Fabbrica locale quale «nuovo apparato pel Sacro Triduo e Quarantore» (Archivio Parrocchiale Polpenazze [ora APP], 70, *Chiesa e Triduo*, carte sparse).

3. La costituiscono le parrocchie di Manerba, Moniga, Padenghe, Polpenazze, Portese, Puegnago, Raffa, S. Felice, Soiano e sono di diocesi veronese.

4. Sintesi anticipata in G. BOCCHIO, *La Parrocchiale della Natività della Madonna in Polpenazze del Garda*, Brescia 1995, pp. 80-81; IDEM (scheda di) in *Il disegno dei tridui. Il tempo e la memoria nello spazio della chiesa*, a cura di I. Passamani Bonomi, Breno (Bs) 2009, pp. 174-176.

Riviera che della Bresciana, mossi perciò li signori Reggenti di queste venerande Scole, e fatti desiderosi di veder una volta introdotta questa santa devozione, appunto per aver quelle Sante Anime propizie e favorevoli a preservazione delle disgrazie e disavventure, come pur troppo ad ogni persona e famiglia accade di sperimentare (...)»⁵.



Fig. 2. Triduo, (Bottega Cattaneo ?), Puegnago del Garda, 1804, parrocchiale di S. Michele (foto dell'autore).

5. Archivio Parrocchiale Calvagese [ora APC], 2, *Ordinamenti delle scuole di Calvazese*, c. 76v. Trascrizione in S. GUERRINI, *Le Chiese di Calvagese della Riviera*, Gussago (Bs) 2001, p. 61.

Il disegno dell'apparato, del 1767, è di Sante Cattaneo (1739-1819), lodato pittore di origine salodiana di solida ispirazione accademica; la realizzazione, nel corso di un biennio, del fratello (o zio) Giuseppe, intagliatore nella sua officina di Salò⁶. L'artista prende chiaramente spunto dai prototipi bresciani di più raffinata esecuzione adattando la spettacolare scenografia al più contenuto spazio a disposizione ma conservando intatto l'armonioso sviluppo delle sinuose e capricciose cartelle *rocailles* nel dominante bicromatismo rosso-porpora dei fondi e oro delle cornici e fregi decorativi, chiaro richiamo ai colori della liturgia del momento. Pur se smembrato e impoverito a causa del lungo periodo di abbandono e del furto di alcuni suoi elementi compositivi, viene restaurato nel 1998 per iniziativa di un apposito comitato locale e periodicamente riproposto al rinnovato culto dei fedeli locali. Il teatrale e sfarzoso modulo scelto dalla confraternita di Calvagese riscuote eguale gradimento anche presso le comunità valtesinesine, pur se replicato con attardate varianti e rielaborazioni locali di cui spesso si ignora la precisa datazione.

Quello della parrocchiale di S. Michele di Puegnago (Fig. 2) evidenzia le attinenze compositive e stilistiche più vicine all'esemplare appena citato. Replica infatti l'articolazione prospettica in quattro cartelle successive, le scelte cromatiche e il modulo particolarmente elaborato della composita raggiera attorno all'oculo quadrilobato centrale, tanto da poter indiziare una probabile attribuzione alla vicina bottega d'intaglio salodiana autrice dell'apparato appena citato. L'unica concessione alle esigenze figurative consiste in una coppia di paffuti cherubini intagliati a tutto tondo posti ai lati, di esecuzione classicheggiante, di non documentata attinenza. La sua erezione risale al 1804 a seguito di una calorosa supplica del clero locale rivolta al rettore della parrocchia a nome della locale comunità dei fedeli⁷ ma il suo utilizzo viene interrotto dopo qualche decennio poiché nel 1923 – come ricorda una didascalia posta in calce ad una vecchia foto in privata collezione – si accenna alle «feste avvenute in occasione del ritorno a servizio della Chiesa dell'apparato da Triduo, che da circa 70 anni giaceva quasi obliato»⁸. Dopo

6. APC, 5, *Libro della ragionataria della confraternita del Triduo di Calvagese 1766-1796*, c. 15r.

7. M. BETTINI, *Puegnago del Garda* [ristampa, senza data e luogo, di originale dattiloscritto del 1974], pp. 49-50.

8. Tale notizia è sostanzialmente confermata da una iscrizione posta sul retro dell'apparato

un nuovo lungo periodo di abbandono viene finalmente sottoposto a restauro, nel 1983, da Giuseppe Poisa di Brescia⁹ per finire poi nuovamente nel deposito parrocchiale da dove viene fortunatamente recuperato e periodicamente riproposto alla devozione popolare.

Da quanto si può percepire da una foto della prima metà del secolo scorso, quello della parrocchiale di S. Maria Assunta di Manerba (Fig. 3), chiesa già titolare del vicariato – e ancor prima – del pievato della Valtenesi, appare inaspettatamente e decisamente più modesto e semplificato rispetto agli esempi precedenti (due sole volute sotto la raggiera) e con un apparato scenografico di sola percezione bidimensionale. Purtroppo, a causa della poco comprensibile difficoltà di accesso all'archivio parrocchiale locale, null'altro si può aggiungere in questa sede.

Per Polpenazze, fortunatamente, le notizie ricavabili dalle fonti archivistiche locali sono più consistenti e puntuali, tanto da poter essere considerate sostanzialmente estendibili – quale riferimento storiografico generale – all'intero comprensorio collinare del Garda occidentale.

Da un verbale di adunanza del 1789 della vicinia comunale si apprende che già dal 1746 la “Compagnia del Sacro Triduo”, da tanto tempo operante presso la parrocchiale della Natività della Vergine, risulta ricevere un contributo annuale di lire 150 per l'esercizio delle relative funzioni¹⁰. Vi sono anche preziosi riferimenti anteriori al XVIII secolo ma relativi alla più antica consuetudine dell'erezione a cadenza annuale di apparati mobili nella parrocchiale in occasione delle ricorrenze delle Quarantore, come nel caso, ad esempio, dei «tridui della settimana santa» o del «santo sepolcro per le 40 hore» approntati per i primi tre giorni di aprile del 1651¹¹. L'effimera struttura decorativa, soggetta a manutenzioni e rifacimenti continui, viene innalzata a ridosso della cappella del *Corpus Domini* a cura e spese della vicinia comunale che sulla nuova parrocchiale tardo-rinascimentale esercita il giuspatronato. Le fonti documentarie ci informano anche della presenza di un “sepolcro” dipinto da un certo «Gabriel Pittore Todesco in Salò» nel 1655¹² e dell'aggiunta al «santo sepolcro [per] la settimana santa d'una arcada

ove si legge: «*HOC MAGNUM APPARATUR / IAM AB ANNIS 70 DERELICTUM / TANDEM ANNO 1923 ERECTUM FUIT*».

9. Si legge su una cartella posta vicino all'iscrizione citata nella precedente nota.

10. Archivio Comunale di Polpenazze [ora ACP], 95, *Libro ordinamenti 1789 fino a 1793*, c. 4.

11. ACP, *Ordinamenti*, 47, c. 258.

12. ACP, *Ordinamenti*, 48, c. 143.

nuova» nel 1697, la cui decorazione pittorica viene affidata al «perito et sperimentato pittore» salodiano, ma dimorante in Polpenazze, Giovanni Battista Aurera (1646-1716)¹³.



Fig. 3. Triduo, Manerba del Garda, parrocchiale di S. Maria Assunta (da G. Leali-P.G. Pasini, 1984, *Fra le memorie storiche di Manerba*, p. 47)

Nel 1746 si registra la seguente richiesta di indulgenza plenaria per la funzione dei Tridui: «Reverendissimo Padre, Il Parroco, e Deputati dell'Anime del Purgatorio della Terra di Polpinazze e diocesi di Verona,

13. ACP, *Ordinamenti*, 68, c. 135r. Per il pittore G.B. Aurera cfr. G. BOCCHIO, *Giovanni Battista Aurera: Nuovi apporti alla conoscenza di un pittore gardesano tra Seicento e Settecento*, «Civiltà Bresciana», 1-2, 2012, pp. 53-96.

volendo celebrare un Triduo per le medesime con solennità, da disegnarsi dall'Ordinario, ove concorre gran numero di fedeli ancora di altri vicini luoghi, supplicano umilmente la Signoria Vostra dell'Indulgenza plenaria ne giorni della sudetta funzione applicabili ancora per li defonti (...)» che viene concessa l'anno seguente da papa Benedetto XIV¹⁴.

Nel biennio 1787-1789 la "Compagnia del Sacro Triduo" promuove la costruzione di un «novo aparato del sacro triduo» dell'impegnativo costo di lire 2.504. Le note contabili, come l'acquisto di 500 lumi, di braccia (di Salò) 80 (mq 110 ca) di assi e le considerazioni che seguono, fanno pensare ad uno sfarzoso allestimento, stilisticamente affine a quelli delle comunità citate in precedenza ma che, superando la consolidata concezione puramente decorativa a servizio del singolo altare, doveva esaltare il più ampio spazio presbiteriale a soddisfazione dell'intera comunità dei fedeli. Alla sua realizzazione, infatti, partecipano noti artisti e artigiani bresciani, come il «pitore figurista» Andrea Nanini (?-1808)¹⁵, il «pitore a disegno» Giovanni Bacinelli¹⁶ e l'indoratore salodiano (Angelo) Tagliapini pagato «per orro, argento e sue fature per li due raggi»¹⁷. Purtroppo le fonti scritte locali tacciono sulla fine di questa sicuramente fastosa opera tardo-barocchetta inspiegabilmente sostituita dopo pochi lustri dall'attuale apparato d'impronta decisamente neoclassica.

14. Archivio Parrocchiale Polpenazze [ora APP], carte sparse.

15. Pittore conosciuto più che altro per alcuni ritratti di prelati bresciani (chiese/sacrestie di Bagnolo, Caino, Cesovo, Civate Camuno) ma la cui non comune capacità di studio introspettivo fa presumere un'operatività artistica molto più diversificata e ampia di quanto attualmente noto. L'artista si fa, infatti, meglio apprezzare in più impegnativi brani di particolare effetto luministico ove la bibliografia specialistica evidenzia debiti verso il classicismo batoniano o cignarolesco (chiese di Alone, Bovezzo, Brescia) [A. RIZZI, *Casto*, Nuvolera (Bs) 2004, pp. 174-176, con ulteriori e più ampi riferimenti bibliografici].

16. Pittore decorativo e disegnatore attivo nel territorio bresciano durante l'ultimo quarto del XVIII sec. Nel capoluogo è conosciuto per la decorazione di apparati effimeri, insieme ad una folta schiera di altri artisti, in occasione delle processioni delle festività delle "SS. Croci" del 1799 (*Descrizione storica delle sacre funzioni seguite li giorni 15,19,22 Settembre 1799 in Brescia in occasione delle processioni delle SS.me Croci*, Brescia 1800) mentre suoi lavori sono ricordati nella parrocchiale di Carpenedolo [M. TREBESCHI, *Carpenedolo. La chiesa parrocchiale*, Carpenedolo (Bs) 2008, p. 64]. Da non confondere con Gaetano, probabilmente suo figlio, di cui si farà cenno più avanti.

17. La bottega degli intagliatori/indoratori Tagliapini risulta operante in Riviera per tutto il '700.



Fig. 4. Triduo, L. Manzati (dis. e apparato figurativo), Polpenazze del Garda, 1812, parrocchiale della Natività della Madonna (foto dell'autore).

Esso si connota per il felice connubio tra l'ordine architettonico dei registri inferiori e la dinamica scenografia fantasiosa del registro celeste. L'opera viene commissionata dalla Fabbriceria locale al veronese don

Leonardo Manzati¹⁸ nel 1812, dopo il successo riscosso dall'apparato mobile per le Quarantore progettato dallo stesso autore e innalzato nella chiesa dei Padri Filippini di Verona¹⁹. Il Manzati (1761-1826), eclettico artista operante principalmente nell'ambiente del vescovado veronese nel corso del secondo e terzo decennio del XIX secolo, nonché rettore della chiesa di San Zeno in Oratorio di Verona, è impegnato nello stesso periodo a Desenzano, in qualità di architetto progettista e decoratore, per l'erigendo collegio e oratorio privato dell'amico don Girolamo Bagatta²⁰. L'anno seguente allo stesso artista verrà commissionato anche il monumentale «Apparato che dee servire all'esposizione solenne del SS.mo Sacramento nel Duomo di Lonato», la cui concezione architettonica si dilata a dismisura fino a rasentare, con una scenografica scalinata centrale, la parete di fondo del presbiterio. La maestosa "macchina", a causa di ritardi e intralci di vario genere, sarà pronta solo nel 1828²¹.

L'apparato di Polpenazze è costituito da una parte inferiore fissa e una superiore mobile (Fig. 4). La prima si sviluppa sulla successione di quattro registri sovrapposti composti da moduli architettonici che si alternano e si compendiano con studiata prospettiva. Il tripudio di decorazioni e fregi dorati, in accademico stile neoclassico, è messo in risalto dall'accostamento delle tonalità di azzurro verderame e di blu dei fondi e dal complesso gioco di luci creato da circa 150 candele. La parte mobile è costituita da una teoria di nuvole grigiastre che si dischiudono contemporaneamente in diverse e opposte direzioni per mostrare allo stupore dei fedeli, con marcato effetto scenografico, l'ostensorio eucaristico ai piedi del monumentale *Padreterno in gloria*: il tutto ancor più veristicamente evidenziato da sbuffi di vaporoso e profumato incenso soffiato da dietro il "paradiso". Il moto delle nuvole è regolato da un

18. I riferimenti circa il coinvolgimento di questo artista e dei seguenti nell'esecuzione del nuovo apparato sono ricavate da APP, 70, *Chiesa e Triduo*, carte sparse.

19. Ma una missiva da Verona di un rappresentante della locale fabbrica, a proposito di un anonimo estimatore dell'apparato appena terminato, insinua il coinvolgimento in fase di progettazione di Giovanni Donegani là dove recita: «(...) mi a detto a eser morto poci gorni fa il famoso Arciteto Donigani di cui ne fù tanto lodato il disegno». (APP, *Chiesa e Triduo*, 70, s.n.).

20. G. TOSI, *Le chiese dimenticate. Itinerario nel territorio desenzanese*, S. Zeno Naviglio (Bs), 2000, pp. 108-109. Il possente *Padre Eterno in Gloria* dipinto sul soffitto del presbiterio ha un riscontro palmare con quello troneggiante al centro della "macchina" di Polpenazze.

21. G. GANDINI, *Lonato, dalla pieve di San Zeno alla basilica minore di San Giovanni Battista oltre quindici secoli di storia e di arte*, Lonato (Bs), 2004, ove si raccontano anche le vicende delle due precedenti composizioni barocchette, del 1758 e del 1784, quest'ultima forse su disegno dell'architetto lonatese Paolo Soratini.

ingegnoso congegno ancorato a terra, costituito da ruote dentate e ingranaggi lignei comandati da una manovella, in grado di far opportunamente scorrere su diversi binari e a diverse velocità corde e carrucole. La nuvola centrale, che scorrendo in senso verticale copre e riscopre l'ostensorio, riporta il tetragramma biblico: יהוה (*YAHWEH*).

La componente iconografica è costituita da due figure veterotestamentarie scelte per la loro prerogativa di precursori della ritualità eucaristica (re Salomone e il sommo sacerdote Melchisedek) poste in basso ai lati a delimitare l'ampiezza dell'apparato, oltre a due grandi angeli adoranti ai lati più in alto e da angeli incensanti e gruppi di cherubini festanti che fanno capolino tra le nuvole accortamente disposte a coronamento del fastigio e, infine, dal suaccennato Padreterno al centro della grande aureola raggiata. Tutto il complesso figurativo, eseguito dallo stesso progettista, è dipinto su sagome ritagliate in legno con sorprendente qualità esecutiva e piacevole vivacità cromatica, secondo il gusto del manierismo classicista del momento. Entro l'elemento architettonico centrale del registro sottostante, riproducente un'edicola con frontone arcuato, risalta il tondo che inscena, con raffinato cromatismo e particolare verismo, l'episodio eucaristico della *Cena in Emmaus*, del valente «Professor di Pittura» veronese Agostino Ugolini (1755-1824), amico e collaboratore dello stesso progettista²². Recentemente si è riscoperto presso una famiglia locale il modellino di riferimento su tavoletta di legno – identico salvo piccoli e non significanti particolari – del tondo in questione, che riconferma l'usuale consuetudine dell'artista veronese di far precedere molti dei suoi lavori da piccole prove di particolare efficacia e maestria²³.

Le ricercate opere ad intaglio dorato si possono assegnare, per strette analogie sintattiche ed esecutive con quelle del contemporaneo triduo di Lonato, al dotato artista veronese Luigi Sughì (1780-1853)²⁴ così

22. L'Ugolini, allievo di Giovanni Battista Burato, nel 1786 viene eletto professore dell'Accademia di Pittura di Verona. Egli si distingue nel campo della ritrattistica e della pittura sacra di ambito veronese, con sbocchi nel bresciano, mantenendosi nel solco della tradizione classicista locale ereditata in specie dai Cignaroli. Si veda, in particolare, A. FERRARINI, *Agostino Ugolini*, tesi di laurea a.a. 1997-98, Università di Studi di Padova, Facoltà di Lettere.

23. A. FERRARINI, *I modelletti di Agostino Ugolini*, «Verona Illustrata», XIII (2000), pp. 51-60.

24. Stranamente, il nome dell'intagliatore non compare sulle polizze di pagamento. Il Sughì, l'Ugolini e il Manzati costituiscono un sodalizio artistico collaudato che si ripete abitualmente nei cantieri affidati allo stesso architetto/disegnatore, come, ad esempio, in quello dei Tridui lonatesi (GANDINI, *Lonato*).

come i due medaglioni posti ai lati dell'altare, all'altezza del primo registro, con i bassorilievi dorati delle allegorie di due virtù (*Speranza e Fede*); al pittore-disegnatore bresciano Gaetano Bacinelli sono affidate le stesure decorative²⁵ mentre all'indoratore bresciano Lorenzo Bianchini opere di «abbassamento»²⁶. Nel 1821 gli stessi professionisti, più l'intagliatore di origine cremonese residente in Brescia Giovanni Sorbi²⁷, si ritrovano nuovamente sul cantiere della stessa parrocchiale quali disegnatore e indoratore del nuovo pulpito²⁸. Nel 1829 si registrano lavori di arretramento della parte superiore mobile dell'apparato con conseguente ridipintura di nuvole e cherubini da parte dei pittori Michele Filippini di Polpenazze e Pietro Bottarelli di Lonato.

Nonostante la presenza di questa nuova solenne e suggestiva macchina triduale si continua a esporre periodicamente anche il più tradizionale se pur modesto «Catafalco de Morti», come quello costruito nel dicembre del 1823 da un falegname locale e con rifiniture decorative a «nero fumo e biacca di Venezia» degli appena citati pittori²⁹.

Le ultime e più recenti testimonianze di tale ritualità, ancorché dra-

25. In Brescia a Gaetano Bacinelli, forse figlio del citato Giovanni, sono attribuite alcune opere di pittura decorativa nel cantiere del Teatro Grande (1806-1811) (M. MONDINI, *La costruzione del Teatro Grande*, Brescia 1986, p. 132); il tondo sul soffitto della sacrestia con *S. Zeno in gloria* nella chiesa di S. Zeno al Foro (Gaetano o Giovanni ?, 1804) [R. ALGHISI, *Notizie biografiche degli architetti, artisti e artigiani della Fabbrica in Il Duomo di Montichiari*, a cura di A. Chiarini - G. Tortelli, Montichiari (Bs) 2000, p. 226]; la cupola sinistra del duomo vecchio (F. GANDINI, *Viaggi in Italia*, vol. III, Milano 1833, p. 381); il disegno di «quattro lanterne di rame, o di lottone inargentate coi riporti indorati» poi costruite dall'argentiere Pietro Gualla, per la parrocchiale di Polpenazze (1809) [G. BOCCHIO, *Il patrimonio invisibile. Gli arredi sacri della sacrestia della chiesa parrocchiale di Polpenazze*, S. Felice del Benaco (Bs) 1999, p. 90].

26. Lo stesso viene citato per incarichi al Teatro Grande di Brescia (1806-1811) (MONDINI, *La costruzione*, p. 132); «marmoreggiature» e dorature al nuovo pulpito della parrocchiale di Polpenazze (1821) (BOCCHIO, *Il patrimonio invisibile*, p. 15); opere di pittura e indoratura nella parrocchiale di Adro (1837) (U. PERINI, *Ottocento artistico al santuario della Madonna della Neve*, Bornato (Bs) 2010, p. 201); lavori di doratura diversi nella nuova parrocchiale di Muscoline (1840) [G. BOCCHIO, *La parrocchiale di Muscoline e la sua torre campanaria*, Vobarno (Bs) 2007, p. 57].

27. Noto per una *Madonna con Bambino* ad intaglio ligneo fornita alla parrocchiale di Barbariga l'anno prima (F. MAFFEIS, *Chiese e fedeli a Barbariga. Storia e istituzioni religiose*, in *Barbariga e Frontignano. Terre, uomini e società*, a cura di G. Archetti, Quaderni di «Brixia Sacra», 4, Roma-Brescia 2014, p. 153 e fig. p. 340), per il restauro di più antico similare intaglio nella parrocchiale di Padenghe (1836) [G. BOCCHIO, *Il patrimonio artistico della parrocchiale*, in *La parrocchiale di Santa Maria Assunta, Sant'Emiliano e San Cassiano in Padenghe*, a cura di G. Bocchio, A. Nodari, L. Vezzola, Vobarno (Bs) 2010, p. 58] e per lavori diversi in città [C. ARICI, *Arti e mestieri*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia» (1832), p. 182].

28. APP, 269, c. 133; BOCCHIO, *Il patrimonio invisibile*, p. 15.

29. APP, 268, carte sparse.

sticamente semplificate e praticamente ridotte al semplice elaborato decorativo delle luminarie e del vano centrale raggiato, sono quelle, di analoghi schema stilistico e qualità esecutiva, attualmente in uso presso le parrocchiali di S. Michele di Soiano (Fig. 5), di S. Maria Assunta di Padenghe (Fig. 6) e di S. G. Battista di Portese (Fig. 7).



Fig. 5. Triduo (Bottega Poisa ?), Soiano del Lago, 1923, parrocchiale di S. Michele (collez. dell'autore).

Si tratta di opere dei primi decenni del secolo scorso quasi sicuramente acquisite in sostituzione di più antichi apparati caduti in disuso e di cui non è stato possibile rintracciare riscontri o notizie archivistiche in loco. In questo ultimo gruppo, in cui si evidenzia la fusione di richiami stilistici composti tratti dalle tipologie in voga nei secoli pre-



Fig. 6. Triduo, Bottega Poisa, Padenghe sul Garda, 1928, parrocchiale di S. Maria Assunta (da G. Bocchio, A. Nodari, L. Vezzola, *La parrocchiale di Santa Maria Assunta, Sant'Emiliano e San Cassiano di Padenghe sul Garda*, 2010, p. 122.

Fig. 7. Triduo, Portese di S. Felice del Benaco, parrocchiale di S. Giovanni Battista (foto Gardaphoto s.r.l. di E. Tonoli).



cedenti, gli elementi fondanti dell'elaborata composizione sono costituiti dall'accostamento di intagli dorati, ordinati verticalmente a larghe "candelabra", che si sviluppano lateralmente fino ad occupare lo spazio sopra le portelle laterali per lasciare un'ampia superficie al centro destinato all'esposizione del *Santissimo*. Gli elementi figurativi sono ridotti ad una coppia di angeli adoranti posti ai lati dell'ostensorio in tutti gli esemplari e in un'altra coppia di angeli cerofiferari più due intagli con figure allegoriche in quello di Soiano, realizzato nel 1923, e gruppo di altri angeli su insolite quinte laterali in lamiera metallica in quello di Portese. Pur in assenza di precise note d'archivio le calzanti analogie stilistiche ed esecutive degli intagli con quelli della cassa dell'organo di Padenghe della bottega dei Poisa riporta alla stessa paternità anche l'apparato triduale di Soiano mentre rimane solo indiziaria per quello di Portese noto solo per la riproduzione fotografica.

Per quanto riguarda la tarda parrocchiale di S. Giovanni Battista di Raffa – ora frazione del comune di Puegnago –, nonostante già nel 1880 risulti l'esistenza di una "Confraternita delle Quarantore", in un questionario compilato dal rettore della chiesa in occasione della visita pastorale del vescovo di Verona B. Bacilieri del 1906 si dichiara che la funzione relativa all'esposizione del SS. Sacramento non viene celebrata. Essa risulta ufficialmente istituita solo nel 1948³⁰.

30. C. CORRADINI, *S. Maria ad Nives de la Raffa*, Brescia 1997, pp. 136, 141.

MICHELA VALOTTI

Libero Andreotti e Luigi Pirandello. “Siparietto” bresciano¹

*Nell'arte la verità è il ricordo di essa.
Ciò che non ricordi non esiste.²*

Abbiamo già avuto modo di delineare – tra ipotesi suggestive e occorrenze documentarie – i percorsi geografici e simbolici che hanno consentito, alla nostra provincia, di acquisire una delle rare testimonianze giovanili di Libero Andreotti³, scultore nativo di Pescia, in provincia di Pistoia, vissuto a cavallo di quel secolo inquieto che, pur senza

1. Il presente contributo rende conto di un paziente lavoro di ricerca condotto in una situazione congiunturale eccezionale. L'impossibilità di accedere, se non parzialmente, ad archivi e biblioteche, è stata, per contro, ovviata dalla preziosa disponibilità di tutti i funzionari, gli studiosi e gli operatori che qui ringrazio, insieme alle istituzioni pubbliche e private di appartenenza. La mia riconoscenza va al Comune di Pescia e ai referenti della Gipsoteca e dell'Archivio «Libero Andreotti», in particolare Guja Guidi e Luigi del Tredici, oltre all'architetto Claudia Massi (CeDACoT, Centro di Documentazione dell'Architettura Contemporanea in Toscana, Pescia) con cui ho condiviso uno scambio prezioso di riflessioni sull'artista. Per il supporto alla ricerca e alla documentazione, ringrazio, infine, Gaia Riitano, Università di Milano, APICE-Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale (Milano); Roberta D'Adda e Piera Tabaglio, Fondazione Brescia Musei (Brescia).

2. L'annotazione di Andreotti si trova in alcuni appunti trascritti a macchina, reperiti in Pescia (Pt), Archivio «Libero Andreotti» (d'ora in poi ALAP), *Trascrizioni*, 1-1, *Pensieri autobiografici*, c. 31 A.

3. Il riferimento è al bassorilievo con il *Ritratto di Gaetano Previati* (1906), conservato presso la Collezione Paolo VI - arte contemporanea di Concesio. Si rimanda a M. VALOTTI, *Libero Andreotti a Milano. Intorno al Ritratto di Gaetano Previati (1906)*, in *Libero Andreotti e il rapporto tra scultura e architettura nel suo tempo*, Atti del convegno (Pescia, 18-19 settembre 2020), a cura di E. Altiero, V. Gavioli, C. Massi, in corso di stampa. Il saggio sarà integrato, peraltro, nei prossimi mesi, dagli esiti di una specifica ricerca dedicata al sodalizio tra lo scultore e l'amico milanese Aldo Carpi.

rinunciare al modellato classico, di ascendenza accademica, si trova a fare i conti, a inizio Novecento, con l'avanguardia internazionale. Approdato a Milano alla fine del 1905, Andreotti entra, fin da subito, nell'*entourage* del mercante Alberto Grubicy, a fianco, tra gli altri, dei già noti Bugatti, Fornara, Magrini e Minozzi. Pur senza partecipare direttamente alla *kermesse* meneghina che si appresta a inaugurare il nuovo traforo del Sempione, Andreotti ha modo, qui, di “farsi le ossa”, con la curiosità vorace che lo contraddistingue, pronto per l'appuntamento espositivo che inaugura la sua produzione plastica, a Parigi, in occasione della prima rassegna divisionista (1907)⁴.



Fig 1. *Bruno Biondi e Lelio Gelli accanto a Diana per Diana e la Tuda di L. Pirandello modellata su bozzetto di Libero Andreotti, 1925-26, fotografia storica, Pescia (Pt), Archivio «Libero Andreotti» (per gentile concessione del Comune di Pescia).*

4. Cfr. *Catalogue du Salon des peintres divisionnistes italiens organisé par la Galerie d'art A. Grubicy, de Milan*, a cura di A. Locatelli Milesi, s.n., Paris 1907; V. ROSSI-SACCHETTI, *Les peintres divisionnistes italiens*, s.n., s.l. s.a., [Paris 1907].

La presenza, presso la Collezione Paolo VI - arte contemporanea di Concesio, del bassorilievo che ritrae Gaetano Previati, maestro indiscusso della nuova tecnica pittorica intrapresa da Segantini e Pellizza, in un'atmosfera che già palpita degli umori simbolisti di Bistolfi, costituisce una felice "riscoperta", utile ad intraprendere piste di ricerca parallele, ma comunicanti.

I legami di Andreotti con Brescia non si fermano, infatti, qui.

La sua biografia artistica ci racconta di un suo coinvolgimento, isolato e fulmineo, negli anni della maturità, nell'ambito della scenografia teatrale. È il 14 gennaio 1927 e a Milano, al Teatro Eden, debutta la tragedia in tre atti *Diana e la Tuda*, a firma di Luigi Pirandello, con la partecipazione di Marta Abba, prima attrice.

La *pièce*, agile nella struttura dialogica, affida ai due nomi femminili che ne identificano il titolo, il connubio, quasi un ossimoro, tra arte e vita, secondo una traiettoria poetica intensissima, un "gioco delle parti", tipico del grande drammaturgo siciliano. Sirio Dossi, ambizioso scultore, è alle prese con un'opera portentosa, una *Diana*, la "sua" *Diana*, che assume le fattezze dell'avvenente "modella" Tuda ma che, una volta perfezionata, assurgerà a "modello" di imperitura bellezza. Al contrario, il suo anziano maestro Nono Giuncano, è logorato da una tormentata (e infinita) ricerca della pienezza che ora, e solo ora, intuisce nella vita, quella "vera". Il contrasto, epico, si chiude tragicamente, mentre emerge con forza la solitudine amara della giovane Tuda, fiore del desiderio, ormai solo e appassito. Punto focale della scena, la grande statua modellata, su ideazione di Libero Andreotti, dai suoi allievi Lelio Gelli⁵ e Bruno Biondi (Fig. 1):

ATTO PRIMO

Lo studio dello scultore Sirio Dossi.

Muri bianchi, altissimi. Alle grandi vetrate luminose, tende nere. Tappeto nero, mobili neri. Lungo le pareti, collocate simmetricamente, riproduzioni in gesso di antiche statue di Diana. Porta a destra; uscio a sinistra.

Una gran tela bianca pende quasi a mezzo della scena, sospesa a un bastone scorrevole sugli anelli, a riparo della modella nuda, in piedi su uno zoccolo. La sua ombra, per via d'una forte lampada accesa dietro, si proietta nera, enorme, sulla parete di fondo, atteggiata da Diana, come nel piccolo bronzo del museo di Brescia, attribuita al Cellini⁶.

5. Cfr. A. BELLINI, *Lelio Gelli, La ricerca contemplativa nella scultura degli anni Trenta*, Tipolitografia Grafica, Pontinia 1999.

6. In L. PIRANDELLO, *Diana e la Tuda. Libero Andreotti e Pirandello. Una scultura in scena*, saggio di C. Pizzorusso, Giunti, Firenze 1994, p. 31.

Se, sui contenuti testuali (ed extratestuali), preferiamo rimandare agli illuminanti contributi, tra gli altri, di Roberto Alonge⁷ e Rosalba Galvagno⁸, volti a ricostruire il processo genetico e le fonti dell'opera, realizzata in una fortunata congiuntura per la produzione di Pirandello, a ridosso di capolavori quali *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) e *Uno, nessuno e centomila* (1926), ci preme qui porre l'attenzione sul preciso – ancorché inusuale – riferimento al «piccolo bronzo del museo di Brescia», la cui copia sovradimensionata viene richiesta direttamente da Pirandello allo scultore toscano, come si evince da una lettera inviata da Milano il 19 gennaio 1927⁹.

La documentazione fotografica della colossale prova, conservata presso l'Archivio «Libero Andreotti» di Pescia¹⁰ e pure nell'Archivio dell'Istituto Statale d'Arte di Firenze¹¹, rende conto dello sforzo titanico di una sfida che, prima ancora di rappresentare un'occasione esecutiva, chiama a raccolta le istanze più profonde dell'artista maturo, alle prese con una ridefinizione dei confini dell'arte, tra vita e forma, negli stessi anni del concorso per il *Monumento alla Madre Italiana* per Santa Croce (1924-26) e, di lì a poco, per quello di Milano, rimasto incompiuto¹².

La creazione plastica sembra procedere in parallelo rispetto alla scrittura drammaturgica:

7. Cfr. R. ALONGE, *Introduzione* a L. PIRANDELLO, *Diana e la Tuda. Sagra del Signore della Nave*, Mondadori, Milano 1993, pp. VII-XX.

8. Cfr. R. GALVAGNO, «*Il miracolo di Pigmalione*» al confine fra teatro, arte e letteratura: *Diana e la Tuda di Pirandello*, in *La Letteratura degli Italiani. Rotte confini passaggi*, a cura di A. Beniscelli, Q. Marini, L. Surdich, Sessioni parallele, DIRAS (DIRAAS), Università degli Studi di Genova, Genova 2012 (in testa al front.: «Associazione degli Italianisti XV Congresso Nazionale / Genova, 15-18 settembre 2010»); EADEM, *Diana e la Tuda: «Il miracolo di Pigmalione»*, in «Pirandelliana. Rivista internazionale di studi e documenti», n. 5 (2011), pp. 131-141.

9. Cfr. C. PIZZORUSSO, *Libero Andreotti e Pirandello. Una scultura in scena*, in PIRANDELLO, *Diana e la Tuda*, p. 14 (e nota relativa). Nella missiva Pirandello ringrazia Andreotti per il «preziosissimo» contributo artistico offerto attraverso l'opera scultorea «ampia e tormentosa», «mirabile interpretazione» dello spirito scenico. La lettera è riprodotta a [p. 6]; la statua a [p. 26].

10. Cfr., in particolare, ALAP, *Fotografie storiche*, 2 / 62-65.

11. Se ne veda la riproduzione in A. CAPUTO, *Il laboratorio di Porta Romana*, in *La cultura europea di Libero Andreotti. Da Rodin a Martini*, a cura di S. Lucchesi e C. Pizzorusso, catalogo della mostra, Firenze, Museo Marino Marini, 12 ottobre 2000-13 gennaio 2001, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2000, pp. 174-188.

12. Più in generale, sulla produzione monumentale dell'ultimo Andreotti, si rimanda a S. LUCCHESI, *IV. Tempo di monumenti (1921-27)* e *V. Modernità (1928-1933)*, in C. PIZZORUSSO, S. LUCCHESI, *Libero Andreotti. Trent'anni di vita artistica. Lettere allo scultore*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1997, pp. 193-201 e 253-258; G. UZZANI, *Il monumento e la libertà del bozzetto. Alcune esperienze degli anni venti e trenta*, in *La cultura europea di Libero Andreotti*, pp. 156-165.

*Ecco allora che il palco di Pirandello e la mente di Andreotti si illuminano della stessa chiarissima luce: Diana e il suo michelangiologismo, nient'affatto liberty e danunziano, diventano strumento e simbolo di uno scatto estremo di autodistruzione*¹³.

Vero è che l'*anchement* esibito dalla statua replica l'assetto del piccolo esemplare bresciano, tuttora esposto nel locale Museo della Città, privo delle morbidezze manieriste del bronzetto, per occhieggiare – piuttosto – in un (inconsapevole?) gioco allusivo, tanto l'androgino *David-Apollo* di Michelangelo, esposto al Bargello, quanto *L'Ombre* di Rodin¹⁴, rivisitata attraverso l'eloquenza monumentale di Maillol.

I riferimenti culturali della formazione ci sono tutti. E pure – ma si tratta di bizzarra suggestione – di un richiamo tautologico al significato assunto dall' "ombra" nella rappresentazione pirandelliana. Ma non è più tempo, è vero, di michelangiologismi autoreferenziali, di esercizi di stile come quelli esibiti ai tempi del *Narciso* milanese (1906)¹⁵. La crisi attraversata dallo scultore impone ora un riesame, *ab ovo*, del proprio credo plastico, come ha ben sottolineato Pizzorusso.

Rimane la curiosa citazione di una fonte secondaria, come la *Diana*, già attribuita a Benvenuto Cellini (Fig. 2)¹⁶, ed esposta nell'allora Museo dell'Età Cristiana della nostra città.

Reliquia di un fortunato filone iconografico, documentato da diverse variazioni sul tema della lotta tra la Virtù e il Vizio, attribuite, per lo più,

13. In PIZZORUSSO, *Libero Andreotti e Pirandello. Una scultura in scena*, in PIRANDELLO, *Diana e la Tuda*, p. 20.

14. Che, tra l'altro, Andreotti ha senz'altro visto direttamente a Torino, nel 1902, in occasione della *Prima esposizione internazionale d'arte decorativa moderna*, cui partecipa, insieme ad Augusto Mussini, Valmore Gemignani e Ferrante Zambini (cfr. C. PIZZORUSSO, *Sigilli di bronzo*, in PIZZORUSSO, LUCCHESI, *Libero Andreotti. Trent'anni di vita artistica, passim*). Sull'esposizione torinese, si veda, almeno, *Torino 1902. Le arti decorative internazionali nel nuovo secolo*, catalogo della mostra a cura di R. Bossaglia, E. Godoli, M. Rosci, Fabbri Editori, Milano 1994.

15. Se ne veda la riproduzione in *La cultura europea di Libero Andreotti*, p. 65, n. 8, che reca il titolo *La piovra*. Una nota a margine della fotografia storica conservata in ALAP, in realtà, identifica l'opera con *Narciso*, assegnataria della medaglia d'oro dell'accademia braidense nel 1906 (Cfr. *Fotografie storiche*, 1 / 27).

16. Si veda pure il suggestivo scatto fotografico, risalente agli anni Trenta, conservato presso il Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco di Milano, reperibile in rete al seguente url: <http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3a010-0003481/> (consultato in data 5 luglio 2020). Per la bibliografia più antica dell'opera, si rimanda almeno a: P. RIZZINI, *Catalogo di bronzi e d'altri metalli esposti nel Museo dell'età cristiana*, in *Illustrazione dei Civici Musei di Brescia. Dai Commentari dell'Ateneo*, Tipografia Apollonio, Brescia 1915 (non riprodotta).

a Pierino da Vinci e ora disseminate tra la Morgan Library & Museum di New York, il Victoria & Albert Museum di Londra e la National Gallery di Washington, la scultura di Andreotti si è spogliata dei significati allegorici del bronzetto di maniera. La mano che regge la mazza per soggiogare il Vizio è colta nell'atteggiamento di chi, con ritrosia, pare nascondere il proprio volto, secondo un'interpretazione sintetica e potente della corporeità, cui non è estranea la scelta del materiale di scena.



Fig. 2. Scuola toscana (Pierino da Vinci?),
Virtù, seconda metà del XVI sec., bronzetto,
Brescia, Musei Civici di Arte e Storia
(per gentile concessione)

L'ipotesi di un incontro tra Pirandello e Andreotti mediato da Ugo Ojetti – e pure da Guido Salvini, scenografo, figlio di Mario, direttore dell'Istituto d'Arte di Firenze¹⁷ – si intreccia con un'altra coincidenza, quella che vede la contestuale uscita, proprio su «Dedalo», nel volume del 1920-21, del primo saggio dedicato al toscano da parte del critico

17. Il nome di Ojetti è avanzato da PIZZORUSSO, *Liberio Andreotti e Pirandello*, p. 16, nota 16. La *liaison* tra Salvini, Pirandello e Andreotti è suggerita da CAPUTO, *Il laboratorio di Porta Romana*, p. 182, nota 30.

militante e di un contributo storico, a firma di Giorgio Nicodemi, sulla collezione bresciana di bronzetti rinascimentali¹⁸. Nicodemi, dal 1919 direttore dei Musei Civici e della Biblioteca Queriniana, è amico di Ojetti, come si deduce dalla corrispondenza conservata presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma¹⁹ e pure di Pirandello che, peraltro, nella sua biblioteca, contempla un poco noto *Benvenuto Cellini. Quattro episodi drammatici del Rinascimento*, a firma del giornalista Giulio Caprin, uscito per i tipi di Mondadori nel 1925²⁰.

Indizi, più o meno affascinanti, volti a suggerire, più che a documentare, incontri e corrispondenze, in un *milieu* culturale di rara sensibilità artistica che si alimenta di viaggi e letture.

Chissà se Pirandello, nella strutturazione scenica de *Diana e la Tuda*, ha tenuto conto dello straniamento prodotto dalla dissociazione iconica dell'*Enigma dell'oracolo* (1910), realizzato da Giorgio De Chirico²¹, la cui ricerca metafisica insiste, non a caso, su una predisposizione alla *mise en scène* che lo porterà, dagli anni Venti, a operare nel campo della scenografia, allestendo, peraltro, proprio nel 1924, *La Giara* pirandel-

18. Cfr. U. OJETTI, *Lo scultore Libero Andreotti*, in «Dedalo», a. I, vol. II (1920-21), pp. 395-417; G. NICODEMI, *Bronzi veneti del Rinascimento nel Museo dell'età cristiana a Brescia*, *ibidem*, pp. 463-475. Unico lacerto noto della conoscenza tra Nicodemi e Andreotti risulta un telegramma inviato alla moglie Margherita Carpi, in occasione della morte dello scultore, nel 1933, censito in ALAP, *Documenti vari*, 1-31. Si vedano, infine, per un approfondimento: *Libero Andreotti, Antonio Maraini, Romano Dazzi. Gli anni di Dedalo*, catalogo della mostra a cura di F. Antonacci e G. C. de Feo, Francesca Antonacci, Roma 2008; P. MOTTURE, *VII. I bronzetti*, in A. B. SPADA, E. LUCCHESI RAGNI, *Collezioni e collezionisti. Arti applicate dei Civici Musei di Arte e Storia di Brescia*, Grafo, Brescia 2012, pp. 263-287.

19. Si tratta dell'unità archivistica n. 1350, relativa alla corrispondenza tra Nicodemi e Ojetti e costituita da circa 300 documenti, depositati nel Fondo Ojetti.

20. Interessante risulta, al proposito, un passaggio del *Quarto episodio*, centrato su un Cellini moribondo, travolto dalla furia creativa della fusione del *Perseo*: «La morte s'è ingannata, e ben le sta. / Morto si mi vorrebbero i nemici. / Ma io son vivo più che mai. Non sono / mai stato vivo come questa notte / che è nato il Perseo. Diteglielo a tutta / Firenze, per le sue botteghe piene / d'invidiosi, per le piazze piene / di grulli ed a Palazzo a quel mercante / che si atteggiava a signore. Hanno ragione / quando mi chiaman lo scultore nuovo. / Quello che feci prima non è nulla, / ed io nemmeno lo rammento più. / Ma questa notte principia col Perseo / la vita dello scultor Benvenuto / che appena nato li spaventa tutti.» (pp. 231-232). Sulla biblioteca di Pirandello cfr. A. BARBINA, *La Biblioteca di Luigi Pirandello*, Bulzoni editore, Roma 1980. Il volume di Caprin è citato a p. 114.

21. Cfr. R. DOTTORI, *Giorgio De Chirico. Immagini metafisiche*, La nave di Teseo, Milano 2018, pp. 115-135. Il pittore replicherà il motivo della tenda nera in un'altra opera del 1921, *Mercurio rivela ai metafisici i misteri degli dei*, nota anche con il titolo *La statua che si è mossa*, quanto mai sintomatico per i discorsi che andiamo imbastendo. Si veda anche il pionieristico contributo di V. COSTANTINI, *De Chirico ed Enrico IV di Pirandello*, in «La Sera», 4-5 giugno 1942 che non ci è stato possibile raggiungere.

liana, per il teatro parigino degli Champs Elisées. L'antitesi tra le figure dipinte, di non facile decifrazione, la presenza della pesante tenda che lascia intravedere il capo chino della statua marmorea in un'ambientazione che scommette sull'ambivalenza tra esterno e interno, natura e architettura, ci orientano a considerare questa pista, tanto più che De Chirico, e il fratello Savinio, risultano assidui frequentatori, a Roma, del neonato Teatro d'Arte, fondato a Palazzo Odescalchi dal drammaturgo siciliano, su sollecitazione del figlio Stefano²². Un sodalizio che inaugura con *La storia del soldato*²³ e *La morte di Niobe*²⁴ e prosegue anche negli anni Trenta, allorché Pirandello sigla la regia de *La figlia di Jorio* di Gabriele D'Annunzio, con le scenografie e i costumi di Giorgio De Chirico (Roma, Teatro Argentina, 1934)²⁵.

Non è un caso allora che il già menzionato *La statua che si è mossa* (1921)²⁶ anticipi, di qualche anno, uno spunto che Savinio reinterpretava in *La morte di Niobe*, nel cui libretto si alternano sculture che passeggiano o «salgono leste gli zoccoli e s'irrigidiscono negli atteggiamenti statuari»²⁷, la coppia classica di Diana e Apollo vendicatori, oltre alla protagonista del mitico dramma di Niobe, madre superba che, dopo aver perso i suoi figli, viene pietrificata.

Ma è pure tutto “dechirichiano”, per così dire – e qui il cerchio si chiude – il *Monumento funebre a Dino Fantozzi* (Figg. 3a e 3b) che Libero Andreotti completa nel 1929 per il letterato, concittadino, sepolto

22. Cfr. A. D'AMICO, A. TINTERRI, *Pirandello capocomico. La Compagnia del Teatro d'Arte di Roma 1925-1928*, Sellerio, Palermo 1987.

23. Traduzione di Alberto Savinio, 1925, per cui si rimanda a D'AMICO, TINTERRI, *Pirandello capocomico. La Compagnia del Teatro d'Arte di Roma 1925-1928*, pp. 112-115.

24. Musica di Alberto Savinio; scene e costumi di Giorgio De Chirico, 1925, *ibidem*, pp. 124-129.

25. M. PIERI, 1934. *Il giuoco delle parti dietro le quinte de La figlia di Iorio*, in «Archivio D'Annunzio», vol. 4 (ottobre 2017), pp. 25-38; R. DI NICOLA, *Giorgio De Chirico. La lezione degli antichi Greci per una nuova scenografia de La figlia di Iorio di Gabriele D'Annunzio*, in «Metafisica», n. 19 (2019), pp. 97-124.

26. Cfr. nota 21. Per un inquadramento sul tema si rimanda a C. BELTRAMI, *Un risorgimento metafisico. Il monumento e la scultura nella pittura di Giorgio De Chirico*, in *de Chirico*, catalogo della mostra a cura di L. Massimo Barbero, Milano, Palazzo Reale, 25 settembre 2019-19 gennaio 2020, Marsilio / Electa, Venezia 2019, pp. 58-67.

27. Cit. in D'AMICO, TINTERRI, *Pirandello capocomico. La Compagnia del Teatro d'Arte di Roma 1925-1928*, p. 125. Più recentemente, cfr. L. CURINGA, *La mort de Niobé di Alberto Savinio: un mito 'disarmonizzato'*, in *Musiche e Immagini dagli anni Dieci*, DVD, a cura di G. Salvetti, Società Italiana di Musicologia, s.l. [Roma] 2013 («*Musiche del Novecento Italiano*», vol. III), reperibile in rete al seguente link: https://www.academia.edu/18904579/La_mort_de_Niob%C3%A9_di_Alberto_Savinio_un_mito_disarmonizzato (consultato il 22 luglio 2020).

nel cimitero di Pescia²⁸, già autore di un intenso discorso in onore dello zio Ferruccio Orsi, morto qualche anno prima.



Fig. 3a. L. Andreotti, *Monumento a Dino Fantozzi*, 1928-29, bronzo, Pescia (Pt), Cimitero Urbano



Fig. 3b. Andreotti, *Monumento a Dino Fantozzi*, 1928-29, gesso, Pescia (Pt), Gipsoteca «Liberio Andreotti» (per gentile concessione del Comune di Pescia)

Se è vero che l'ingresso nell'Oltretomba viene disegnato dallo scultore attingendo alle edicole funerarie dell'età classica – e si ricorda pure dei varchi classicheggianti del Muzio per il Tempio della Vittoria di Milano, con tanto di pigna apicale – è pure incredibilmente suggestiva l'assonanza dello spazio scolpito con le cabine dei *Bagni misteriosi* cui

28. L'opera in bronzo è documentata da un piccolo bozzetto e da un modello in gesso, depositati presso la Gipsoteca «Liberio Andreotti» di Pescia. Entrambi sono schedati in *Gipsoteca Libero Andreotti*, a cura di O. Casazza, Grafiche Il Fiorino, Firenze 1992, p. 151, n. 35 e p. 164, n. 16. In una lettera inviata all'amico Aldo Carpi il 25 maggio 1929, Andreotti scrive: «Faccio un monumentino funerario per il cimitero del mio paese. Ma vorrei aver dei ritratti da fare», consultato in Milano, Università di Milano, APICE-Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale, *Fondo Aldo Carpi e Maria Arpesani, Carteggio Libero Andreotti-Aldo Carpi*, copia anastatica, p. 179. Approfitto di questa sede per ringraziare la collega Elena Di Raddo con cui ho avuto modo di scambiare qualche idea sulle "fonti" andreottiane della maturità.

De Chirico dedicherà, qualche anno più tardi, un fortunato ciclo pittorico e plastico²⁹. O meglio – per non incorrere in pericolosi anacronismi – con tutto quell’armamentario scenico che il pittore di Volos assembla nelle sue ambientazioni, animate da statue e manichini e templi, dove l’*hic et nunc* si scioglie alla luce zenitale che annulla la scansione cronologica.

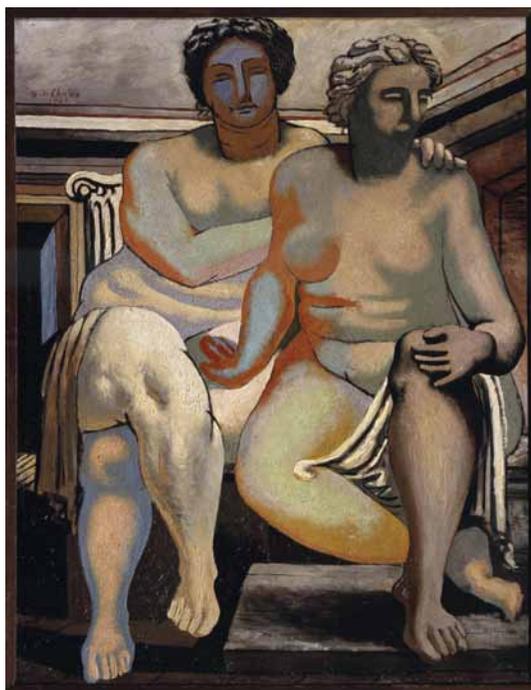


Fig. 4. G. De Chirico, *Donne romane*, 1926, olio su tela, Mosca, Museo Puškin (Fine Art Images/Archivi Alinari, Firenze/© SIAE)

Dove la sospensione in cui galleggiano le figure ci interroga sul limite tra arte e vita, tra memoria e contingenza. Basti pensare all’*Enigma di un pomeriggio d’autunno* (1909), sorta di *pendant* dell’*Enigma*

29. Su cui si veda, almeno, M. FAGIOLO DELL’ARCO, *Bagni misteriosi. De Chirico negli anni Trenta: Parigi, Italia, New York*, Berenice, Milano 1991.

dell'oracolo, "primo atto" di una serie di riflessioni sul dialogo innescato tra pittura e scultura, o meglio, tra *exempla* della classicità e fragranza fisiognomica, come in *Autoritratto con Mercurio* (1923) o il più noto *Autoritratto con busto di se stesso* (1922 ca.). O, ancora, sul rapporto tra massicce corporeità femminine – allineate alle donne "mediterranee" di Picasso – esorbitanti rispetto agli interni in cui sono installate, come nei *Nudi antichi* del Museum der Bildenden Kunst di Lipsia e nelle *Donne romane* del Museo Puškin (Fig. 4), entrambi del 1926. Negli stessi anni in cui De Chirico, tra l'altro, si muove tra Milano e Firenze, prima di ritornare a Parigi.

Intrecci persistenti tra pittura, scultura, musica e letteratura, filtrati da sguardi osmotici che devono tener conto, senz'altro, per Pirandello, della ricerca figurativa del figlio Fausto³⁰ e da un contesto artistico, come quello italiano dell'epoca, in cui l'arte respira l'atmosfera di un'aggiornata ricerca internazionale che si sostanzia di molteplici prospettive poetiche.

O, almeno, così è, se vi pare.

30. Al proposito, si rimanda ai suggestivi contributi di G. DEBENEDETTI, *Savinio, Pirandello e il 'sincerismo'*, in «Studi Comparatistici», 11-12 / (gennaio-dicembre 2013), Atti del convegno *Letteratura e opera lirica* (Università di Bologna, 18 e 19 aprile 2013), Edizioni del C.I.R.V.I., Moncalieri 2013, reperibile in rete al seguente link: <http://www.giacomodebenedetti.it/wp/letteratura-e-musica/letteratura-teatro-opera/savinio-pirandello-sincerismo/> (consultato il 18 luglio 2020) e di F. MATITTI, «Inseguimento dell'estraneo». Lo sguardo di Luigi e Fausto Pirandello sulla realtà, gli altri e se stessi, in *Legami e corrispondenze fra la letteratura e le arti*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 27 e 28 febbraio 2014), a cura di A. Favaro, C. Gurreri, C. Ubaldini, Edizioni Sinestesia, Avellino 2016, pp. 123-143, reperibile al seguente link: <https://ita.calameo.com/read/005864328dff311ca461> (consultato il 18 luglio 2020).

ROLANDO ANNI

Vite nella bufera. Quattro giovani soldati tedeschi caduti a Roncadelle

PREMESSA (MOLTO PERSONALE)

Il passato ritorna in momenti e in modi inaspettati. Può essere una fotografia dimenticata che si ritrova in un cassetto tra tanti fogli e oggetti diversi disordinatamente mescolati, oppure un documento che esce inatteso da un faldone. Oppure ancora una mail che non ci si aspetta di ricevere e che, attraverso poche parole e dopo settantacinque anni, apre uno squarcio su un episodio, ormai dimenticato e quasi trascurabile dalla storia, accaduto a Roncadelle, allora un piccolo paese a pochi chilometri da Brescia.

Nella mail si legge:

Per la mia ricerca di dottorato cerco qualche informazione su un giovane soldato tedesco che ha disertato e si è unito ai partigiani nel Nord Italia. Il suo nome era Helmut Kreiselmaier. Fu arruolato nell'esercito contro la sua volontà dopo che suo padre fu giustiziato dalla Gestapo per aver fatto parte di un gruppo di resistenza comunista. Helmut fu ucciso il 27.4.45 dall'esercito tedesco in ritirata e fu sepolto vicino a Brescia come soldato italiano. Apprezzerò qualsiasi informazione su di lui. I migliori saluti, Nurit Bernheim¹.

1. «For my doctoral research I am looking for any information of a young German soldier who defected and joined the partisans in Northern Italy. His name was Helmut Kreiselmaier. He

La mail giunge con queste notizie, in parte imprecise come si vedrà, all'Archivio storico della Resistenza bresciana e dell'Età contemporanea dell'Università Cattolica, ed è ricevuto anche da me, che a Roncadelle sono nato e vissuto e che del fatto ricordato dalla mail ho sempre sentito raccontare da tante persone, colpite dalla giovinezza dei morti e dal fatto che fossero stati uccisi alla fine della guerra.

Sembra quasi che quella mail, a tanti anni di distanza, mi abbia cercato e alla fine trovato. Decido però di aspettare fino ad essere in possesso di molte informazioni che mancano. Il tempo passa e arrivo al 2020, quando riprendo a scrivere a Nurit e alla sorella di Helmut, Susanne Kreiselmaier Riveles, e il discorso interrotto può riprendere.

Non resta allora, se mi riuscirà, che ritrovare e dare un nome e un volto ai quattro giovani soldati tedeschi uccisi alla fine della guerra e le cui tombe, quando ero bambino, ho sempre visto vicino al monumento ai caduti delle due guerre mondiali, appena prima del secondo cancello del cimitero. Su di esse, come su tutte le altre sepolture, il 2 novembre venivano deposti mazzi di fiori non so da chi, con un gesto di pietà che mi ha sempre colpito.

I TEDESCHI DI RONCADELLE E I GIORNI DELL'INSURREZIONE

Della presenza e dei compiti svolti da un distaccamento di soldati tedeschi a Roncadelle si conosce poco, qualche notizia non sostenuta però da una documentazione archivistica. Il reparto si era stabilito in paese piuttosto tardi, negli ultimi mesi del 1944:

Nell'autunno del 1944 si stabilì a Roncadelle un comando tedesco col compito di costituire una base logistica per l'assistenza agli automezzi militari tedeschi. Si trattava di una ventina di uomini, che presero possesso dell'ala occidentale del castello, adibita ad alloggio, della cascina adiacente, utilizzata come deposito di camion mili-

was drafted into the army against his will after his father was executed by the Gestapo for being a part of a communist resistance group. Helmut was killed in 27.4.45 by the retreating German army and was buried near Brescia as an Italian soldier. I would appreciate any information of him. Best regards, Nurit Bernheim» (Mail dell'11 novembre 2013).

La studiosa allora si occupava dello scrittore Shmuel Yosef Agnon (premio Nobel per la letteratura del 1966 insieme alla poetessa Nelly Sachs) che, all'inizio degli anni Venti, era stato ospitato da due medici Johannes Kreiselmair e la moglie Elisabeth Nicolai, genitori di Helmut, uno dei giovani soldati uccisi a Roncadelle.

tari, e della cavallerizza (ora cinema parrocchiale), trasformata in officina meccanica molto attrezzata².

I soldati di stanza in paese furono quasi esclusivamente impegnati nell'assistenza tecnica e nei lavori di manutenzione degli automezzi, come appare, anche solo indirettamente, da una cartolina postale dalla *Deutsche Gräberfürsorge Italien* (Commissione tedesca per la ricerca delle tombe in Italia), che, a proposito di uno dei quattro soldati uccisi, Ludolf Colditz, scrive al sindaco Angelo Manenti che il giovane «dovrebbe essere caduto nell'ambito del Vs. Comune al 27.4.45 e sepolto più tardi dal Parroco cattolico. Egli trovavasi in un castello esibito [adibito] a magazzino di benzina»³.

Nessun fatto particolare caratterizzò i pochi mesi nei quali il presidio restò nel paese. Solo poco prima del 25 aprile 1945 si cominciarono ad avvertire i primi segni della fine dell'occupazione tedesca e della guerra.

Quei giorni convulsi e confusi furono raccontati da Scipione Guaineri, in una relazione, non sempre precisa a causa del rapido succedersi degli avvenimenti e delle informazioni solo parziali che l'autore poté utilizzare.

Così descrive gli avvenimenti tra il 26 e il 27 aprile:

La guarnigione tedesca che dal novembre scorso si era acuartierata in paese, capi che era l'inizio del movimento insurrezionale, e saliti sui loro camion partirono improvvisamente e precipitosamente lasciando parecchi autocarri e materiale automobilistico che era tutto inservibile perché da loro reso tale da alcuni giorni, asportando pezzi di motore e togliendo tutte le gomme dalle macchine fracassando con colpi di martello quanto potevano.

La partenza di costoro fu improvvisa e inaspettata.

Alle ore venti [26 aprile] i patrioti si radunarono tutti nel castello Guaineri per farne la loro roccaforte e si impossessarono di tutto il materiale abbandonato dai tedeschi e tra questi, alcuni fucili e bombe a mano. [...]

Nelle prime ore del mattino del 27/4 nostre pattuglie avvistarono un gruppo di tedeschi che si dirigevano verso il paese, organizzata un'imboscata, dopo pochi colpi di fucile si arrendevano ventotto tedeschi fra i quali un capitano e un tenente. [...] Dopo questo episodio nulla da segnalare per tutta la giornata, se non il disarmo dei pochi fascisti del paese dai quali si recuperarono quattro moschetti.

2. G. L. VERNIA, *Simbolo della liberazione*, in *Il castello di Roncadelle dai Porcellaga ai Guaineri*, a cura di G. L. Vernia, Grafo, Brescia 1996, p. 144. Devo un particolare ringraziamento a G. L. Vernia per avermi messo a disposizione i documenti dell'Archivio comunale di Roncadelle.

3. Cartolina del 3 marzo 1947, Archivio comunale di Roncadelle (d'ora in poi ACR), busta 301, fasc. 3. Tutti i documenti riguardanti i «Militari tedeschi caduti nel territorio del Comune», come si intitola il fascicolo, si trovano in questa busta.

[...] Verso le ore quattordici un gruppo di venticinque uomini nemici in formazione di guerra entrarono in paese, i patrioti postati in castello attesero che tutti fossero bene a tiro e impegnavano nutrito fuoco di fucileria, durante il combattimento furono uccisi un capitano, un maresciallo e cinque feriti⁴.

A Roncadelle in quei giorni furono uccisi tre partigiani insorti: Giovanni Lombardi e Amedeo Simonini il 26 aprile in uno scontro armato nelle vicinanze del paese, e Enrico Pellini il 27 aprile in una sorta di un breve combattimento.

Su quest'ultima vicenda esiste un racconto scritto nel suo diario da Alberto Mario Toccolini⁵ che si trovò ad assistere ad un breve conflitto tra il gruppo di insorti organizzato da Guaineri e i tedeschi in ritirata.

La descrizione è molto precisa e Toccolini, pur provvedendo al recupero dei documenti dei caduti e poi al loro trasporto al cimitero, non trascrive nomi dei soldati tedeschi:

Venerdì 27 aprile

Alle 14 mi reco al castello [...] Non sono trascorsi cinque minuti che una ventina di Tedeschi - fucili a bilanciarm - compariscono a un centinaio di metri, sei avanzando dalla contrada Cantarane e gli altri da dietro la Posta. Evidentemente tendono a riunirsi lungo il fossatello che fiancheggia la strada e quindi ad attaccare il castello per asserragliarvi.

Viene loro gridato di arrendersi, ma - sia per il rombo di un aereo che volteggia nel cielo, sia per la diversità della lingua - essi non odono o non capiscono. Comincia il fuoco. [...] Appena cessato il fuoco, mi precipito verso Cantarane e scopro nel fossatello i cadaveri di un ufficiale e di un soldato tedesco, entrambi colpiti alla testa. [...] Mi interesso per il recupero e la consegna dei documenti ed oggetti dei caduti; faccio inoltre trasportare al Cimitero le salme dei due Tedeschi⁶.

Il giorno seguente, quando si reca nella camera mortuaria del cimitero constata che i soldati tedeschi sono quattro, uno gli pare un militare

4. *Roncadelle 22.6.1945. Diario storico delle giornate di insurrezione del popolo di Roncadelle, Il Comandante Guaineri maggiore Scipione*, Archivio storico della Resistenza bresciana e dell'Età contemporanea. Università Cattolica del Sacro Cuore - sede di Brescia, b. 45 fasc. 19. Scipione Guaineri (1896-1978) era il proprietario del castello.

5. Alberto Mario Toccolini (1895-1978), maggiore di fanteria nella prima guerra mondiale. Scrisse un volumetto sulla sua esperienza bellica (*Monte Zovetto. Martirio e gloria della Brigata Liguria*, Società Tipografica Editoriale Porta, Piacenza 1923). Lavoro nella segreteria dell'Unione fascista degli Industriali della provincia di Milano (*Guida di Milano e provincia 1940-41*, vol. I, Società editrice Savallo, Milano 1941, p. 1715) e abitò a Roncadelle dal 1943 al 1946.

6. Questa e la citazione seguente sono in A.M. TOCCOLINI, *Diario*, Archivio Guaineri Roncadelle, in Vernia, *Il Castello*, pp. 146-147.

delle SS:

Sabato 28 aprile

Nella camera mortuaria giacciono i cadaveri di un ufficiale, di un appartenente alle SS e di due soldati germanici [...]

Quando e dove sono stati uccisi gli altri due? L'autore del diario non scrive nulla.

Nei giorni seguenti i documenti e gli oggetti personali dei soldati sono portati in comune e qui custoditi.

Storie di giovani

Con la fine della guerra inizia tra il Comune di Roncadelle, alcune istituzioni e le famiglie dei caduti uno scambio di lettere, molto distanziato nel tempo ma continuo, che durerà fino al 1957. Apparentemente sono lettere burocratiche, ma, attraverso alcuni tenui elementi e brevi indicazioni, stabiliscono con le famiglie dei soldati morti dei legami destinati a mantenersi per 12 anni.

Il 6 novembre del 1945 il sindaco invia al Presidio militare di Brescia e poi al Comitato Internazionale della Croce Rossa, sezione Italia Settentrionale di Genova Nervi, l'elenco dei soldati caduti, che così, nonostante qualche errore di trascrizione, acquistano un nome, anche se non ancora un volto. Essi sono:

1. Stadler Franz di Loag e Rosina Fuchs nato il 6.10.1919 a Passau, abitante a Passau Auerbach. Sottufficiale cannoniere;

2. Colditz Ludolf di dr. Ludolf e Illa Rescovidt [Ella Rehwoldt], nato a Leipzig il 11.4.1922, studente, abitante a Leipzig 1 Karl Fausnitz [Raunitz]. Cannoniere C Bat[aillon];

3. Kreiselmaier Helmut di dr. Hans e di dr. Elisabeth Herdi [Nicolai] nato a Eisenach il 24.12.1923, studente, abitante a Ber[lin] Zahlendorf [Zehlendorf] 7 West Goetzelenstr;

4. Schneider Bernhard di ignoto e di Schneider Esilen [Erika] nato il 16.7.1926 in Rotenfels studente abitante a Waldkirch Bsg [Breisgau] in Emmendingen via Adolf Hitler 12⁷.

Da questo elenco, con pochi e incompleti dati, emergono alcuni esili elementi che delineano non dei volti, ma solo poche tracce.

7. ACR, busta 301, fasc. 3.

Innanzitutto sono giovani, hanno dai 19 ai 26 anni non ancora compiuti. Inoltre appartengono a condizioni sociali e economiche diverse. Helmut e Ludolf fanno parte della buona borghesia tedesca, sono figli di laureati e risiedono in due grandi città, Berlino e Lipsia, molto importanti economicamente e culturalmente. Gli altri due, Franz e Bernhard, sono nati e risiedono in città piccole come Waldkirch in Emmendingen, in Baden Württemberg vicino al confine francese, o in cittadine come Passau, in Baviera. Il padre di Bernhard, poi, è ignoto. Infine tre di loro sono studenti. Si tratta di pochissimi e insufficienti elementi perché dalla nebbia possano emergere dei volti, tuttavia sono tali da farne intuire qualche esile tratto.

Altre richieste da parte delle famiglie si succedono negli anni seguenti.

Il 15 gennaio 1947 la *Deutsche Gräberfürsorge Italien* (Commissione tedesca per la ricerca delle tombe in Italia) richiede i libretti, le piastrelle di riconoscimento e gli oggetti ritrovati dei quattro soldati caduti.

I documenti di Ludolf Colditz erano già stati inviati alla famiglia attraverso Salvatore Fiandra, dirigente della società "D. G. Vianini" di Milano, che si occupava della vendita di materiali e di macchine per legatorie, arti grafiche, cartotecniche.

Il 30 settembre 1949 Ludwig Breukel, un imprenditore residente a Milano⁸, a nome della madre di Helmut Kreiselmaier, che a maggio ha visitato la tomba del figlio, chiede al Comune di rintracciare gli oggetti personali e inoltre di sapere il costo di quattro sepolcri per un periodo di 20 anni.

La sistemazione delle tombe diventa l'argomento dei rapporti con il Comune. Rispondendo a una richiesta di Salvatore Fiandra, che si occuperà della questione per tutti i quattro caduti, il 4 giugno 1956 il sindaco Eugenio Braghini scrive che la posa di cippi «analoghi a quelli esistenti per i caduti italiani comporta una spesa di lire 12.000 comprendenti n. 4 colonnine di cemento armato con applicata alla sommità una tavoletta di marmo con inciso le generalità».

Il 7 giugno Fiandra versa sollecitamente la somma richiesta, aggiungendo la somma di 50 mila lire per le opere assistenziali del Comune,

8. Ludwig Breukel era un rappresentante di prodotti in ferro e metalli in genere, con sede in via S. Marta 10 a Milano. (*Guida di Milano e provincia 1940-41*, vol. II, Società editrice Savallo, Milano 1941, p. 2025).

osservando che

nei miei diversi passaggi, ho sempre rilevato l'attenzione che codesto On. Comune ha riservato ai quattro Caduti, tanto più accomunandoli agli Eroi Italiani.

Mani pietose, che io stesso commosso ho sorpreso nella posa di fiori, appartenevano a modeste ma sublimi figure di donne, forse colpite dallo stesso dolore che tuttora grava lancinante nel cuore delle Madri che da lontano, in altra terra, pregano per la pace dei loro Caduti.

Grazie a Lei ed ai suoi Amministrati a nome della famiglia del Tenente Ludolf Colditz, che io rappresento, e grazie anche per le famiglie degli altri Caduti Tedeschi⁹.

Solo nel giugno del 1958, le salme dei quattro soldati vengono trasferite al Cimitero militare tedesco di Costermano, in provincia di Verona, nei pressi del lago di Garda.

I NOMI E I VOLTI

Dei quattro soldati sappiamo pochissimo oltre ai loro nomi. Poco persino della loro morte. Si sa con certezza che due (ma chi fra di loro?) furono uccisi presso il castello nello scontro del 27 aprile. Gli altri due furono forse uccisi nel corso di una vicenda che ha lasciato confusi ricordi. Il racconto dell'uccisione, che avvenne dopo lo scontro armato, si è codificato in una narrazione, di cui pochi e anziani abitanti del paese ancora hanno memoria. Due soldati (oppure, meno probabilmente, uno solo) si trovavano sulla strada principale (ma anche su questo non vi è certezza) provenienti da Torbole, seduti sul retro di un carro trainato da un cavallo furono fatti segno di alcuni colpi di arma da fuoco che li uccisero. Da chi e perché non è possibile sapere.

Sappiamo che un ufficiale, probabilmente Colditz, era caduto presso il castello, colpito alla testa insieme ad un altro soldato, e che le ferite di Helmut non erano al volto, come ricorda la sorella Susanne:

Una lettera pervenuta alla mia famiglia nel maggio/giugno 1945 da un prete cattolico indirizzata a mia madre a Berlino includeva una foto di Helmut con fori di proiettile. Comprende anche il suo *Deutsche Wehrmacht Tag*. Mia madre ha inviato la lettera alla madre biologica di Helmut, che all'epoca viveva a Istanbul¹⁰.

9. ACR, b. 301 fasc. 3.

10. «A letter reaching my family in May/June 1945 from a catholic priest addressed to my mother in Berlin included a photo of Helmut with bullet holes. It also included his *Deutsche Wehrmacht Tag*. The letter my mother send to Helmut's biological mother, who was living in Istanbul at that time». Susanne Kreiselmair Riveles (mail del 30 settembre 2020). Il parroco di Roncadelle dal 1944 era don Carlo Vezzoli. Susanne Kreiselmair Riveles ha conseguito un

I due soldati uccisi allora potrebbero esser stati Helmut e Bernhard. Ma di ciò non esiste certezza.

I quattro giovani li conosciamo solo attraverso i dati, faticosamente ritrovati presso le famiglie oppure in pochi documenti archivistici. Di essi quasi tutto ci sfugge tranne la giovinezza e la sorte, quella di perdere la vita negli ultimi giorni di guerra.

Non di tutte le famiglie, direttamente o indirettamente, è stato possibile trovare delle notizie. Del più anziano, non ancora venticinquenne, Franz Stadler, non si conosce nulla. A Passau non sono poche le persone che di cognome fanno Stadler, ma tra di esse nessuna che rimandi a Franz, l'unico di cui non si conosce la professione. Di lui dunque restano solo il nome e le date di nascita e di morte. Niente altro.

BERNHARD SCHNEIDER

Solo il 24 settembre del 1951, la madre Erika scrive, in italiano, al sindaco Manenti, per il quale usa ingenuamente il nome di Podestà, una lettera:

Dopo anni di incertezza sulla sorte di mio figlio Bernhard Schneider, soldato tedesco, numero del contrassegno: 28264, R/Flg.Ers. Btl VII¹¹, mi è giunta l'anno scorso la triste notizia che proprio negli ultimi giorni della IIa guerra mondiale mio figlio sia caduto a Roncadelle e precisamente il 1° maggio 1945 e secondo le informazioni ricevute egli sarebbe stato sepolto nel camposanto di questo Comune.

Ora mi si offre la possibilità di poter visitare di passaggio la tomba del mio povero figlio, potendo prendere parte di una compagnia viaggiatori tedeschi che verrebbe a visitare l'Italia nei primi del mese venturo e che passerebbe di Roncadelle il 5/10 prossimo venturo.

Sarei veramente obbligata se in questa occasione potessi prendere visioni nei registri e per uso personale copiare le registrazioni stesse riguardante la tragica fine di mio figlio.

Sarebbe troppo chiedere un tale disturbo di farmi fare gentilmente la desiderata copia suaccennata, questo solo nel caso Lei non fosse presente al momento del mio passaggio e farmelo consegnare da qualcuno di Sua fiducia?

Con grazie vivissime Le porgo i miei ossequi

master in sociologia presso l'Università di Monaco e un dottorato in studi africani presso la Howard University. Nel 1979 ha contribuito a fondare il Gruppo di coordinamento dell'Africa meridionale di Amnesty International. Lavora al Centro di informazione e tracciamento delle vittime di guerra, un progetto della Croce Rossa americana, che aiuta le famiglie a rintracciare i milioni di persone disperse durante l'Olocausto e la guerra.

11. Si tratta di un battaglione di primo addestramento per le reclute della Luftwaffe.

Erika Schneider¹².

Il sindaco le risponde il 29 settembre confermando la notizia della morte del figlio, cercando di attenuare la durezza della notizia con l'assicurazione che la tomba del figlio non è dimenticata e trascurata:

In risposta sua richiesta sono spiacente comunicarle che effettivamente il di Lei Figlio trovasi fra i quattro militari caduti in questo Comune negli ultimi giorni della IIa guerra mondiale.

Il di lei figlio come i suoi tre commilitoni sono stati sepolti nel parco antistante il Cimitero Comunale dato che non si conosceva la religione degli stessi.

Assicuro anche che le tombe stesse sono curate come quelle dei defunti del paese di più dirò che su di esse da mani ignote vengono deposti dei mazzi di fiori nelle ricorrenze delle date più significative e in occasione della ricorrenza dei morti.

Tutti i documenti personali (libretti militari, tesserine, fotografie ecc.) trovate in possesso dei quattro Caduti sono state spedite a mezzo raccomandata in data 13 marzo 1947 alla *Deutsche Gräberfürsorge Italien* [...]

Per quanto non siano state prese alcune registrazioni sui registri di questo Comune sarò ben felice darle tutte le delucidazioni e chiarimenti che desidera¹³.

Infine Erika Schneider, dopo aver visitato la tomba del figlio, il 12 novembre scrive, ancora in italiano, al sindaco per esprimere la sua consolazione per come è tenuta e per esprimere il desiderio di conoscere i nomi e gli indirizzi delle famiglie degli altri caduti con le quali intende mettersi in contatto:

Preg. Signor sindaco del Comune di Roncadelle

Oggetto: Soldato Schneider Bernhard nato il 16.7.1926

Durante la mia visita in Roncadelle, son stata spiacente di non poter parlare con nessuno del Comune: però debbo prima di tutto ringraziarla della sua stimata lettera del 29 settembre scorso; non solo ma per la bella tomba di mio povero figlio e dei suoi tre Camerati caduti. È stata per me una grande gioia e un grande conforto a vedere come dette tombe sono tenute e curate: nella loro Patria e cioè in Germania non potrebbero esser tenute migliori. Il mio vivissimo grazie e perenne riconoscenza a tutti coloro che operano tanto bene.

Ed ora avrei un altro desiderio e precisamente: vorrei volentieri scrivere alle Famiglie degli altri tre Camerati e poter loro descrivere minutamente della mia visita costì e del modo come le tombe sono belle e tenute in ordine esemplare; ma sono priva dei loro nomi.

La ringrazio anticipatamente per la sua gentile risposta e porgo scuse vivissime per tutto il disturbo che ho arrecato e arredo. Abbia intanto la mia perenne riconoscenza.

Distintamente ossequia dev.ma

12. ACR, busta 301, fasc. 3.

13. Ivi.

Erika Schneider¹⁴.

LUDOLF COLDITZ

Anche di Ludolf, l'unico ufficiale tra i caduti, si conosce poco. La sua famiglia era proprietaria della fabbrica di piegatrici e cucitrici per le legatorie "Gebrüder Brehmer Maschinen Fabrik" di Lipsia, una delle più importanti della Germania. Dopo la morte del fondatore dell'azienda nel 1891, essa fu diretta prima da Friedrich Rehwoldt (1846-1924), al quale succedette Ludolf Colditz (1883-1952), che aveva sposato Ella Rehwoldt, figlia di Friedrich. Dopo la guerra la fabbrica fu espropriata tra il 1946 e il 1948¹⁵.

I contatti con il Comune vengono tenuti, come si è visto, da Salvatore Fiandra per incarico della famiglia Colditz, con la quale aveva intrattenuto rapporti di lavoro.

Infine nel 1957 le quattro tombe con i cippi sono sistemate, come Salvatore Fiandra può constatare. «Qualche tempo fa – scrive – sono passato da Roncadelle e ho potuto vedere personalmente l'avvenuta sistemazione delle tombe»¹⁶.

HELMUT KREISELMAIER

Notizie in più, rispetto agli altri, si trovano su Helmut, ma non tali da chiarirne il carattere. Sono come delle tessere spezzate, troppo poche per comporre un intero mosaico. Così si sa che «era un musicista dotato e un ragazzo molto timido. Viveva in Turchia con sua madre e parlava tedesco, turco e un dialetto russo. Entrambi i suoi genitori erano medici»¹⁷. Inoltre, scrive la sorella Susanne, «Helmut viveva con me e mia madre a Berlino nell'estate del 1944 ed era presente quando mio padre fu arrestato dalla Gestapo»¹⁸.

14. Ivi.

15. Per la lunga e complessa storia della fabbrica si può vedere J. GÖLZNER, T. WOMMER, *Gebrüder Brehmer Maschinen fabrik*, www.leipziger-industriekultur.de, 25.4.2018.

16. Lettera al Comune del 14 maggio, nella quale Fiandra chiede delle fotografie delle tombe da inviare alle famiglie. ACR, busta 301, fasc. 3.

17. «Helmut was a gifted musician and a very shy kid. He lived in Turkey with his mother and could speak German, Turkish and a dialect of Russian. Both his parents were medical doctors». Nurit Bernheim, mail del 17 novembre 2013.

18. «Helmut was living with my mother and me in Berlin in summer 1944 and he was present when my father was arrested by the Gestapo» Susanne Kreiselmaier Riveles (mail del 30 settembre 2020).

Si sa che il suo reggimento faceva parte della 334^a Divisione di fanteria, che aveva combattuto in Africa del Nord e che, ricostituita in Francia, negli ultimi mesi del 1943 era stata trasferita in Italia, sulla Linea gotica.

Conosciamo invece molto di più della sua famiglia.



Johannes Kreiselmaier

Il padre Johannes Kreiselmaier, figlio di un pastore luterano, lavorò come medico a Grossbreitenbach in Turingia. Poi tra il 1924 e il 1926 come ginecologo presso l'importante Institut für Sexualwissenschaft (Istituto di sessuologia), diretto da Magnus Hirschfeld a Berlino. Riprese poi la sua attività di medico a Lehnin, in Brandeburgo, non lontano da Potsdam. Nel 1938 infine si stabilì a Berlino-Zehlendorf.

La madre Elisabeth Nicolai era un medico di origine russa. Si era laureata alla Facoltà di Medicina dell'Università di Monaco nel 1919, dove conobbe e sposò Johannes Kreiselmaier, suo compagno di studi, anch'egli laureatosi in quell'anno. Nel 1924, ospitarono per qualche tempo lo scrittore Shmuel Yosef Agnon, in seguito a un incendio che aveva distrutto la sua casa. Il suo breve soggiorno nella località di Grossbreitenbach presso di loro lo rasserenò anche se nelle sue lettere di quel periodo

alla moglie scrisse che Elisabeth e suo marito litigavano continuamente. Elisabeth infatti pochi anni dopo divorziò dal marito, sposò un medico turco di nome Gediz e si trasferì a Istanbul insieme al figlio¹⁹.

Johannes Kreiselmaier inizialmente aveva sostenuto il nazismo e nel 1937 si era iscritto al partito. Allo scoppio della guerra venne arruolato come Oberstabartz (maggiore medico) nella Wehrmacht. Era entusiasta e sicuro della vittoria finale della Germania. Ma la disastrosa sconfitta di Stalingrado nel febbraio 1943 gli fece mutare atteggiamento. Come molti tedeschi, visse quel disastro come il punto di svolta della guerra, se non del regime, di cui aveva cominciato a comprendere la natura criminale. Nel 1943 prese contatto con il gruppo comunista di resistenza di Anton Saefkow, Franz Jacob e Bernhard Bästlein e operò aiutando e curando i componenti del gruppo, a volte usando come luogo di protezione e rifugio l'ospedale militare di cui era il responsabile.

Nel luglio del 1944 Kreiselmaier fu arrestato dalla Gestapo. Non tradì nessuno dei suoi compagni nonostante minacce e torture. Dopo un breve processo davanti al Tribunale del popolo, il 27 novembre 1944 fu condannato a morte e ghigliottinato a Berlino-Plötzensee²⁰.

Nonostante avesse pochi anni, la figlia più piccola Susanne, che al tempo aveva 4 anni e mezzo ricorda il momento dell'arresto del padre:

C'erano strani uomini in casa sua: uomini silenziosi e senza sorrisi che indossavano impermeabili e pesanti stivali di pelle. All'inizio avevano chiesto a suo fratello maggiore dove fosse il loro padre, ma quando lui ha risposto che non lo sapeva, hanno cominciato a rovistare in ogni stanza con un inquietante senso di efficienza.

Si fermarono solo un'ora, ma lei ricorda ancora i loro silenzi minacciosi, la sua incomprendione a occhi spalancati, il senso di paura che andava da suo fratello e alla tata a ondate sempre maggiori. Poi se ne andarono²¹.

19. Sulla vicenda si veda A. FALK, *Agnon's story: a psychoanalytic biography of S. Y. Agnon*, Brill, Leiden 2019, pp. 147-150.

20. Le informazioni sono in M.H. KATER, *Doctors under Hitler*, University of Carolina Press, 1989, p. 79 e in *Resistenza operaia a Berlino. 1942-1945. «Basta con Hitler. Mettere fine alla guerra». L'organizzazione Saefkow-Jacob-Bästlein*. Catalogo in italiano, pubblicato dal Centro Filippo Buonarroti di Milano, della mostra *Berliner Arbeiterwiderstand 1942-1945: "Weg mit Hitler - Schluß mit dem Krieg!" Die Saefkow-Jacob-Bästlein-Organisation*, Berlin 2009, curata da A. Neumann e B. Schindler Saefkow.

21. L. BEALE, *Susanne Riveles was 4 1/2 when the Gestapo executed her father*, «Los Angeles Times», 8 febbraio 1993. Susanne Riveles aveva 4 anni e mezzo quando la Gestapo giustiziò suo padre. Susanne aveva altre due sorelle, Ruth e Gudrun.

La storia dei quattro tedeschi uccisi a Roncadelle il 27 aprile 1945 è una storia destinata a restare senza una conclusione e per certi aspetti esemplare. Colpisce la sorte di Helmut che viene in Italia a morire per mano dei partigiani insorti, dopo che il padre era stato ghigliottinato per essersi opposto a Hitler.

Questa piccola e quasi irrilevante vicenda assume un significato di carattere generale, riguarda, infatti, i tanti uomini e donne, militari e civili, uccisi durante la guerra e nei lager, che hanno perso con la loro morte anche la loro identità e a fatica hanno conservato solo il loro nome.

Infine questa vicenda mette in primo piano i limiti e la frustrazione dello storico, che si trova di fronte all'esigenza insopprimibile di conoscerla e di spiegarla e, contemporaneamente, all'impossibilità di poterlo fare.



Helmut Kreiselmaier

NOTE, DOCUMENTI, RASSEGNE

GIUSEPPE NOVA

Giacomo Sarzina tipografo a Venezia nel Seicento. Nuove ricerche

Giacomo Sarzina¹ nacque nel 1585 a Soprazocco, piccolo comune all'epoca nel territorio della Magnifica Patria di Salò, ma ancora in giovane età si trasferì a Venezia, dove fece il suo praticantato presso l'officina tipografica di Nicolò Polo.

Presso la bottega di "Mastro Nicolò", il giovane valsabbino, allora poco più che diciannovenne, rimase sette anni e, una volta terminato l'apprendistato, si immatricolò all'Arte degli Stampatori veneziani e, subito dopo, decise di aprire una sua stamperia. Nel primo anno di lavoro in proprio, l'intraprendente Giacomo diede alla luce almeno cinque edizioni, che risultano tutte controfirmate con una marca tipografica raffigurante la "Lussuria", cioè una donna seminuda seduta sopra un cocodrillo che, con la mano destra, tiene una pernice, simbolo della sensualità più dissoluta. L'edizione² che segnò il suo esordio nel mon-

1. G. NOVA, *Stampatori, librai ed editori bresciani in Italia nel Seicento* (Brescia 2005); M. INFELISE, *Ex ignoto notus. Note sul tipografo Sarzina e l'Accademia degli Incogniti* in «*Libri, tipografi, biblioteche: ricerche storiche dedicate a Luigi Balsamo*», I, Firenze 1997; E. NICOLI, *Dal lavoro dei torchi all'arte dei libri. Soprazocco nella rivoluzione Gutenberg* (Brescia 2012); F. BARBERI, *Il libro italiano del Seicento* (Roma 1990); P. ULVIONI, *Stampatori e librai a Venezia nel Seicento* in «*Archivio Veneto*», Venezia 1977.

2. La sua produzione, che copre un arco di tempo d'esattamente trent'anni (dal 1611 al 1641), riguarda opere religiose ma anche opere di erudizione e di letteratura (Marino, Pona, Tasso, Cremonini, Scaglia, Valeriani, Franciosini, Casoni, Loredan, ecc.), oltre alle edizioni stampate per l'Accademia degli Incogniti.

do editoriale fu il *Dialogo della Serafica Vergine, et sposa di Christo S. Catherina da Siena. Diviso in quattro trattati. Nel quale profondamente si tratta della Provvidenza di Dio. Et un breve compendio della sua vita, et canonizatione, sotto il pontificato di papa Pio II. Et nel fine si narra il suo felice transito* (1611). Si tratta di un'opera in-8° di 688 pagine in cui compare per la prima volta, in calce al frontespizio, la dicitura "Presso Giacomo Sarzina". A quest'opera fecero poi seguito i *Proverbi italiani e latini. Per uso de' fanciulli, che imparan grammatica, raccolti et al Signor Pier Francesco Zino dedicati da Orlando Pescetti* (1611), il *Goffredo overo Gierusalemme liberata. Poema Heroico del Sig. Torquato Tasso. Nel quale sono state aggiunte molte stanze levate, con le varie lettioni, et postivi gli Argomenti et Allegorie à ciascun Canto d'incerto Autore* (1611), il *Trattato della Sanità. Di Castor Durante da Gualdo, Medico e Cittadino Romano. Nel qual s'insegna la Sanità, et prolongar la vita. Et si tratta della natura de' cibi, et de' rimedij de' nocumenti loro* (1611) e il *Trattato del Santissimo Sacramento dell'Altare, et del modo di riceverlo fruttuosamente. Con un altro Trattato della Santissima Messa, e del modo d'udirli con frutto. Et con un Specchio di Confessione* (1611).

L'anno successivo, ottenuta finalmente il 22 maggio l'immatricolazione come "forestiero" all'Arte degli Stampatori di Venezia, il tipografo valsabbino poté pubblicare la seconda edizione della richiestissima *Gerusalemme liberata* (1612), il *Novo ditionario hebraico, e italiano, cioè dichiarazione di tutte le voci ebraiche le più difficile delle scritture hebree nella Volgar lingua italiana. E in fine un copioso vocabolario* (1612) ed il testo ebraico *Yyqwmw Srzynh* di Leone da Modena (1612). L'anno successivo il Sarzina licenziò una terza ristampa della *Gerusalemme liberata* (1613), ma questa volta, come risulta dalla sottoscrizione, realizzata su specifica commissione del libraio veneziano Giacomo Vincenti. L'anno si concluse con la stampa di tre opere, la *Nova aggiunta alla vita di S. Carlo Borromeo* (1613), la *Zecca aritmetica: nella quale s'insegna per mezzo de numeri cavandosi alcuna di borsa un denaro, ad indovinare infallibilmente, di che valuta, di che metallo, di che stampa, et signore sia cotal danaro* di F. Gattici (1613) e la *Summa praedicatorum* di Felipe Diez (1613), opera che risulta eseguita "ad instantiam" della libreria degli Eredi Combi, confermando così l'ipotesi che il Sarzina lavorasse abitualmente per conto di diverse botteghe lagunari.



Fig. 1. Prima edizione nota di Giacomo Sarzina (1611)



Fig. 2. Prima marca tipografica (Lussuria)

Tra le migliori opere pubblicate dal Sarzina nel primo periodo (1611-1619) d'attività, oltre a quelle già citate, occorre inoltre ricordare: la *Vita di San Carlo Borromeo prete cardinale del titolo di Santa Prassede* di G.P. Guissone (1615), la *Vita della Beata Catherina Adorni da Genova. Con un dialogo in tre capitoli, tra l'anima, il corpo, l'umanità, l'amor proprio, et il Signore* (1615), la "*Foresta spagnola. Dove si tratta di apotegmi, et sententie dette da alcuni spagnoli, con motti arguti, et faceti. Composta per Melchior di Santa Croce, vicino alla città di Toledo, et tradotta di spagnolo in volgare da Francesco da Venetia* di M. De Santa Cruz de Duenas (1616), il *C. Iulii Caesaris Commentari ab Aldo Manutio Paulli F. Aldi N. in hac postrema editione emendati* (1616), i *Precetti da essere imparati dalle Donne Hebreo composto per Rabbì Bini Amin D'Harodono in lingua tedesca, tradotto ora di nuovo dalla detta lingua nella Volgare per Rabbì Jacob Halpton à beneficio delle devote matrone, et Donne Hebreo tementi d'Iddio* (1616), l'*Opera*

omnia, quae ad perfectam logicae cognitionem acquirendam spectare consentur utilissima di G. Zambrella (1617), il *De tutela et cura tutoribus et curatoribus. Tractatus absolutissimus* di L. Galganetti (1617), il *Physicorum libri XVIII* di Aristotele (1617), i *Concetti scritturali intorno al Miserere, et il Trofeo della Croce* (1618), le *Generose imprese d'alcuni personaggi delle famiglie Pompei, e Fortebraccia Manfrori, in servizio della Serenissima Signoria di Venetia, accompagnate da gravissimi accidenti degni veramente d'eterna memoria, con amplissime remunerazioni e onori ricevuti da esso Serenissimo Dominio* di Giovanni Barisoni (1619), il *Vocabularium Ecclesiasticum olim Rev. Fratis Ioan. Bernardun Savonem Ord. Haeremit. D. Augustini* (1619), il *Comentarium* di J. De Pineda (1619), i *Complimenti di Paolo Filippi dalla Briga, segretario del Serenissimo di Savoia. Lettere scritte da lui in nome dell'Ecc.mo Sig. Marchese d'Este ridotte a sette capi principali. Cioè di visita, congratulatione, condoglianza, ringraziamenti, raccomandazione, ragguagli e complimenti misti* (1619), e l'*Ester. Tragedia tratta dalla Sacra Scrittura* (1619).

Il primo salto di qualità, Giacomo Sarzina lo fece nei primi mesi del 1620, allorquando scomparve il libraio e stampatore Fioravante Prati, operoso e dinamico professionista che, a Venezia, diede vita alla “Minima Societas”, una compagnia che pubblicò diversi testi, tra i quali il famoso compendio degli *Annali Ecclesiastici* del Baronio e le *Controversiae* del Ballarino. La sua impresa, che era costituita da un'officina tipografica con tre torchi, varie serie di caratteri ed una libreria, che lo studioso Ulivoni nel suo saggio intitolato *Stampatori e librai a Venezia nel Seicento* (Archivio Veneto 1977), definì «magnificamente fornita», passò nelle mani del figlio Francesco che, però, gli sopravvisse soltanto due anni. Nel novembre del 1622, infatti, morì anche l'ultimo dei componenti della famiglia Prati, tanto che Francesco, dettando il suo testamento, lasciò tutte le sue sostanze alla sorella Angela ed ai figli di lei. Esecutore testamentario fu nominato proprio il bresciano Giacomo Sarzina, il quale era da poco diventato membro della famiglia, visto che aveva appena sposato la vedova di Fioravante. Nel dicembre 1622 Angela Prati, volendosi liberare di ogni incombenza circa l'attività libraria³ del fratello, decise di cedere l'officina tipografica al Sarzina per «la somma di 1100 ducati da pagare in sei anni».

3. L'inventario, redatto alla morte di Francesco, comprendeva centinaia di libri di ogni genere che erano ammassati nel magazzino di Santo Stefano.

L'anno successivo, nel 1623, il valsabbino fece il suo secondo grande salto di qualità acquistando, cioè, la libreria "all'insegna della carità" sita sotto i portici di San Marco, che era stata del conterraneo Pietro Farri, e diventando così uno dei più importanti librai veneziani. Tra il 1620 e il 1630 il Sarzina pubblicò più di 80 opere giungendo ad essere giustamente considerato, insieme con lo stampatore ducale Pinelli, il più attivo tra i tipografi lagunari della prima metà del Seicento.

Tra la produzione del secondo periodo d'attività (1620-1630), controfirmata da una nuova marca tipografica raffigurante la personalizzazione di Venezia armata, con il Leone di San Marco e, alle spalle, alcune imbarcazioni a celebrare la sua potenza marinara, dobbiamo almeno ricordare i *Flores exemplorum sive Catechismus historialis* (1620), il *Processus informatiuus, sive de modo formandi processum informatiuum. Brevis tractatus* di T. Ambrosino (1620), *Il Goffredo ovvero Gierusalemme liberata. Poema heroico del Sig. Torquato Tasso. Con l'allegoria universale dell'istesso, e gli argomenti a ciascun canto del Sig. Oratio Ariosti. Et con cinque Canti di Camillo Cavilli et una prefazione aggiuntavi di nuovo da Filippo Paruta* (1620), il *De litteratorum infelicitate* di G.P. Valeriani (1620 e 1629), il *Tempio Sacro di Dio nel quale si celebrano le feste della Santissima Vergine Maria, con devoti sermoni, e morali sermoni, et homelie* di B. Obicino (1621), i *Giochi di fortuna* di G. Casoni (1622), l'*Anfiteatro d'Europa in cui si hà la descrizione del mondo celeste et elementare per quanto spetta alla Cosmografia*⁴ di G.N. Doglioni (1623), il *Vocabolario degli Accademici della Crusca* di B. De' Rossi (1623), l'*Adone* di G. Scaglia (1623), le *Opere* di G. Scaglia (1623 e 1626), il *Teatro d'imprese di Giovanni Ferro All' Ill et Rev. Cardinale Barberino* (1623), la *Gramatica spagnola e italiana* di L. Franciosini (1624), il *De trasmissione. Tractatus* di N. Noalis (1624), la *Moscheide ovvero Domiziano il Moschicida. Poema* di G.B. Lalli (1624), il *Chlorindo e Valliero: poema* di C. Cremonini (1624), la *Vita del Cav. Marino* di G.B. Baiacca (1625 e 1633), la *Sferza invettiva* di G. Scaglia (1625), due ristampe⁵ della *Gerusalemme liberata* di T. Tasso (1625), la *Secchia rapita. Poema eroicomico et il canto*

4. Un trattato astrologico e cosmologico-geografico dedicato al Doge Antonio Priuli che conteneva una grande carta del mondo ed altre 33 carte d'Europa.

5. Diverse per frontespizio, paratesto ed apparato illustrativo: una curata dal giurista G. Casoni, con tavole incise da Giacomo e Francesco Valesio; l'altra curata dal professore O. Ariosti, senza tavole, ma con un bellissimo frontespizio inciso da Ettore Vicelli.

dell'Oceano (1625), la *Vita dell'Ill.mo et Rev.mo Monsignor F. Francesco Gonzaga, Vescovo di Mantova* (1625), il *Cordoglio di Parnaso pubblicato dalla fama. Idillio lugubre in morte del Cavalier Gio. Battista Marino* (1626), l'*Adone. Poema del Cav. Marino con gli argomenti del conte Fortunato Sanvitale et allegorie di don Lorenzo Scoto* (1626), i "Dialogos apazaibles compuestos en castellano y traduzidos en toscano di L. Franciosinio (1626), la seconda ristampa del *Vocabolario degli Accademici della Crusca riveduto ed ampliato. Con tre indici delle voci, locuzioni e proverbi latini e greci, posti per entro l'opera* (1626), la *Relazione della pompa funebre fatta dall'Accademia degli Humuristi di Roma per la morte del Cav. Gio. Battista Marino con l'orazione recitata in lode di lui* (1626), la *Sampogna del Cav. Marino, divisa in Idillij favolosi, et pastorali* di G. Scaglia (1626), il *Manuale de grandi di Mons. Querini, Vescovo di Nixia et Paris* (1627), l'*Accademia. Oratione dell'Ill. Alvise Da Mosto recitata nell'aprirsi dell'Accademia de gli Infermi in casa propria. Fondatore e Rettore Antonio Colluraffi* di A. Da Mosto (1627), il *Discorso di Pietro Soardi Romano per il quale con vive, e certe ragioni si rifiutano tutte le Fortezze ad perpetuitatem fatte con semplice terra, in qual si voglia forma, e modo, come inutili* (1627), le *Rodomontadas Espanolas* di L. Franciosini (1627), le *Lettere* di G. Scaglia (1628), le *Lettere del Cav. Marino gravi, argute, et facete non più stampate, con alcune poesie* di G.B. Marino (1628), le *Ombre apparenti nel teatro d'impreses* di G. Ferro (1629), le *Lettere a principi di negotii politici et ad altri personaggi grandi, di complimento del card. Ossat d'Arnaud* (1629), le *Imprese Sacre con triplicati discorsi, illustrate et arricchite* di P. Aresi (1629), la *Franceide ovvero Del mal francese: poema giocoso* di G.B. Lalli (1629), l'*Abbrégé ou Breve introduction françoise en la langue italienne. Introductione breve dalla lingua francese nell'italiana* di E. Clerico (1630) e il *Nuovo leggendario della vita di Maria Vergine Immacolata Madre di Dio, et delli Santi Patriarchi, et Profeti dell'Antico Testamento* (1630).

3922
**ANFITEATRO
 DI EVROPA**

In cui si hà la descriptione

DEL MONDO CELESTE, ET ELEMENTARE,

per quanto spetta alla Cosmografia...

Et si segue la storia di esse. Et non è il fito, & confini, con le Province,
 Regioni, & Paesi, Città, Fortezze, & Luoghi habitati, Mare, Monti,
 Fiumi, & Lagune, con i loro nomi antichi, & moderni,

Et insinuando l'origine, & natura del popolo, & de' Generazioni che fuori
 d'Europa si son trovate, quali dell'India superora
 questa quarta parte di Mondo.

Al Serenissimo Principe di Venetia.

ANTONIO PRIVILEGI.

Et gli Illustrissimi, & Eccellentissimi Signori con esso rappresentanti

l'Eccello, & Potentissimo CONS. di X.

Di Gio. Nicolò Dogliotti, Nobile Bellunese.

Concedetli questo Privilegio, & l'uso delle cose soprastanti. Et confer

l'uso di stampar in Base per se, & suoi proprii successori

CON LICENZA DE' SUPERIORI, ET PRIVILEGIO.



IN VENETIA. MDCXXIII.

Presso Giacomo Sarzina.

Fig. 3. Giacomo Sarzina,
Anfiteatro d'Europa (1623)

VOCABOLARIO

DEGLI

ACCADEMICI

DELLA

CRUSCA

IN QUESTA SECONDA IMPRESSIONE

di nuovo ristampato, e ampliato, con aggiunta di molte voci, e significati
 del buon uocabolo, e buona quantità di quelle dell'uso.

CON TRE INDICI DELLE VOCI, LOCZIONI,

e parole Latine, e Greche, aggi per tutto l'Opera.

Con privilegio del Serenissimo Principe, del Re Cattolico, della Serenissima Repubblica di Venezia,

et degli altri Principi, & Potentati di Italia, & fuori d'Italia, della Maestà Cattolica,
 del Re Cristianissimo, & del Serenissimo Archiduca Alberto.



IN VENETIA. MDCXXIII.

Appresso Iacopo Sarzina.

Comandante della stampa di Giacomo Sarzina.



Fig. 5. Giacomo Sarzina, *Il Goffredo
 overo Gierusalemme liberata* (1625)



Fig. 6. Giacomo Sarzina, seconda marca
 tipografica (Venezia)

Tra la fine del 1630 ed il 1631, Giacomo Sarzina tornò in Valsabbia nel tentativo di trovare riparo tra la quiete del suo paese natio dall'infuriare della peste. A Soprazocco investì parte dei proventi del suo lavoro, con l'acquisto di terreni⁶, forse, come fa notare E. Nicoli, «coltivando una prospettiva di vita bucolica in età avanzata». Ritornato a Venezia riprese la sua attività a pieno ritmo, tanto che in una serie di documenti d'Arte riferibile proprio a quegli anni, risulta che il Sarzina detenne il primato dei "Privilegi" concessi ai tipografi lagunari in materia di stampa: tra il 1631 e il 1641, per esempio, gli furono concessi ben 66 privilegi, il 20% di tutti quelli accordati in città. La produzione del Sarzina riprese con la pubblicazione dei *Trionfi della virtù* di A. Colluraffi (1631) anche se, dal 1631 al 1640, più della metà delle opere uscite dai suoi torchi risultano legate all'ambiente dell'Accademia degli Incogniti, un sodalizio culturale fondato nel 1630 da Giovanni Francesco Loredan (la sede era nella sua abitazione), il quale, con Guido Casoni, fu l'ideatore del celebre motto "*Ex ignoto notus*". Il Sarzina, forte dell'appoggio e delle commesse dei membri⁷ dell'Accademia degli Incogniti,⁸ non solo confermò la sua posizione di preminenza in seno all'Arte degli Stampatori, seguito dal Ginami, dal Pinelli e dal Tomasini, ma addirittura consolidò la propria considerazione tra i letterati ed i bibliofili. Uno di questi, fra' Angelico Aprosio di Ventimiglia, in alcuni documenti epistolari ne parla con grande stima e rispetto, anche se non si esime da alcune personali considerazioni circa il fatto che il Sarzina «aveva sposato la vedova del collega Fioravante Prati, ma quando rimase vedovo, aveva in mente di sposare la vedova di un altro stampatore, Giacomo Scaglia, mentre una sorella di lui aveva sposato il tipografo bresciano Taddeo Pavoni», mettendo in luce come, all'epoca, il matrimonio tra

6. Questa non fu certamente l'unica occasione che ebbe lo stampatore bresciano di ritornare in patria, anzi sappiamo che Giacomo Sarzina vi rimase sempre legato, tanto che ritornava in Valsabbia sempre volentieri ed investiva parte dei proventi della sua arte nell'acquisto di terreni. A questo proposito un documento notarile del 21 marzo 1639 conservato presso l'Archivio di Stato di Venezia nelle filze relative al notaio Fausto Doglioni, testimonia «*a compera di messer Sarzina a Soprazocco di Salò di 236 pertiche bresciane di terreno*». Inoltre l'estimo del 1641 gli attribuisce notevoli proprietà a Soprazocco (ASCBs Polizze d'estimo, Soprazocco, reg. 2071).

7. Tra gli accademici che affidarono la stampa delle loro opere al Sarzina, oltre al Loredan ed al Casoni, ricordiamo Francesco Pona, Giambattista e Luigi Manzini, Girolamo Brusoni, Angelico Aprosio, Maiolino Bisaccioni, Piero Pomo e Giovanni Battista Barpo.

8. Il Sarzina, pur essendo "il favorito", non era l'unico stampatore dell'Accademia, infatti molti titoli sono presenti nei cataloghi di altri tipografi veneziani: Cristoforo Tomasini, Giacomo Scaglia, gli Eredi Gueriglio, Andrea Baba, Pietro Bertano e persino, dello "stampator ducale" Pinelli.

stampatori e vedove o parenti di stampatori «era costume antico, e giovava a rafforzare le aziende».

Tra le opere edite nel terzo, ed ultimo periodo, d'attività di Giacomo Sarzina (1631-1640), oltre alle opere già citate, dobbiamo almeno segnalare il *Lector instructus. Ad catholicas veritates ex scripturis sacris educanda, et per varios sensus concordatas fidelibus populis enuntiandas* di R.P.F. Paolo da Trecate (1631), l'*Ode per l'Accademia degli Incogniti eretta in Venetia, la cui impresa è il Nilo che sorgendo da fonte incognita diviene celebre nel suo corso col motto Ex Ignoto notus*⁹ (1632), il saggio intitolato *Nella renovazione dell'Accademia degli Incogniti* di G. Casoni (1632), il *Dell'ira di Dio, e de' flagelli, e calamità, che per esso vengono al mondo. Con tavole de' capitoli, che si contengono in esso* di G. Tiepolo (1632), i *Sensi di devozione sopra i sette Salmi della Penitenza di Davide* di G.B. Loredan (1633), la *Messalina* di F. Pona (1633), la *Vita del Cavalier Marino* di G.B. Loredan (1633), gli *Scherzi geniali* di G.B. Loredan (1633), le *Turbolenze d'Israele seguite sotto il governo di duo re Seleuco il Filopatore, ed Antioco il Nobile. Istoria ed osservazioni* (1633), il *Quadragesimale* di C. De Avendagno (1634), la *Ribellione, e morte di Volestain, generale della Maestà Cesare* (1634), le *Delitie, et i frutti dell'agricoltura e della villa* (1634), le *Poesie spirituali del s. Scipione Ammirato dedicate al Ser.mo Principe Lorenzo di Toscana* (1634), il *Della tribulatione, e i suoi rimedi* di P. Aresi (1634 e poi 1635), il *Cortigiano santo overo La vita di Santo Elzearo Conte di Ariano. Con alcuni avvertimenti politici ai cortigiani* di R. Pico (1635), i *Fiati d'Europe: rime di Paolo Richiedei bresciano. Accademico umorista. Il Rugginoso frà gl'Incogniti di Venezia. E frà gli Erranti di Brescia il Risvegliato* di P. Richiedei (1635), la *Dianea* di G.F. Loredan (1635), la *Collectanea Bullarii, aliarumque summorum pontificium constitutionum* (1636), i *Capriccia Macaronica. Magistri Stopini Poetae Ponzanensis* (1636), il *Davide perseguitato* di V. Malvezzi (1636), la *Traslazione del corpo di San Giovanni martire Duca d'Alessandria da Costantinopoli in Venezia* (1637), la *Contesa delle tre Dee* di O. Persiani (1637), l'*Anunia di Bergamo* (1637), le *Opere spirituali* di R.P.F. Alessio Sigala da Salò (1637), il *Quaresimale overo considerationi sopra i Vangeli della Quaresima* di B. Fedele (1637), il *Flauto* di Pietro Michiele (1638), le *Bizzarrie accademiche* di G.F. Lo-

9. Quest'opera è la prima che riporta, nell'apposito spazio riservato alla sottoscrizione, la dicitura "Venezia, Sarzina, Stampator dell'Accademia".

redan (1638), l'*Historia della Transilvania* di C. Spontoni (1638), l'*Applauso nella nascita del Delfino di Francia* (1638), le *Aurae decisiones Sacrae Rotae Romanae* (1638), le *Prose* di Pietro Michiele (1639), la *Centuria degli Epitafi* di G.M. Vassalli (1639), le *Nozze di Teti e di Peleo*. *Opera scenica* di O. Persiani (1639), il *Principe Rumerondo* di C. Curti (1639), il *Quaresimale* di S. Cedana (1639), la *Fuggitiva*. *Romanzo* di G. Brusoni (1640), la *Farsaglia*. *Poema heroico* di M. Anneo Lucano (1640), l'*Adone*, *tragedia musicale rappresentata in Venezia l'anno 1639 nel teatro de' SS. Giovanni e Paolo* di P. Vendramino (1640), il *Principe ermafrodito* di F. Pallavicino¹⁰ (1640), la *Nuova Selva di concetti, fondati nell'autorità della Sacra Scrittura, de' Santi Padri, e d'altri gravissimi Dottori di Santa Chiesa applicabili a tutte le ferie di Quaresima* (1640), le *Speculazioni morali dell'Augustissimo Sacramento dell'Altare* di V. Moro (1640) ed il *De' saggi d'istoria* di P. Pomo (1640).



Fig. 7. Giacomo Sarzina, *La Diane* (1635)



Fig. 8. Giacomo Sarzina, *Historia della Transilvania* (1638)

10. Si tratta dell'infelice e geniale Ferrante Pallavicino che, come noto, era stato costretto dalla famiglia a prendere la tonaca di canonico regolare lateranense e, quindi, aveva sfogato il suo livore verso quel sistema sociale che l'aveva sacrificato abbandonandosi ad una vita sregolata e scrivendo una serie di libelli ribollenti di sdegno, sia verso la Chiesa, sia verso i benpensanti dell'epoca. Perseguitato e braccato dalle autorità religiose e dagli agenti segreti, riuscì sempre ad evitare l'arresto, ma la satira contro Urbano VIII gli fu fatale: attratto con l'inganno ad Avignone da una spia, fu orrendamente torturato e poi decapitato a soli 29 anni.



Fig. 9. Giacomo Sarzina,
Le nozze di Teti e di Peleo
(1639)



Fig. 10. Giacomo Sarzina,
La Fuggitiva (1640)

Nell'ultimo anno d'attività (1641), la produzione di Giacomo Sarzina è ancora caratterizzata dal solito successo, sia editoriale (risulta sempre primo tra i tipografi lagunari come volume di stampe), sia commerciale (risulta tra gli iscritti all'Arte che potevano vantare i più buoni introiti, ma anche le più alte "tanse"), mentre tra la sua produzione dobbiamo ricordare la *Venetia eviterna, discorso teologico-academico* di P. Romero (1641), il *Tractatus de canonicis, et dignitatibus* di G. Barbosa (1641), le *Novelle amoroze de' Signori Academici Incogniti* (1641), i *Pensieri predicabili sopra tutti gl'Evangelii correnti nella Quaresima* di D. Paolacci (1641) ed il *Pastoralis solitudinis, sive De officio, et potestate parochi, tripartita descriptio* di G. Barbosa (1641). L'ultima edizione che uscì dai suoi torchi fu il libello intitolato *Memorie della Regina Margherita di Valois* di P. Varrialira (1641).



Fig. 11. Ultima edizione nota di Giacomo Sarzina (1641)

Giacomo Sarzina morì improvvisamente il 30 luglio 1641 a soli cinquantasei anni, come si evince da un documento dell'epoca, conservato nei faldoni relativi ai "Provveditori alla Sanità – Sezione necrologi", oggi custodito presso l'Archivio di Stato di Venezia. La sua inattesa scomparsa colpì estimatori ed amici, tanto che uno di essi, il già citato fra' Angelico Aprosio, così raccontò le circostanze del suo decesso: «*Fu appunto una mattina di festa nel mese di luglio 1641 mentre si alzava da letto per andare a ricreazione, venendo sorpreso da accidente apoplettico. Fu cosa degna di osservazione quella succedé il giorno avanti. Egli non era solito accostarsi alle casse de' caratteri per comporre, ma solo per bisogno di scambiar qualche lettera nelle correzioni: attendendo alla lettura de gli operai sopra de' piombi. Quel giorno gli venne voglia di comporre*».

A seguito della morte del Sarzina le proprietà, che «*tra libri, robbe e danari*» ammontavano a circa ventimila ducati, passarono nella disponibilità della sorella, mentre l'impresa tipografica toccò al cognato

Taddeo Pavoni che, però, non si dimostrò affatto accorto, tanto che, sempre secondo l'Aprosio, per evitare la bancarotta la moglie decise di riportarlo in tutta fretta alla vita di campagna nella sua terra d'origine. Racconta infatti l'indiscreto frate: «*Standosene la moglie, che era l'herede, nel Bresciano, vicino a Salò, in non molti mesi ne consumò qualche migliaia: ed haverebbe dato fondo al rimanente, se la moglie, per non perdere i suoi diritti, portandosi a Venetia, fatta vendere la Stamparia, e quanto ci era non l'avesse ricondotto a coltivare il suo Giardino, che nel territorio Benacense cominciava ad inselvaticchire*».



Fig. 12. Heredi del Sarzina, *Novelle amorse* (1641)



Fig. 13. Taddeo Pavoni Herede del Sarzina, *L'Assarilda* (1641)

Mentre furono Paolo Gueriglio e Giovanni Turrini ad occupare la posizione di rilievo che era del Sarzina nei confronti dell'Accademia degli Incogniti, Taddeo Pavoni provò a prendere in mano i torchi del parente defunto ma, come detto, resistette solamente un anno. Tra le opere che licenziò in quel breve lasso di tempo dobbiamo ricordare le *Novelle amoroze de' signori Accademici Incogniti* (1641) che risulta sottoscritta "Appresso gli Heredi del Sarzina", le *Memorie storiche della mossa d'armi di Gustavo Adolfo re di Svetia in Germania l'anno MDCXXX scritte in cinque libri* di M. Bisaccioni (1642), l'*Iliade d'Homero trasportata dalla greca alla toscana lingua da Federico Malipiero nobile veneto* di Omero (1642) e quella che è considerata l'ultima edizione uscita dall'officina lagunare, vale a dire l'*Assarilda* di A. Di Santa Croce (1642) che risulta sottoscritta "Presso Taddeo Pavoni Herede del Sarzina", dopo di che i torchi tacquero per sempre.

Glauco Giuliano

Il Fondo Antico nella Biblioteca della Fondazione Civiltà Bresciana

Notizie e Curiosità

Non tragga in inganno, il visitatore del Fondo Antico della Fondazione¹, la modesta dimensione dei suoi scaffali: 500, se non siavi errore, i volumi ivi racchiusi, senza contare poche decine nei meandri dell'antico convento. Collezione di non straordinaria ricchezza, dunque, eppure non ancora interamente esplorata. Dei volumi che, fra il XVII ed il XIX secolo, adducono testimonianza della vita intellettuale, religiosa e sociale di Brescia e del territorio, troviamo riflesso ne *Il Movimento intellettuale bresciano*, come ebbe a chiamarlo, nel 1867, Carlo Cocchetti (1817-1888): *Movimento* che, avvicinandosi ai suoi giorni, tradiva, al tempo medesimo, suggestioni d'Oltralpe e liti provinciali; arcadiche rimembranze ed ingegnerie sociali; dispute teologiche e livori anticlericali; inquietudini ed acquietamenti: *quieta non movere et mota quietare*. Ma emergono, anche, rapporti personali, altrimenti poco noti o ignoti. Così, per esempio, Cocchetti ne dona una copia (B.I.7/24), con queste parole, restituite da un inchiostro sbiadito: «Alla sua allieva Teresa Zappa e allo Zio di lei Domenico Luzzardi². L'Autore». Non è affatto raro,

1. L'acronimo FA, che precede i successivi elementi delle segnature, d'ora in avanti sarà sottinteso. I dati biografici in questo articolo sono generalmente ricavati dall'*Enciclopedia Bresciana* di Mons. Antonio Fappani. L'indicazione di edizione «Brescia» è omessa, quando si tratti d'editore, stampatore, libraio bresciani.

2. Teresa Zappa, moglie di Carlo Orio (1828-1892), patriota quarantottino e viaggiatore in

dunque, come ad ogni ricercatore è ben noto, che mute e fantasmatiche presenze assumano fisionomia da nomi di possessori, dediche manoscritte, postille di lettori. Può accadere, altro esempio, che un anonimo giurista si diffonda in ampî e puntuali rilievi critici: è il caso delle *Annotazioni pratiche al Codice Civile Austriaco di Gioachino Basevi*, Milano, Cavalletti 1846 (C.V.25), dove un'intera pagina elenca i «difetti del presente Autore», seguita da altre due con varie osservazioni. Ben si vede come le annotazioni manoscritte offrano una traccia promettente ed esemplare (accanto a qualche altra, cui non ho saputo non accennare) per la ricognizione del Fondo, quando una descrizione completa sia preclusa dai limiti della pagina e della penna.

Sulle cinquecentine (assenti in FA) non è raro leggere una frase generosa, come: *hic liber est mei et amicorum meorum* – accadeva quando l'*in-folio* d'un classico poteva costare come un potere. Assai rara nei più economici libri dei secoli successivi; anzi, anche là, dove dovrebbe regnare la fiducia, ecco che su un testo proveniente, come molti altri, dal Seminario Vescovile di Brescia, gli *Ammaestramenti degli Antichi di F. Bartolommeo da S. Concordio*, OP (Vescovi 1817 – A.III.29), una grafia ancora settecentesca avverte: «Guardati o ladraman di far rapina / Del libro che contien tanta dottrina». Il timore d'esser derubato del proprio libro dilagherà con la diffusione della cultura tra i ceti subalterni ed il deprezzamento dei suoi veicoli a stampa: sui *Commentari di C. Giulio Cesare* (Nuova Biblioteca Popolare, Torino, Pomba 1853, B.III.28), la nota di possesso «Silvani» è contraddetta da una mano rabbiosa: «Le me on vece de Silvani».

Ma, con quale sobria cortesia un nipote di G. B. Guadagnini, Fortunato Federici da Esine (1778-1842), «sacerdote e cenobita cassinese», insigne bibliografo e bibliotecario in Santa Giustina a Padova, verga queste parole d'omaggio del proprio *Degli Scrittori Greci e delle Italiane Versioni* (Padova, Tip. della Minerva 1828, C.V.10) firmandosi, con semplicità, Federici: «Alla Nobilissima Dama La Contessa Ippolita Fè in pegno di ossequiosa stima». Emerge, qui, una rete di parentele ed affinità: in Santa Giustina egli collabora con il dottissimo monaco Innocenzo Maria Liruti da Villafredda (Tarcento, Udine), al secolo Carlo Antonio, autore del *Diritto delle Chiese e de' Corpi Ecclesiastici ...*

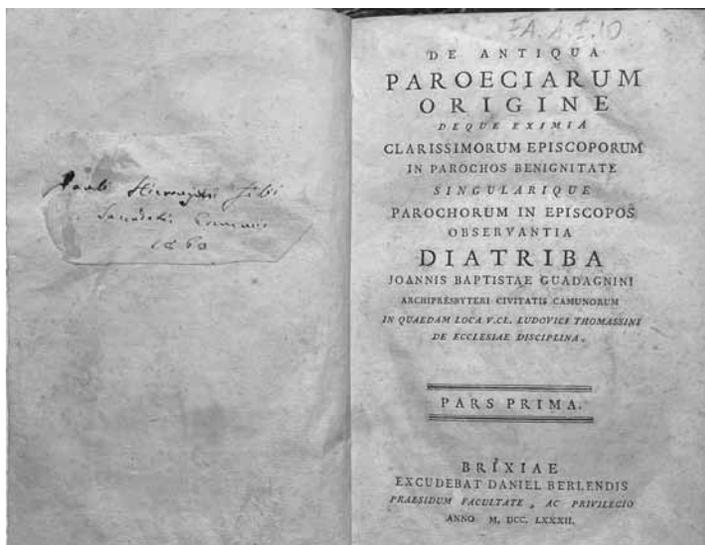
Oriente per l'incremento della sericoltura. All'Orfanotrofio Femminile di Ponteviso, fondato nel 1867 dall'Ab. Carlo Angelini, pervenne il Legato Zappa – Lussardi.

a' Beni Temporalis ... Lettera ad un Amico, pubblicato adespota con l'indicazione di stampa Avignon, Guarigand 1785 [ma: Lugano 1798, avverte la nota manoscritta sul frontespizio]; l'esemplare A.II.11 reca la nota: «di Leopoldo Guadagnini Monaco di Venezia», cioè del cugino di Fortunato. Madre di questi era Antonia Guadagnini, sorella del celebre Arciprete di Esine, Giovanni Battista Guadagnini (1723-1807). Eccoci, dunque, nel vivace clima teologico del “cenacolo giansenistico”³ camuno, corrente che in quella valle fu più longeva che altrove. Alcune firme vi ci riconducono: così c'imbattiamo frequentemente in D. Paolo Federici (1805-1878), da non confondere con l'altro sacerdote, omonimo (1763-1845): questi era zio del pittore Antonio Guadagnini; l'altro, il più giovane, era figlio di Girolamo e Giacomina Guadagnini, e cugino del medesimo pittore: entrambi, tuttavia, colti ed appassionati bibliofili, alla voracità dei quali il parente pittore, da Bergamo, forniva l'alimento. La nota di possesso, «Prete Paolo Federici Esine», presente (con varianti) su non meno di quindici volumi, dev'essere attribuita al Giovane, poiché appare su due edizioni, B.I.7/1 e C.III.23, che sono, rispettivamente, del 1856 e del 1854, e presenta grafia uguale a quasi tutte le rimanenti, con l'eccezione di almeno due, dove la data e la grafia permettono di scorgere la mano di D. Federici il Vecchio. Alcuni libri, presenti nella biblioteca di D. Guadagnini, passarono in quella di D. Federici, come l'*Orazione in lode della Signora Barbara Chizzola moglie del Conte Giammaria Mazzuchelli*, Bossini 1766 (A.I.11), che lo stesso Guadagnini indirizzava a Nigrello Accademico Agiato, ossia all'Ab. Giovanni Battista Rodella (1724-1794), segretario del Conte Giovanni Maria Mazzuchelli (1707-1765) e suo collaboratore per *Gli Scrittori d'Italia*⁴, pubblicati a Brescia dal medesimo Bossini: «Libreria Guadagnini ora di me D. Paolo Federici di Esine»; dubbia, ma probabile, ed è anomalo lo stile della nota di possesso, la provenienza d'un altro Guadagnini: *De Antiqua Paroeciarum Origine ... Brixiae, Berlendis*

3. Ad un tema preponderante fra i giansenisti, l'interesse per la funzione episcopale, in opposizione allo strapotere pontificio, può essere ricondotta la presenza, per ignoto canale, di *Antistitum Brixianorum Index Chronologicus ... Ioannes Franciscus Florentinus Sacerdos*, Apud Bartholomaeum Fontanam 1614 (B.I.8/10), recante la postilla: «Donum factum Archivo Be[atissi]mi Capituli ab Angelo Facconi ...», che fu un corrispondente del Guadagnini (sulla legatura: 1727).

4. Alla biblioteca di Paolo Federici appartenne *Vita Costumi e Scritti del Conte Giammaria Mazzuchelli* [di G. B. Rodella], Bossini 1766 (C.IV.17).

1782 (A.I.10), dove il medesimo sacerdote bibliofilo applica – esempio unico – un’etichetta recante «Pauli Hieronymi filii Sacerdotis Camunii [?] 1863».



Buona parte di questa sezione del Fondo, al pari di molte altre, d’origine camuna e non, pervenne alla Fondazione Civiltà Bresciana tramite D. (Giacomo) Daniele Venturini (1924-1998): rettore della chiesa di San Paolo in Esine, autore di studi di storia camuna, fra i quali uno sul pittore Guadagnini, collaboratore di Mons. Antonio Fappani nel porre le basi della FCB e Direttore della Biblioteca della medesima – anche molti volumi delle collezioni moderne ne recano il timbro o la firma.

Ad un altro, non lontano, ambiente camuno ci conduce il nome di D. Alberto Nodari (Malonno, 1917- Brescia 1978), che fu, tra l’altro, preposto di S. Maria in Calchera e tra i fondatori della Società per la Storia della Chiesa Bresciana. Due edizioni fra le più antiche ne testimoniano la proprietà: *Catalogi quatuor ... Coelum Sactae Brixianae Ecclesiae ...* di Bernardino Faino, Rizzardi 1658 (C.II.16) e *Martyrologium Sanctae Brixianae Ecclesiae ...* del medesimo, Rizzardi 1665 (C.III.21). In questo caso, la nota di provenienza non è autografa: ne attesta il dono,

nuovamente, D. Daniele Venturini. Ancóra alla Valle Camonica ci riconduce la nota di possesso di D. Alessandro Sina (1878-1953) sulle *Memorie di Giovanni Nani Vescovo di Brescia ...* dell'Abate Genesio Veneziano, Venezia, Alvisopoli (cioè Niccolò Bettoni) 1821 (B.III.22), con il timbro del libraio Angelo Delai, Brescia. Don Alessandro fu rettore di S. Maria in Esine e, come si sa, storico insigne della Valle e raccoglitore di documenti⁵.

Sull'ambiente teologico del Giansenismo camuno, bresciano e lombardo copiosa è la testimonianza nel nostro Fondo Antico, ricco di testi nelle edizioni originali: sedici di D. Guadagnini, sei dell'Ab. Pietro Tamburini (1737-1827), due dell'Ab. Giuseppe Zola (1739-1806) – professori, entrambi, nell'Ateneo pavese, ma ben presenti nell'ambiente bresciano: il primo intrattenne corrispondenza con l'Ab. Rodella (1724-1794); il secondo, anche vice-bibliotecario alla Queriniana, all'epoca di D. Carlo Doneda, donava copia della sua *Defensio Christianae Ethices habita ab Aloysio Asti Magno*, Ticini 1778 (sua, in realtà, ci avverte la postilla sul frontespizio), a Guadagnini «per segno di stima e d'amici- zia, qualunque e' siasi» – A.II.37.

Vivace, dicevo, il clima del Giansenismo, come dimostrano i titoli polemici d'un'epoca felicemente immune dal politicamente corretto: così, del Guadagnini, *Antidoto contro il pestifero libro del Ranza sopra la segreta confessione* (Cremona, Manini 1800, con tanto d'imprimatur – B.I.6/12). Davanti alla preoccupazione manifestata da Giuseppe II, il “Re Sacrestano”, per questo ed altri crescenti conflitti dottrinarî (Parroco di Città contro Parroco di Campagna, per esempio, A.II.40, risposta ad A.II.18) ed in polemica, lungamente protratta, con la Bolla antigiansenistica *Unigenitus* (1713) di Clemente XI, si schierò buona parte del clero bresciano; fra questi, il cappuccino P. Viatore da Cocaglio (Vincenzo Bianchi, 1706-1793, teologo prolifico), del convento di Cologno (oggi un volgare Cappuccini Resort), possessore, come testimonianza l'etichetta recante il suo nome, dei *Commentarii de Rebus Pertinentibus ad Ang. Mar. S. R. E. Cardinalem Quirinum*, Rizzardi 1749 (C.II.7, C.III.14, 19).

5. Un Fondo Sina è presente nella Sala Manoscritti della Biblioteca Queriniana, un altro nell'Archivio FCB.



Il conflitto, anche quando si mostrava paludato di teologumeni, era – lo si osservava in precedenza – essenzialmente ecclesiologico: Tamburini, il “Teologo Piacentino”, invocava un Concilio scrivendo *Cosa è un appellante*, Piacenza 1784 (A.II.41, B.V.31); gli rispondeva il P. Giovan Vincenzo Bolgeni S. J. (1737-1811) nel 1787 (*Risposta al quesito Cosa è un appellante ...* – B.III.16)⁶ – ma frattanto, l’anno precedente, se non un Concilio, s’era celebrato il Sinodo filogiansenista di Pistoia⁷ convocato dal Vescovo Scipione de’ Ricci, con il quale i nostri giansenisti intrattenevano corrispondenza⁸; Guadagnini, poi, scriveva la *Vita* (A.I.12) e l’*Apologia* (A.I.1, 2; A.I.3,4) di Arnaldo da Brescia e, pubblicate postume, arricchite del suo ritratto, le *Riflessioni sopra la caduta del temporale principato del Romano Pontefice* (Breno, Venturini 1862 – A.I.16), dove s’invocava la riforma della Chiesa (p. 61): il prefatore, S. W. (che non so identificare), insinua, speciosamente, che

6. V. anche, del medesimo, *Il critico corretto ...*, 1786, contro Tamburini (Timbro: Parroco di Corteno, Seminario – C.III.17) e *Stato de’ bambini morti senza battesimo ...*, 1787, contro Guadagnini (C.III.15).

7. Condannato da Pio VI con la Bolla *Auctorem Fidei* del 1794.

8. Per esempio, nel Fondo Luigi Francesco Fè d’Ostiani, presso la Biblioteca Queriniana, Carteggio Scipione de’ Ricci – Pietro Tamburini, catalogo a cura di C. Barucco ed E. Ferraglio.

il sostegno al dominio temporale provenga, in realtà, dai nemici della Chiesa, ossia da quanti «comprendono come tolta questa causa funestissima cesserebbero gli scismi e gli errori, ed in pochi anni l'Europa sarebbe tutta cattolica»; da quanti «non vorrebbero l'unità d'Italia» (p. XVII). Ricorda anche che l'autore dell'«aureo libretto» era chiamato, dai detrattori, il «Carbonajo di Valcamonica» (p. XV) – tale l'opinione, s'immagina, anche dell'anonimo autore de *La Filosofica Setta smascherata* ... (Pasini [post 1797]⁹ – A.III.28), che accusa i Giacobini di innalzare «sulle rovine degli Stati l'Albero della Libertà, vero segnale della Setta de' Franchi Muratori» (p. 137)¹⁰. Frattanto, dietro le ideologie teologiche e nazionalistiche, andava sviluppandosi, nel basso clero, la consapevolezza del malessere sociale: se, da una parte, le *Esortazioni Parochiali di Mons. Claudio Joli*, Rizzardi 1710 potevano insistere che «essere ricco, & essere dannato non è questo vna conseguenza necessaria; essere pouero, & essere saluo, non è vna conseguenza infallibile» (t. II, p. 50 – A.III.39), dall'altra, sul foglio bianco de *La Povertà contenta descritta dal P. Daniello Bartoli*, Gaetano Venturini 1826 (A.II.27) una mano apparentemente identica a quella del possessore, [D.] Pietro Sandrini di [Villa di] Ponte di Legno, [curato a Edolo], 1848 – applicava, con scolastica ironia, le quartine di Metastasio: «Se a ciascun l'interno affanno...».

Passando in rassegna alcune fra le numerose testimonianze bresciane del Giansenismo, abbiamo temporaneamente trascurata la ricchezza tipologica del Fondo Antico, quale ci è mostrata anche dalla sola traccia delle postille. Una nota di possesso di Paolo Federici (il Vecchio, 1825) getta un ponte sull'altrettanto ricco versante letterario, con i *Fiori poetici sparsi sulla tomba del Padre Pacifico Deani M. O.* (Misericordiae Orphani), Pasini 1825 (B.I.6/15) – frate nel Convento di San Giuseppe, dove la Fondazione Civiltà Bresciana pose la sede. Ancora in edizione Pasini 1825 (B.I.6/23) il medesimo possessore ci lascia l'*Elogio storico* (del Deani) scritto dal Cavaliere Francesco Gambarà (1771-1848). Nell'*Elegia* in terza rima di D. Pietro Galvani (1793-1851, rettore degli O. M.), in apertura dei *Fiori Poetici*, l'immane upupa non può

9. Data probabile perché a p. 136 si fa parola dell'Armistizio di Leoben, tra Francia ed Austria.

10. Innegabile la contiguità, nei fatti se non nei principî, fra Giansenismo e Massoneria: Zola e Tamburini furono con essa in stretti rapporti, forse iniziati; tutto l'ambiente bresciano frequentato dal Foscolo era massone, e Foscolo stesso venne iniziato a Brescia, nella Loggia Reale Amalia Augusta.

che indurci a deplorare la mancanza dei *Sepolcri* foscoliani, Bettoni 1807¹¹, in parte compensata da non poche altre presenze di raccolte *in mortem* e di poesia sepolcrale. Esempio d'un genere di gusto barocco la descrizione delle statue allegoriche per il *Funerale* (nel Trigesimo) del Vescovo Card. Giovanni (Alberto) Badoer (Rizzardi 1714, con pregevole legatura coeva in carta decorata – B.I.5/1). Nel secolo successivo, D. Federici ci preserva le *Poesie ... nel Giorno Trigesimo delle esequie ... di Gabrio M. Nava*, Venturini 1831 (B.I.6/19), con i componimenti di Giuseppe Gallia (1810-1889, Segretario dell'Ateneo) e di D. Giovanni Battista Nicolini (1793-1862, Professore di Religione nel Ginnasio), e *In Morte ... Nava ... Orazione di Alberto Francesco Bazzoni* (1790-1846, Prevosto a Gambara ed oratore ornatissimo), Bettoni 1832 (B.I.6/35)¹². Senza nota di possesso, ma probabilmente di A. Fappani, *Nelle esequie dell'Architetto Rodolfo Vantini. Discorso dell'Ab. Pietro Zambelli* [1799-1880], *Direttore dell'I. R. Ginnasio Liceale detto nella chiesa del Campo Santo di Brescia il 19 Dicembre 1856*, Tip. Vescovile del Pio Istituto 1857 (B.I.7/35).

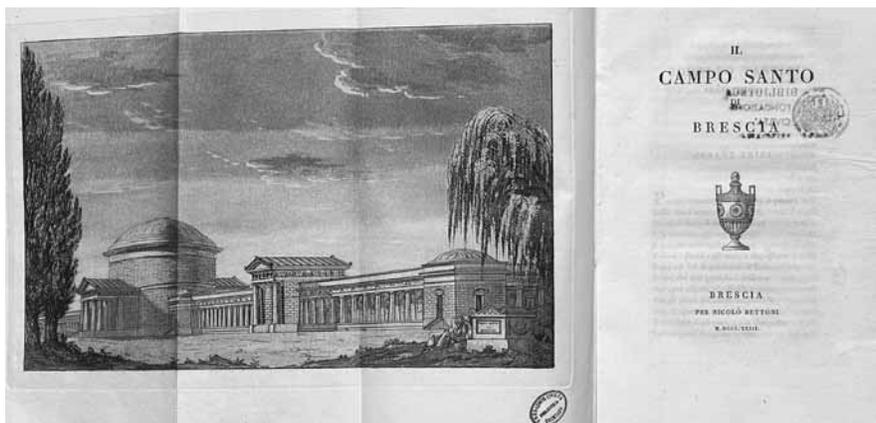
La letteratura sepolcrale annovera *La Notte al Campo Santo di Brescia. Cantica* [in terza rima, di Pietro Galvani], Padova, Minerva 1828 (B.I.7/18, con due note di possesso: Codignola Romolo [...?] 1872¹³; A. Fappani) e, s'intende, *Il Campo – Santo di Brescia*, [versi sciolti] di Cesare Arici (1782-1836), dedicato a Rodolfo Vantini, incluso nelle sette raccolte di *Opere, Poesie e Prose e Versi Sacri* presenti nel Fondo, ma anche pubblicato a sé stante nell'edizione Bettoni 1827, con pregevole antiporta oblunga (B.I.7/34, provenienza presumibile: Fappani). A parte

11. «Il Redattore del Mella», Anno III n. 54, Bettoni 6 Luglio 1807 (B.IV.1A) dà notizia della risposta di Ugo Foscolo – in quei giorni, come si sa, assiduo frequentatore dell'ambiente letterario bresciano e della Contessa Marzia Martinengo – alla critica dei *Sepolcri* di Aimé Guillon. L'Abbé Guillon (1758-1842), Conservatore della Mazarina ed insigne storico della Chiesa, fu in proposito incompreso e maltrattato dai letterati laicisti nostrani: non solo dagli ammiratori del *Carme. Dei Sepolcri* contemporanei del Foscolo, ma anche dai successori, come il ghedese Arturo Marpicati (1891-1961), autore del per altro informato *Ugo Foscolo a Brescia*, Firenze, Le Monnier 1939, II ed. riv. 1958. «Il Redattore del Mella», organo ufficiale del Dipartimento del Mella (Regno d'Italia) e pubblicato da Bettoni dal 1805 al 1809, è parzialmente posseduto da FCB (annate 1807 e 1809).

12. D. Paolo Federici segna anche il possesso dell'*Omelia del ... D. Alberto Francesco Bazzoni Proposto e V. F. di Gambara ... nel giorno del suo Solenne Ingresso coi Poetici Componimenti ...*, Bettoni 1820 (B.I.7/4).

13. L'*Enciclopedia Bresciana* ci informa (s. v.) che Maurizio Franchi (Verolanuova, 1825-1884), insegnante e studioso di meteorologia, nel 1871 costruì una piccola specola sulla terrazza della casa del notaio Romolo Codignola in Piazza P. Maurizio Malvestiti a Verolanuova.

è da menzionare *Il Camposanto di Brescia*, anonima descrizione in prosa, Apollonio 1877 (B.I.6/10).



I *Fiori Poetici* racchiudono anche un sonetto dell'Ab. Antonio Bianchi (1774-1828), massone, che difese i *Sepolcri*, ed un *Cantico* dell'Ab. Pietro Bravo (1785-1842), nipote del dottissimo Arciprete di Calvisano Baldassare Zamboni (1723-1797) – autore questi, com'è noto, delle *Memorie intorno alle Pubbliche Fabbriche più Insigni della Città di Brescia*, Vescovi 1778. Siamo, qui, all'incrocio fra cultura antiquario/epigrafica e pratica letteraria. Per l'antiquaria segnalo le *Memorie intorno alla vita, ai costumi ed agli scritti di Michelangiolo Luchi* [di] Germano Jacopo Gussago, Spinelli e Valotti 1816 (C.IV.21), con la dedica ms.: «All'ornatissimo Sig.r Agostino Porcelli Cancelliere Episcopale. Dono dell'Autore». L'epigrafia è esemplificata da Giovanni Labus (1775-1853), *Di una Epigrafe antica nuovamente uscita dalle Escavazioni Bresciane*, Milano, Manini 1830 (B.I.7), che esibisce, curiosamente, il timbro della Biblioteca Civica di Bergamo; G. Labus, con Rodolfo Vantini (1792-1856) e Luigi Basiletti (1780-1859), *Intorno vari antichi Monumenti scoperti in Brescia*, Bettoni 1823 (C.I.5), con il timbro della Biblioteca Circolante e del Gabinetto di Lettura; G. Labus, *Marmi Antichi Bresciani ...*, Milano, Bonfanti 1854 (C.I.5), timbrato «Congregazione Municipale della Città di Brescia».

Oltre modo dovrei dilungarmi, ora, se passassi in rassegna, per af-

finità, i documenti storici e le opere storiografiche: basti ricordare Elia Capriolo, *Dell'Istorie della Città di Brescia*, Venezia, Savioli e Campo-rese 1744 (C.I.3), appartenuto al Dott. Luigi Contratti di Pederagnaga; *Statuta Vallis Camonicae, Brixiae*, [Ex Typographia Britannica] 1624 (C.I.4)¹⁴, «Joannis Baptistae Guadagnini, Archipresbyteri Civitatis Camun., 1762», che reca, a matita, il numero 428¹⁵; i sei volumi dei *Ragionamenti di cose patrie ad uso della gioventù*, di Francesco Gambarra, Venturini 1839-1840, su episodi della storia bresciana con finalità educative, presente in quattro copie. Avvincente, fra gli altri, il quinto *Ragionamento*, con la tragica vicenda di Scomburga, la «Virginia Bresciana», uccisa dal padre perché disonorata dal feroce Ismondo, editore di Carlo Magno¹⁶.

Nell'ambito della cultura letteraria abbiamo già incontrato Cesare Arici; un esemplare dell'opera poetica completa (Padova, coi Tipi del Seminario 1858)¹⁷, ma incompleto esso stesso (A.I.19-21) proviene dal Seminario Vescovile; altri editori di Arici, raccolte od opere singole, sono Bettoni, Venturini, Cavalieri. Non s'incontrano note di possesso, ma è utile ricordare che ad Arici, Segretario dell'Ateneo, morto nell'epidemia di colera del 1836, succedette Giuseppe Nicolini (1788-1855), che nel 1837 ne pronunciò il *Necrologio* premesso alle *Opere*¹⁸. La morte prematura non aveva permesso all'Arici di completare

14. È, questo, uno fra i libri più antichi del nostro Fondo, ulteriormente impreziosito dall'ex libris del possessore. Il più antico è *Roberti Bellarmini ... In Omnes Psalmos Dilucida Explanatio. Ad Paulum Quintum*, Brixiae, Apud Petrum Mariam Marchettum 1611 (C.V.16). La nota di possesso sul frontespizio, poco leggibile, lo attesta «Ad vsum Fratris Natalis ab [?] Toponimo abbreviato da me non identificato».

15. Non pochi volumi mostrano un numero d'ordine, forse riferibile alla collocazione nella biblioteca del primo proprietario o dei successori, forse alla biblioteca cui il lascito pervenne. Un esempio univoco, unico ed affascinante in questo Fondo Antico, è offerto da [Giovanni Labus], *Per gli Eccelsi Imenei di Girolamo Trivulzio e di Vittoria Gherardini*, Bettoni 1805 (B.I.5/13), recante due note mss.: la prima, sul recto del foglio bianco di guardia: «Ippolito Pindemonte 1806. N. 876. Camera Celeste»; la seconda, sul verso: «Al vero Flacco Toscano Cav. Pindemonte/[i?] G. L.».

16. Ricordo, in proposito, il romanzo di Tito Speri *Igeraldo e Scomburga. Romanzo del Secolo Undecimo*, ispirato a quella vicenda, ma trasposto nel tempo, il manoscritto del quale è conservato in Queriniana, con segnatura F.VIII.18; e, con l'occasione, *Tito Speri. Canti di Luigi Mercantini*, Torino, Tipografia del Progresso 1853 (C.III.18); nota di possesso: G. Canossi.

17. Completo C.IV.1-4.

18. Come l'Arici, anche Nicolini s'era cimentato nella poesia didascalica: *La Coltivazione dei Cedri*, Bettoni 1815 (C.IV.18). Qui mi riferisco all'edizione di Arici, Padova, coi Tipi del Seminario 1858, ma il *Necrologio*, al pari dell'incompiuto *Dell'Elettrico Libro Primo*, apparve già in *Poesie e Prose inedite di Cesare Arici*, F. Cavalieri 1838 (B.III.29).

il poema *L'Elettrico*. Le mirabilia delle macchine elettriche, allagate nel Gabinetto di Scienze dell'Università di Pavia, aveva celebrate il sacerdote e matematico Lorenzo Mascheroni (1750-1800), nei versi 321-384 dell'*Invito a Lesbia Cidonia*, Pavia 1793. Assai più ampia, complessa ed acuta la riflessione di Arici sulla natura e le manifestazioni dell'elettricità, che non sarebbe dispiaciuta a Mary Shelley o ad Amelia B. Edwards: simile allo *spiritus* che *intus alit* (*Aeneis* VI 726-727)¹⁹, intermedia, dunque, fra la materia e lo spirito, «ampia si vibra e mesce infusa, e informa / Di moto e vita l'universo» (p. 366); «eletttric'aura», «corrente / Igneo spirto» (p. 372), è affine alla luce ed al magnetismo, teoria che G. C. Maxwell formulerà solo nel 1873; agisce «negli umani accoppiamenti» e conferisce l'anima al «seme / Generatore» (p. 373); guarisce le malattie d'origine nervosa (p. 375); è stata imbrigliata dal parafulmine di B. Franklin (pp. 375-378: «Leggi e misura al fulminar del cielo / Sofia prescrisse e disarmò le nubi»). Sui primi versi che rievocano l'esplosione della polveriera a Porta San Nazaro il 18 Agosto 1769²⁰, provocata da un fulmine, il poemetto è interrotto (p. 382 sgg.).

Temi meno impegnativi propongono altri opuscoli. Una grazia arcadico-pariniana, ma esente da ironia antiaristocratica ed invettive nello stile della «Vergine Cuccia», anima *Il Cagnolino. Anacreontica del Cavaliere Giuseppe Colpani*, [s. n. t.] (B.I.8/3): «le petit Chien de ma Philis». Peccato non poter citare per intero gli eleganti versi di Colpani (1738-1822), che, all'«irragionevole / Cartesiana fola», oppone «le peregrine / Gangetiche dottrine», dal «tacente Pitagora» trasmesse al «lito Samio»: la metempsicosi, insomma, la conoscenza della quale vieta di maltrattare gli animali, ove l'anima umana potrebbe rivivere. Alba d'una nuova coscienza, che andrà diffondendosi (nella quale siamo tuttavia immersi), ben lontana dallo spirito d'auliche piaggerie, non presaghe del ruggito della Leonessa d'Italia, quali si possono leggere in onore di Francesco (I d'Asburgo-Lorena): Carlo Cattaneo (1792-1863), prete milanese professore nel Cesareo Ginnasio di Brescia, apre i *Carmina ad suos Rhetoricos* (1835 – B.I.7/21) con l'*Encomium*: «Franciscum ... celebrare parentem ... / Per Te Relligio nobis dulcissima fulget ... / Per Te pax regnat...». La nota editoriale avverte che Giu-

19. Arici tradusse in versi sciolti l'intera opera virgiliana (tomo terzo dell'edizione padovana). Quei versi così suonano nella sua traduzione: «Intrinseco uno Spirto, eterno e grande / Vige, e la terra informa, il cielo e l'acque», costituendo il modello per *L'Elettrico*.

20. V. *Le rovine di Brescia. Cantica di G. P. C.*, Fiori e C. 1869 (B.I.6/13).

seppe Scalvini (1808?-1891), allievo dell'Ab. Antonio Bianchi, l'aveva recitato al cospetto dell'Imperatore e del Viceré del Lombardo-Veneto Ranieri Giuseppe d'Asburgo-Lorena nel 1825; appena in tempo, gli Alunni del Collegio Peroni, dove Scalvini insegnerà, s'indirizzeranno al «Monarca eccelso» con alati accenti foscolo-manzoniani: «A egregi fatti il desiar costante / Di vera gloria i grandi animi spinge», Gilberti 1857 (B.I.7/31). Opposta la testimonianza offerta da *Pochi versi inediti di Alessandro Manzoni*, Milano, Redaelli 1848 (B.III.11): Marzo 1821 (quivi presentato con *Il Proclama di Rimini. Frammento di Canzone, Aprile 1815*), composto quando i patrioti liberali guardavano a Carlo Alberto, esce dal nascondimento durante la Seconda Guerra d'Indipendenza. Il timbro, «Gov.o Provv.o Commissione delle Offerte», certifica che il ricavato sarà devoluto alla «causa nazionale». Si colloca fra i due, ancora, l'Ab. Antonio Bianchi, «Maestro di Eloquenza», che a ricordarci, involontariamente, la vanità d'ogni propaganda, in *Origine, ed utilità della Favola. Canto II*, indirizzata alla «Municipalità di Brescia» (Bettoni 1806, B.I.6/24), profetizza come dalla «Ninfa Corsica [...] vererà in gloria [...] al mondo afflitto il correttore»; mentre, nello stesso opuscolo, il *Sermone* di Antonio Buccelloni (1785-1864), letterato che il magistrato Antonio Salvotti annoverò fra i «romantici», sembra anticipare, con toni aspri ed irridenti, la successiva *querelle*.

La nota di possesso poc'anzi riprodotta (n. 16), «G. Canossi» sui *Canti* di Mercantini, suggerisce di porre attenzione alla presenza dei Canossi. La ritroviamo nei venticinque volumi del *Teatro Portatile Economico*, Milano, Bettoni 1828-1830 (B.II.2-26), con la precisazione: «opera completa. 25 volumi. 10 / 11 / 34. Elena Melati». In verità, la collezione pubblicata da Bettoni a Milano constava di cento volumetti. La firma G. Canossi – Melati appare, altresì, sul frontespizio di *Geste de' Bresciani durante la Lega di Cambrai. Canti [in ottave] del Cavalier Gio. Francesco Gambarà*, Valotti 1820 (C.IV.5). Giovanni Canossi fu notaio in Edolo nel secolo XIX. Elena Melati (anche in considerazione della tradizione onomastica) pare esser figlia di Luigi Melati (1891-1955), figlio di Bortolo e di Elena Bona. Luigi collaborò con Mons. Lorenzo Pavanelli; appassionato di teatro, recitò i versi di Angelo Canossi; fu libraio in Via San Martino della Battaglia²¹. A matita

21. A proposito degli indirizzi di librai, questi si trovano non raramente nelle note di edizione fino alla prima metà dell'800. Più interessanti ancora sono le etichette che apponevano ai libri. Per esempio, sulla copertina del *Dizionario Domestico Sistematico di Gaetano Arrivabene*, Bettoni

(difficile dire se autografa, comunque sicura la provenienza) la nota «A. [Angelo] Canossi» sul *Vocabolario Bresciano – Italiano di G. [Gabriele] Rosa*, Malaguzzi 1877 (C.III.2). Commovente e rivelatore il quaderno (B.II.57) *Giustificazioni [e Componimenti, sulla copertina] più o meno scelte dal Maestro Pietro Canossi* [«scuola Tito Speri» 1902 sulla cop.] (B.II.57). Due mani successive hanno aggiunto: «(1867-1912) figlio del maestro Carlo Canossi e di Teresa Viviani, fratello del poeta Angelo Canossi / (insegnante presso la Scuola elementare, detta di S. Barnaba – poi “T. Speri” oggi sede del Conservatorio L. Marenzio)». In brevi, sgrammaticati testi, scritti nel 1901 ed incollati sulle pagine, alcuni genitori giustificano le assenze dei figli: un padre chiede di distribuire nel tempo l’acquisto dei libri, «per non troppo sbilanciare la mia finanza»; un altro giustifica alcuni giorni d’assenza «per aiutarmi a custodire i bachi»; nel suo “componimento”, un ragazzino racconta che «sugli spalti» tirava sassi con i compagni, e con uno, purtroppo, ha semiaccecato un «povero vecchio». Un profumo di gozzaniane «cose piccole e serene» promana, poi, dai premi scolastici, pervenuti per vie ignote dagli alunni: un *Promessi Sposi* all’alunno Zubani Carlo di Matteo, Scuola Elementare di Marmentino contrada Villa, 1883 (B.III.27); un *Leggendario* del Brunati, 1834, con «Menzione Onorevole» a Bon-tempi Luigi di Giovanni, Cellatica (A.III.43).

Merita attenzione, infine, l’intreccio fra progressi della medicina e crescente attenzione al disagio sociale. La *Relazione storica di alcune malattie curate colla bibita dell’acqua minerale di Bovegno*, Bettoni e Compagni 1833 (B.I.6/8) è indirizzata, forse per mano dell’editore o del libraio, «Al Sig.r Medico condotto». La topografia socio-medica si apre

1809 (A.III.42, privo della tavola pieghevole finale) – uno dei quattro libri che, nel Fondo Antico, recano il timbro «On. Avv. L. [Lodovico] Montini» (fratello di Giovanni Battista, futuro Paolo VI), è applicata l’etichetta: «Si vende da Lorenzo Gilberti Librajolo in Brescia dietro la Loggia N. 2264». Uguale indicazione, poi, è stampata in calce al frontespizio del *Leggendario o Vite di Santi Bresciani* [di] *Giuseppe Brunati*, L. Gilberti 1834, con duplice nota di possesso: «Ex libris Sac. P. Maza; Tadoldi» (C.III.9 [Fondo Battista Fanetti]). Altri due esemplari sono presenti: A.III.43 e C.III.20. La seconda edizione, in due volumi, F. Venturini 1854-1855, segnatura C.III.23-24, reca la nota di possesso di D. Paolo Federici [il Giovane]). Utili informazioni inerenti al commercio librario provengono dalle annotazioni sul prezzo e le circostanze dell’acquisto: due particolareggiate annotazioni del genere ci informano che le *Exercitationes Theologico – Morales ... del P. F. Seraphino-Maria Maccarinelli de Brixia*, Milano 1754 (B.III.18-19), ma vendute a Brescia *apud* Rizzardi, il 20 Giugno 1777 furono acquistate per cinque lire da Bernardino Francesco Bonetti di Vestone. Passaggi successivi terminarono con «Joseph Materzanini». *I Ricordi di Tullio Dandolo, Primo periodo 1801-1821, Secondo periodo 1822-1823, Terzo Periodo 1824-1835*, Assisi, D. Sensi 1867-1868 (C.V.19-21) furono acquistati da Fossati «il 13-11-36 dalla Libreria Antiquaria Mediolanum al prezzo di L. 30».

con *Le Valli bresciane Camonica, Trompia e Sabbia nella carestia 1815-1816-1817. Memoria di Agostino Gaggioli*, Breno, Cirillo Venturini 1869 (B.I.6/7). In due volumi (con il timbro di L. Montini) il *Saggio di Topografia Statistico-Medica della Provincia di Brescia, aggiuntevi le notizie storico-statistiche sul cholera epidemico che la desolò nell'anno 1836 dell'I. R. Medico Provinciale W. Menis*, Brescia, Tipografia della Minerva 1837 (C.III.3 e C.II.22). Wilhelm (Guglielmo) Menis, di Zara, medico, ma anche poeta e Socio dell'Ateneo, completò la descrizione scientifica dell'epidemia con un'*Elegia* sul «cholericus Indorum morbus» – «asiatica lue», l'aveva detta Nicolini nel *Necrologio* di Arici. Ricerche, queste, che, moltiplicandosi, condurranno a fondare il periodico *Medicina Politica o Scienza della Cosa Pubblica sotto l'aspetto sanitario. Giornale mensile che si pubblica in Brescia da una società di medici*, Tipografia di F. Speranza a s. Orsola 1850 (C.VI.8-20). La collezione comincia con il Fascicolo I Anno I 1851. Gennaio. L'Ufficio della Medicina Politica – si legge in calce al frontespizio – era in «contrada dell'Arco, dietro la Cavallerizza, n° 1861, pian-terreno». In alto, una mano scrisse: «Qual pura rimembranza di antica amicizia. Il Redattore».

GIUSEPPE MERLO

«Non per capriccio ma per giustissime ragioni»
Scaramucce per un ritratto
nella Chiari di primo Ottocento

I fatti che si narrano, in questo breve e succoso articolo, si svolsero quasi duecento anni orsono e coinvolsero sia eminenti defunti sia rilevanti esponenti della comunità di Chiari: da principio fu un acceso diverbio tra la Fabbriceria parrocchiale e il sacerdote Gaetano Calvi; colpevole, suo malgrado, il defunto prevosto Morcelli e a chi spettasse l'onore di tramandarne il mortale aspetto sulle sacre pareti della sagrestia parrocchiale. Sopitosi l'astio, tra i fabbricieri e il sacerdote questioni estetiche frapposero il commissario distrettuale e il primo deputato del comune. La ricostruzione dell'*affaire* clarense, dai tratti comici: il ruolo svolto dalle singole autorità coinvolte nella contesa e l'epilogo è possibile grazie a un carteggio, sino a ora sepolto tra i fascicoli dell'archivio dell'I.R. Delegazione e Congregazione Provinciale, che si conserva presso l'archivio di Stato cittadino; fascicolo sottratto all'oblio e alla polvere da chi scrive durante un lavoro ricognitivo del materiale documentario¹. La corrispondenza intercorsa tra il Commissario distrettuale

1. Il carteggio e la relativa documentazione si conservano presso l'Archivio di Stato di Brescia, *I.R. Delegazione e Congregazione Provinciale - Culto*, b.1223 carte n.n. Nell'amministrazione del Regno Lombardo-Veneto ogni singola provincia era ripartita in Distretti – per Brescia erano XVIII e quello di Chiari era l'ottavo – a capo di ogni distretto vi era un commissario facente capo a un Delegato risiedente nel capoluogo della provincia, si veda a tale proposito *Raccolta degli Atti del Governo e delle disposizioni emanate dalle diverse autorità. Atti del Governo di Lombardia*, parte prima, Milano 1816, pp. 90-110.

della cittadina, i fabbricieri e il Delegato provinciale di Brescia si è rivelata fondamentale nel ripercorrere gli eventi che portarono, in un lustro, alla stesura, per opera di Rottini e Teosa di due ritratti dell'illustre Morcelli ancor oggi conservati a Chiari. Il carteggio è, inoltre, di somma utilità per una nitida visione delle dinamiche che regolavano, nei primi decenni dell'Ottocento, i rapporti tra appartenenti alle classi agiate in una società caparbiamente arroccata ai suoi privilegi e intrisa di superbia e altezzosa municipalità; rapporti in molti casi astiosi, seppur espressi con cortesia, abbondante intercalare di rispettosi e rituali omaggi di stima.

Stefano Antonio Morcelli: probabilmente il più illustre tra i letterati figli di Chiari, era mancato ai vivi da quattordici anni e da più di un lustro pregava in eterno, in marmoree fattezze, nel Duomo cittadino allorché l'Imperial regio Commissario distrettuale redigeva un dettagliato rapporto destinato all'Imperial regia Delegazione Provinciale, siamo, per taluni, in quella rimpianata è perduta epoca in cui tutto era imperiale e reale, in cui illustrava «l'offerta del Ritratto del fu Prevosto Morcelli fatta dal Canonico Calvi al Comune di Chiari». La relazione del commissario spiega, con chiarezza e puntiglio burocratico, la natura e le clausole dell'offerta: «Il Sacerdote Gaetano Calvi, Canonico curato presso la Parrocchiale di Chiari, si proporrebbe di donare a titolo meramente gratuito al detto Comune un Ritratto in grande del celebre defunto Prevosto D. Stefano Morcelli (opera del Signor Rottini pittore di codesta Regia Città) del giudicato valore di £ 600 (seicento). Trattandosi di un oggetto che tende a tramandare ai Posterì la memoria di un uomo, del quale questa popolazione ripete innumerevoli tratti di beneficenza, e di lustro insieme, la Deputazione del luogo non può che applaudire all'offerta per cui chiede colla compiegata lettera l'autorizzazione alla corrispondente accettazione. Resterebbe però a stabilirsi il luogo, in cui potrebbe meglio convenirsi il collocamento del Ritratto»². Se la relazione commissariale dà notizie, per noi fondamentali, sulla committenza del dipinto (Gaetano Calvi dato già noto) e ne quantifica il valore, suscita lecite e inderogabili domande sulle motivazioni che spinsero don Calvi a offrire gratuitamente il dipinto, di non risibile valore, al Comune; Istituzione che non sembrò aver, in tal senso, avanzate

2. La lettera che accompagna l'offerta del ritratto fatta dal canonico Calvi, a firma del Commissario Distrettuale di Chiari, è datata 1835, febbraio 26, ed è il primo documento del fascicolo che si chiude con la comunicazione del delegato provinciale del 1835, settembre 26.

in passato pretese, né pare dimostrasse particolare entusiasmo nell'accollarsi l'onere di una simile donazione non avendo o non sapendo, al momento, in quale luogo collocarla.



Fig. 1. Giuseppe Teosa, *Ritratto del prevosto Stefano Morcelli*, Chiari, sagrestia del Duomo

Dopo un'indagine, presumiamo facile e rapida, il solito commissario, il primo aprile 1835, redige una succinta accompagnatoria alla corposa lettera della locale Fabbriceria destinata, come la precedente, all'autorità superiore residente in Brescia il cui contenuto dà pieno appagamento alla nostra legittima curiosità: «dalla risposta, che si compie, potrà codesta I. R. Delegazione Provinciale, desumere i motivi per i quali la Fabbriceria della Parrocchiale di Chiari si rifiuta dall'accettazione il ritratto del defunto Prevosto Morcelli offerto dal Reverendo Canonico Calvi, ed al relativo di lui collocamento nella Sagrestia

della stessa Parrocchiale». Con curiosità crescente leggiamo la compiegata lettera: «questa Fabbriceria fa rispettosamente osservare, che non per capriccio, ma per giustissime ragioni si è rifiutata di accettare il ritratto del Parroco Morcelli offerto dal Molto Reverendo Canonico Calvi», che da ben «tre anni sono esso Reverendo Canonico volea indurre la Fabbriceria al pagamento del Ritratto dal lui arbitrariamente commesso al Signor Rottini, gli si fece riflettere che lo Stabilimento avea impegno col Signor Giuseppe Teosa valente pittore e benemerito concittadino, e che per quest'oggetto si avea anche un'offerta di cento lire austriache. È vero che il Signor Teosa per le molteplici e interessantissime sue incombenze non ha potuto dare per anco il sospirato lavoro, ma come assicura con una sua lettera sotto il 5 andato egli ora se ne dà tutta la sollecitudine, per cui tra breve si avrà il ritratto compito»; a sostegno del loro diniego, alle ragioni di ordine pratico aggiunsero solide motivazioni etiche e morali. Addolcite, con un pizzico d'ipocrisia, le cortesi frasi di circostanza adoperate dai fabbricieri non riescono a nascondere il loro risentimento, o meglio l'astio, che nutrono nei riguardi della scelta di don Calvi e dell'incolpevole ritratto rottiniano: «Sarebbe adunque una grave ingiuria all'ottimo uomo (Teosa) il preferire un altro ritratto di qualunque valore esso sia né si potrebbe questo accettare senza offendere le leggi della giustizia e della civiltà, Ciò posto questa Fabbriceria non potrebbe giammai aderire al collocamento del Ritratto offerto nella Sagrestia della Chiesa Parrocchiale cui fu destinato già da più anni quello del Signor Teosa. La scrivente si tiene perciò disobbligata dal presentare la stima del Ritratto in discorso, che potrà facilmente avere dalla Deputazione Comunale attuale depositaria del medesimo e si ripromette che l'esposto varrà a sufficiente giustificazione del suo operato», in calce le firme di Bedossi, Maifredi e Mazotti fabbricieri e la data ventinove marzo 1835.

La ferma opposizione, esposta con dovizia di dettagli e solidità di motivazioni, dai tre fabbricieri, all'accettare il dono di don Calvi, fornisce utili elementi per una miglior comprensione del ruolo svolto dai singoli committenti e fissa una più sicura cronologia dei due ritratti, del mai abbastanza compiuto Morcelli. Su un punto il resoconto è esplicito: l'affido a Gabriele Rottini fu un'esclusiva iniziativa del reverendo Calvi alla quale fabbricieri non avevano avuto ruolo alcuno; se, poi il reverendo canonico pretendesse far pagare alla fabbriceria questo suo capriccio si sbagliava di grosso.

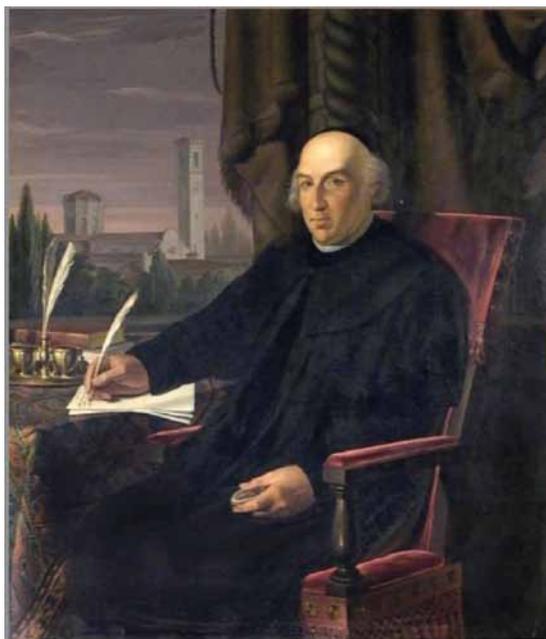


Fig. 2. Gabriele Rottini, *Ritratto del prevosto Stefano Morcelli*, Chiari Fondazione Morcelli-Repossi salone della biblioteca

Da molti anni gli amministratori della parrocchiale (dalla morte del Morcelli?) avevano concordemente affidato l'esecuzione del ritratto del prevosto, da porsi in sagrestia, a Teosa, illustre artista locale. In ogni caso concludono seccamente sia ben chiaro: dell'ingombrante, lavoro di Rottini non sapevano che farsene ed è certo che la loro ferma volontà era che l'opera del Teosa, come poi avvenne, sarà la sola appesa nella sagrestia della parrocchiale. La Deputazione comunale si tenga pure il "peloso" dono di Calvi e lo appenda, in totale autonomia, dove più gli aggrada: e così fu dopo complicate e tribolate trattative. A due ben distinte committenze è dunque imputabile l'inflazionistica presenza di ritratti morcelliani: una forse più cittadina l'altra più locale; una più esteticamente innovativa (Rottini), l'altra, essendosi Teosa già cimen-

tato in passato in ritratti di Morcelli, già percorsa³. È innegabile che la lettera dei fabbricieri: per datazione e per i fatti narrati sia fondamentale, per non dire risolutiva, nel fissare la cronologia dei due dipinti clarensi: il reverendo Calvi, con poco tatto e indelicata insistenza, tre anni addietro pressò la fabbrica affinché accogliesse favorevolmente la sua autonoma scelta e si accollasse il costo del ritratto, da «lui arbitrariamente Commesso» a Gabriele Rottini. È certo che, se ne esigeva il pagamento, l'artista alla data del 1832 aveva terminato l'opera. Più articolato e complesso appare l'iter dell'incarico a Teosa, se i fabbricieri asseriscono che, per i grandi impegni del pittore, il tempo intercorso tra l'incarico e l'esecuzione del dipinto sia cosa lunga è il «sospirato lavoro» tra poco si avrà «Compito» (1835).

Il sette maggio del 1835 «Veduto l'atto in data del 15 prossimo passato febbraio, con cui il Sacerdote D. Gaetano Calvi Canonico Curato presso la Parrocchiale di Chiari offrì in dono alla Deputazione di detto Comune il quadro rappresentante il defunto Prevosto Don Stefano Morcelli del Pittore Rottini di cotesta Città, reputato dell'approssimativo valore di lire 600; il Governo, giusta il voto concorde di cotesta I.R. Delegazione Provinciale e della Congregazione Centrale, non esita ad autorizzare la postulante Deputazione Comunale di Chiari ad accettare il dono, statole come sopra gratuitamente offerto». Autorizzata all'accettare il dono e acquisitone il pieno possesso, dobbiamo convenire, del bel ritratto di Rottini: cui volentieri si perdona l'esecuzione a tratti carica d'accademica, per la Deputazione comunale iniziò il dilemma sul luogo più idoneo, dove collocarlo e, più che altro, in che forma e modo. Individuato, senza documentate controversie, dove porlo: il salone della biblioteca; nacque, fin dai primi incontri un aspro diverbio, sul come incorniciarlo e, qui lo scontro si fece acceso, dove collocare

3. Un ritratto di Morcelli eseguito da Teosa è segnalato nell'anno stesso della morte del prevosto: «L'altra opera del rinomato nostro frescante il Socio Sig. Giuseppe Teosa, sotto gli occhi ci pone ancor vive le sembianze del celebre Sig. Prevosto Morcelli», in «Commentari dell'Ateneo di Brescia per il 1821», Brescia 1824, p.75. Un secondo ritratto di Morcelli attribuito a Teosa è segnalato presso don Giovanni Turotti: «n. 240 Ritratto dell'insigne Morcelli. Tela a Olio larg. m.063 alt. 074 del Prevosto di Chiari don Gio. Turotti», in «Commentari dell'Ateneo di Brescia per il 1878», Brescia 1878, p. 344. Luigi Rivetti nel suo articolo sul pittore, oltre a quello di ragione Turotti ne cita altri tre: chiedendosi quale sia veramente opera del pittore: «Di ritratti del Morcelli ve n'ha uno nella sacrestia della parrocchiale, un altro nella casa parrocchiale, un terzo nella sala dell'orfanatrofio femminile, copia questo di quello esistente nella casa del Prevosto. Quale sarà quello eseguito dal Teosa?» si veda L. RIVETTI, *Artisti chiaresi: VIII Giuseppe Teosa pittore*, in «Brixia Sacra», IX - 1 1918, pp. 10-11, in nota.

la targa che elogiasse appieno le virtù dell'illustre effigiato. Il ventisette giugno, dopo un'infruttuosa riunione, per risolvere il dissidio è nuovamente sollecitata a esprimersi l'I.R. Delegazione Provinciale: «Mentre però erano radunati nella Sala della Biblioteca Morcelliana il Bibliotecario, L'Amministratore de LL. PP. Elemosinieri, ed il primo Deputato Comunale col sottosegnato I.R. Commissario Distrettuale per fissare il luogo di collocare il ritratto del defunto benemerito Prevosto Morcelli...nacque disparere sul modo di situare il Quadro in riguardo al cartello portante l'iscrizione. Concordi nella posizione sulla cornice dello Scaffale della Libreria, e nella parete, il dissenso venne, che alcuni vorrebbero che il quadro fosse basato sulla cornice della Libreria, e sormontato dal cartello col suo finimento superiore. Gli altri all'opposto crederebbero meglio che il cartello col suo finimento inferiore basato sulla suddetta cornice portasse il Quadro stesso».

La relazione inoltrata all'abituale delegato provinciale da Giovanni Cologna, primo deputato comunale, datata Chiari due luglio è risolutiva per la conta di chi fosse a favore della targa posta sopra e di chi, al contrario, la desiderasse messa sotto: «emerse tra il R.I. Commissario Distrettuale... ed il sottoscritto Primo Deputato Comunale membro legale dell'Istituto medesimo disparità di parere... sul luogo ove debba essere collocata la Tavoletta portante l'analogha iscrizione... poiché il prelodato I.R. Commissario Distrettuale la vorrebbe collocata sul Capo del quadro, ed il primo Deputato Comunale inclinerebbe riporla invece ai piedi del Medesimo»; seguono le argomentazioni a sostegno perché vada posta alla base del dipinto. La lettera è chiarissima nell'individuare chi fosse, oltre al commissario distrettuale, favorevole al sopra e chi contrario: «Tutte le persone intelligenti, e gli stessi Professori delle Scuole Ginnasiale, ed elementari maggiori... non sanno comprendere come una iscrizione abbia essere collocata sulla sommità del Quadro rappresentante il soggetto, mentre è dalla pratica mai sempre, ed in ogni simili caso universalmente senza esempio di eccezione osservata, e dallo stesso ordine di cose, assurdo sarebbe lo stravolgere nell'attuale circostanza un sistema sinora consacrato alla mai mutata consuetudine». Il primo delegato favorevole al porla sotto si appella, è un topos, al parere delle persone intelligenti e alla consuetudine che, inderogabilmente, pone la galeotta targa inferiormente; ma chi era a favore del porla sopra oltre il commissario? Tomaso Begni, unico bibliotecario presente alla riunione: «uomo erudito bensì, ma affatto inesperto in oggetti di tal na-

tura, è quello più per accondiscendenza, che per viste teoriche seguirebbe il sentimento del prelodato I.R. signor Commissario Distrettuale».

Il dilemma targa sopra, targa sotto ebbe, si presume, una larga eco e innescò accese contrapposizioni che movimentarono per quell'anno l'estate clarense. Con l'esaurirsi della calura parve avviarsi, nel mese di settembre, verso una concordata e pacifica soluzione. Presentati, probabilmente tra luglio e agosto, progetti con diverse soluzioni d'incorniciatura e di targa, di cui si conserva il solo elaborato segnato C, fu Interpellato l'I.R. Ufficio Provinciale delle Pubbliche Costruzioni; ufficio che in data 15 settembre, nella persona dell'ingegnere in capo Cuni, rispondeva auspicando si preferisse la soluzione del progetto C (ecco perché conservatosi), che salvava, come suole dire la saggezza contadina, capra e cavoli proponendo due targhe con diverse iscrizioni: una sopra e una sotto. Il ventisei dello stesso mese l'Imperial regio Delegato espresse le sue perplessità e le sue personali motivazioni estetiche sul come collocare l'iscrizione: – è l'ultimo dei documenti conservatosi – nelle quali optava per la tavoletta posta sotto⁴. Da questa data la documentazione s'interrompe e non sapremo mai per quali oscure, e tortuose, vie il ritratto rottiniano fu degnamente issato nel salone della biblioteca, nel quale si custodiscono molti dei preziosi volumi donati da Morcelli al borgo natio (non selvaggio ma rissoso senz'altro), con la targa a sormontare l'effigie come oggi si può ammirare; con buona pace del reverendo Calvi, di cui non si conoscono le reazioni e se applaudì la scelta e dei fabbricieri che, dopo sospirata attesa, appesero soddisfatti il non eccelso ritratto di Teosa nell'ombrosa sagrestia.

Storie d'altre epoche ha tramandato l'ex polveroso fascicolo: non abbiamo più imperiali e reali funzionari – sussiste, però molto del loro burocratico linguaggio – e litigi per prestigiose committenze sono, nei nostri piccoli e medi borghi, solo ricordi irrimediabilmente perduti. Il presente è dominio di banali commesse: comunali o parrocchiali che siano; arredi urbani spesso dozzinali, o in aperto contrasto coll'esistente, suppellettili liturgiche di dubbia valenza estetica.

4. Il 26 settembre il delegato Provinciale Piazzi fa pervenire al commissario Distrettuale di Chiari le sue motivazioni estetiche sul collocamento: «L'unico inconveniente di qualche importanza, che avrebbe suggerito il pensiero di collocare alla sommità anziché alla base del quadro..., la tavoletta portante l'iscrizione analoga, sarebbe lo sconcio che presenterebbe il quadro stesso appoggiato sopra la tavoletta... non insorga in ciò un motivo abbastanza plausibile né un ostacolo insormontabile perché abbiassi in questo caso a deviare dall'uso più ragionato ed universalmente riconosciuto di collocare l'iscrizione suddetta alla base».

FRANCESCO BACCANELLI

Gian Battista Bosio ad Astrio, Arturo Verni a Edolo

Protagonisti di questa breve nota sono due dipinti inediti di artisti bresciani del secolo scorso, entrambi di ambientazione camuna.

Il più antico è una *Veduta di Astrio* (Fig. 1) dipinta da Gian Battista Bosio (Verolanuova, 1873 - Desenzano del Garda, 1946)¹. Il pittore, che si è firmato in basso a destra («G.B. Bosio»), ha riprodotto una delle principali strade di questo piccolo paese della media Valle Camonica (allora come oggi frazione del Comune di Breno), via San Vito, e una parte dei boschi che fanno da cornice all'abitato.

Sul retro si leggono la dedica all'allora parroco di Astrio Antonio Faustinelli (Ponte di Legno, 1864 - Astrio, 1947), sacerdote alquanto sensibile al fascino dell'arte, come dimostra la sua attività di poeta, e la data: «All'Egregio e carissimo / Don Antonio Faustinelli / l'amico G.B. Bosio / 20 Settembre 1908»².

1. Olio su cartone, 21,6 x 23 cm, collezione privata. Per approfondimenti su Bosio si vedano soprattutto *Gian Battista Bosio (1873-1946)*, catalogo della mostra (Desenzano del Garda, Galleria Civica di Palazzo Todeschini, 1° aprile - 31 maggio 1991), a cura di G. Stipi, Grafo, Brescia 1991; L. ANELLI, *Gian Battista Bosio: l'onestà dell'arte*, catalogo della mostra (Desenzano del Garda, Galleria Civica di Palazzo Todeschini, 4 marzo - 2 aprile 2006), Comune di Desenzano del Garda - Assessorato alla Cultura, Desenzano del Garda 2006.

2. Qualche informazione su don Antonio Faustinelli e la sua produzione poetica si può leggere in A. FAPPANI, *Enciclopedia Bresciana*, IV, La Voce del Popolo, Brescia 1981, p. 47 (gli estremi biografici del sacerdote sono ripresi, invece, da O. FRANZONI, *Alessandro Sina e la storiografia camuna*, «Civiltà Bresciana», n.s., III/1 (2020), pp. 153-165: 159). Relativo ad Astrio e al 1908 è anche un *Interno di cucina* di Luigi Lombardi, che riporta sul retro la scritta «Cucina



Fig. 1. Gian Battista Bosio, *Veduta di Astrio*, 1908, collezione privata.

Da Carlo Manzi a Luigi Lombardi, passando per Cesare Bertolotti e – per ricordare anche un non bresciano – Emilio Longoni, sono molti gli artisti che tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del secolo successivo individuano nella Valle Camonica un repertorio utile alla propria pittura. Bosio è uno di loro. Comincia presto, forse già intorno al 1893³, a familiarizzare con il paesaggio della valle, «così vario così naturale» (è lui stesso a definirlo con queste parole⁴), e nel corso degli

del M° Capellano [sic] di Astrio - 1908» pubblicato in B. GALBIATI GRILLO, *Luigi Lombardi uomo: il diritto e il rovescio*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia. Atti della Fondazione "Ugo Da Como"», CC (2001), pp. 73-83: 79 fig. 2, 80.

3. ANELLI, *Gian Battista Bosio*, p. 44.

4. *Documenti*, in *Gian Battista Bosio (1873-1946)*, pp. 97-114: 110 n. 53. La citazione proviene da un foglietto volante con appunti di Bosio, privo di data e inerente a un soggiorno sul lago di Poschiavo, reperito dal curatore della mostra tra le carte di proprietà di Giulio Vecchia. In esso il pittore si lamenta della monotonia del paesaggio della Val Poschiavo e, per contro, elogia la varietà cromatica e l'integrità di quello della Valle Camonica.

anni approfondisce la conoscenza di paesi, boschi e montagne sia da solo sia in compagnia di Luigi Lombardi. Con quest'ultimo, che dal 1891 risiedeva a Darfo, nasce un rapporto di grande amicizia, anche se talvolta i caratteri spigolosi di entrambi generano screzi⁵. Fa sorridere quanto Lombardi scrive il 2 agosto 1904, da Teveno (i due frequentavano spesso anche la vicina Val di Scalve), alla moglie Nini:

«Bosio è sempre quell'originale prepotente con cui non si possono far discussioni. Malgrado qualche atrito [*sic*] io lascio correre, poiché questo è per me un tempo di prova. Del resto è anche da compatire poiché ha ancor egli la malattia dell'arte e deve pensare all'avvenire. [...] Ho visto Soldini che fu qui a trovarmi e a cui restituirò la visita. Egli è distante un'ora di strada. Sarebbe un compagno certo migliore di Bosio. Più prudente e non prepotente»⁶.

L'immagine che le fonti ci offrono di Bosio è quella di un artista sempre alla ricerca di nuovi soggetti paesaggistici, di un instancabile viaggiatore che «si trasferisce con tutti i mezzi, da quelli ufficiali a quelli di fortuna, e alloggia dove può, in casa di parenti e amici, nei rifugi, nelle canoniche di qualche ospitale parroco di montagna»⁷. Nonostante questo, sono oggi pochi i dipinti sicuramente riferibili al suo girovagare per la Valle Camonica e, benché siano note raffigurazioni di centri abitati, come la *Prospettiva di Darfo sull'Oglio* in collezione privata a Poncarale⁸, la maggior parte di ciò che conosciamo della sua produzione camuna riguarda luoghi imprecisati di alta montagna.

L'assoluta predilezione di Bosio per il paesaggio non è figlia di una volontà di documentare; più che ad ampliare il catalogo dei luoghi raffigurati, l'artista mirava ad ampliare quello delle proprie emozioni. La ricerca di nuovi ambienti rispondeva anzitutto alla ricerca di nuovi confronti con la natura e con la vita. Il tutto, ovviamente, senza scordare i luoghi più cari e i soggetti più amati (il riferimento, ovviamente, è al lago di Garda), sui quali tornava di continuo, con insistenza e affetto, nella consapevolezza, appunto, che la sua ricerca era giocata anzitutto

5. Per approfondimenti sul rapporto di amicizia tra Bosio e Lombardi si veda *Luigi Lombardi 1853-1940*, catalogo della mostra (Darfo Boario Terme, Palazzo dei Congressi), a cura di L. Anelli, Grafo, Brescia 2001.

6. La citazione è ripresa da ANELLI, *Gian Battista Bosio*, pp. 43-44.

7. G. STIPI, *Vivere in un baito in compagnia del vero*, in *Gian Battista Bosio (1873-1946)*, pp. 17-27: 18.

8. ANELLI, *Gian Battista Bosio*, p. 82, n. 87.

sul piano dei sentimenti. Anche la sua confidenza con il pastello si lega a questa sensibilità⁹.

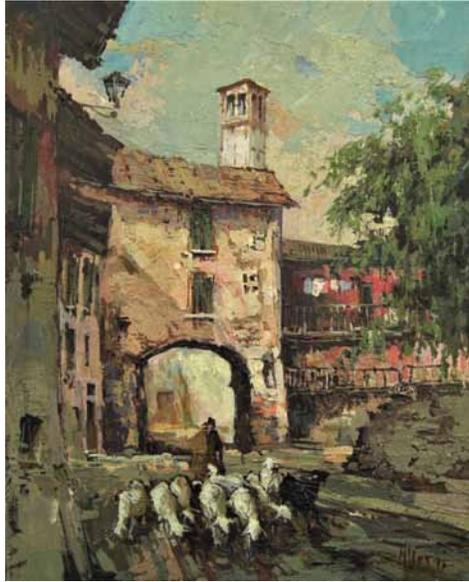


Fig. 2. Arturo Verni, *Edolo. Campanile di San Giovanni*, 1948, collezione privata.

La *Veduta di Astrio*, che ricorda in parte un dipinto con *Fiori rossi su uno sfondo di paese* conservato in collezione privata a Poncarale¹⁰, conferma l'amore di Bosio per le piccole cose. Misure contenute, soggetto umile, ricerca della bellezza nel quotidiano: la sua arte è questa (Luciano Anelli lo ha definito «poeta – finissimo poeta – ma poeta lirico, poeta del frammento, non poeta epico e moralmente impegnato sulla grande composizione»¹¹). C'è chi è fatto per cantare (o urlare), chi per

9. Sul Bosio pastellista, oltre ai due testi monografici a cui si è fatto finora riferimento, si veda – anche per un rapido confronto con altri artisti bresciani dell'epoca che si sono cimentati con questa tecnica – P. FERRARI, *Il pastello, opera preliminare e di derivazione*, in *Polvere di colore. Il pastello nelle collezioni bresciane. 1860-1940*, catalogo della mostra (Brescia, AAB, 24 febbraio - 21 marzo 2007), a cura di P. Ferrari, E. Lucchesi Ragni, M. Mondini, AAB, Brescia 2007, pp. 13-15.

10. ANELLI, *Gian Battista Bosio*, p. 83 n. 92.

11. ANELLI, *Gian Battista Bosio*, p. 28.

sussurrare, e Bosio appartiene alla seconda categoria. Davvero suggestivo, in particolare, è il gioco dei verdi, che esalta la bellezza/purezza dei boschi intorno all'abitato e dà l'impressione di una vegetazione che, maternamente, abbraccia e protegge le case.

Con il secondo dipinto (Fig. 2)¹² ci spingiamo nel cuore del secolo scorso. L'opera porta in basso a destra la firma di Arturo Verni (Brescia, 1891-1960)¹³, sul retro il titolo e l'anno di esecuzione: «Edolo Campanile di San Giovanni 1948». Nello specifico, oltre alla sommità dell'antica torre campanaria, raffigurata con qualche licenza artistica (la merlatura è assente, le bifore sono state trasformate in coppie di finestre) vediamo rappresentati una parte dell'attuale piazza Nicolini e un pastore con il suo gregge.

Il passaggio di bestiame al centro di un paese in pieno giorno è un soggetto piuttosto raro per un dipinto e va messo in relazione agli spostamenti stagionali dei pastori, vale a dire ai viaggi di andata o di ritorno per la transumanza, pratica documentata da diversi secoli in Valle Camonica, e soprattutto per la monticazione, il trasferimento in alta quota durante i mesi più caldi dell'anno¹⁴. Passaggi quotidiani di bestiame per le vie dei paesi di primo mattino o di sera erano invece tipici soprattutto dell'inizio dell'autunno: dato che l'erba cresciuta dopo il terzo taglio non raggiunge l'altezza dei tagli precedenti, invece di faticare con il quarto, molti pastori portavano gli animali a pascolare direttamente nei propri prati.

La transumanza, che per i pastori camuni voleva dire trasferirsi soprattutto nella pianura bresciana, nel Cremonese e nel Lodigiano, e la monticazione, che – come si può facilmente intuire – richiedeva spostamenti più limitati, separavano il pastore dal proprio paese, dalla propria comunità di appartenenza, e lo portavano a sentirsi ancora più parte di un mondo a sé. Il mitico e impenetrabile *gai*, gergo dialettale che i pastori della Valle Camonica (al pari di quelli di altre valli lombarde,

12. Olio su compensato, 49,5 x 40 cm, collezione privata.

13. Per approfondimenti sul pittore si vedano soprattutto *Arturo Verni 1891-1960*, catalogo della mostra (Brescia, Galleria d'arte S. Gaspare), Galleria d'arte S. Gaspare, Brescia 1988; *Arturo Verni. Le effimere luci del colore (1891-1960)*, catalogo della mostra (Desenzano del Garda, Palazzo Todeschini, 4 novembre - 31 dicembre 1995), a cura di R. Ferrari, Grafo, Brescia 1995 (in particolare, R. FERRARI, *Arturo Verni. Un caposcuola del paesaggio popolare*, pp. 7-20); *Arturo Verni (1891-1960) e i pittori del Garda*, catalogo della mostra (Brescia, Galleria d'arte Gio Batta, 30 settembre - 15 novembre 2000), a cura di R. Ferrari, Galleria d'arte Gio Batta - Grafo, Brescia 2000.

14. Per approfondimenti sulla pastorizia in Valcamonica si rimanda a *Pastori di Valcamonica: studi, documenti, testimonianze su un antico lavoro della montagna*, a cura di M. Berruti e G. Maculotti, Grafo, Brescia 2001.

come la Val Seriana) utilizzavano per parlare tra di loro, altro non era che il codice esclusivo di questo particolare mondo¹⁵.

Nel dipinto di Verni, dagli azzurri e dai rosa del cielo ai toni grigi della strada, passando per la macchia verde del grosso albero e il cremisi della casa con i ballatoi, la tavolozza recita il ruolo di protagonista. Il lento movimento del pastore (forse carico di anni, sicuramente carico di fatiche) e degli ovini è l'ennesima prova dell'interesse dell'artista per il camminare, un tema – spesso declinato con un accento di malinconia – al centro di molti suoi lavori (si pensi, ad esempio, alla *Nevicata al parco Ducos* in collezione privata a Gardone Riviera e alla *Via Crucis a Santa Maria Nascente di Fiumicello* in collezione privata a Desenzano¹⁶), forse preso e ripreso in considerazione (consciamente o inconsciamente?) per il suo essere metafora del vivere umano.

Tra le molte, moltissime, cose che Verni ha ereditato dalla pittura bresciana dell'Ottocento c'è anche l'affetto per il paesaggio camuno¹⁷. I prati sopra Breno, le ultime case di Astrio, la neve di Paspardo, il centro di Edolo, i rustici in alta valle sono calamite per i suoi occhi. Ogni luogo – sembrano volerci dire i suoi dipinti – ha qualcosa da raccontare, e i luoghi più nascosti possono rivelarsi inaspettatamente loquaci.

Lo scopo dell'arte di Verni, decisamente votata alla spontaneità, è quello di annotare, con poca attenzione al dettaglio e molta al proprio sentire, tutto ciò che il pittore, talvolta in contrasto con l'opinione comune, ritiene importante. Senza snobismi, senza preconcetti, senza particolari ambizioni. Del resto, ad Achille Rizzi, durante una chiacchierata a Sirmione, dichiarava:

Io son sempre stato fedele ad una sola direzione. Quando “scopro” il soggetto che mi interessa (un angolo di lago come questo, un giardino di prima estate, un rustico corroso dal tempo) cerco, prima di mettere mano ai pennelli, di intrattenermi con lui. Ne guardo il vestito. Poi cerco di entrarvi dentro. Vado nella cassa armonica, sperando di incontrarmi col suo spirito. Solo questa responsabile iniziativa mi consentirà di dire, poi, coi colori quello che il “cuore” del soggetto prescelto (e da quell'istante amato come creatura viva) ha detto al mio perché sia degli altri¹⁸.

15. Sul gai si veda anzitutto G. GOLDANIGA, *Il gai delle valli bergamasche e della Valle Camonica*, terza edizione, Tipografia Valgrigna, Esine 2016.

16. I dipinti sono riprodotti in *Arturo Verni. Le effimere luci*, pp. 36 n. 15, 40 n. 20.

17. Dipinti di soggetto camuno di Verni sono riprodotti in *Arturo Verni 1891-1960*, pp. 35, 42; *Arturo Verni (1891-1960) e i pittori*, pp. 20, 29.

18. A. RIZZI, in *Arturo Verni 1891-1960*, p. 11.

MARIA PAOLA PASINI

Patria e turismo: i *reportages* di Gualtiero Laeng durante la Grande guerra

Il fenomeno turistico, con la Grande guerra, conosce profondi mutamenti. Cambia lo sguardo del turista, modificano la prospettiva e gli obiettivi di chi scrive di turismo. Inevitabilmente entrano in gioco le epocali trasformazioni innescate dal conflitto e dai sentimenti che lo accompagnano: orgoglio patriottico, rivendicazioni territoriali, aspirazioni nazionalistiche¹.

Muta il lessico delle pubblicazioni turistiche. Patria, guerra, fronte, nemico: sono parole che irrompono nella prosa di viaggio di quel periodo. Sono termini ricorrenti anche nei *reportages* di Gualtiero Laeng editi in quegli anni sulla «Rivista mensile del Touring club italiano», diffusa in quasi 200.000 copie in Italia e in parte anche all'estero². La rubrica di Gualtiero Laeng prende il nome di «Varcando l'iniquo confine» a cui si aggiungono altri articoli dedicati alla montagna e in par-

1. N. BERRINO, *Storia del turismo in Italia*, il Mulino, Bologna 2011, pp. 191-200. A. LEONARDI, *Turismo e sviluppo in area alpina. Una lettura socio-economica delle trasformazioni intervenute tra Ottocento e Novecento* in *Storia del turismo, Annale 2005*, FrancoAngeli, Milano 2007, pp. 53-83; L. MOCARELLI, P. TEDESCHI, *Note sull'economia delle riviere dei laghi lombardi (secoli XVIII-XX)* in *I laghi. Politica, economia, storia*, a cura di M.V. Piñeiro, il Mulino, Bologna 2017, pp. 29-54. Sul turismo di guerra cfr. *Sui campi di Battaglia. Turismo patriottico e nascente società dei consumi di massa*, in *Mazzolari e la Prima guerra mondiale*, a cura di G. Vecchio, Morcelliana, Brescia 2019, pp. 27-46.

2. Si tratta del bollettino mensile indirizzato ai soci: *90 anni di turismo in Italia*, Touring Club Italiano, Milano 1984.

ticolare a quella “irredenta” e ad alcune zone del nord Italia collocate a ridosso del confine. L’obiettivo prevalente, nelle ricognizioni di Laeng, è quello di esaltare la bellezza dei luoghi e il loro *genius loci*, profondamente italiano, in contrasto al “piede tedesco”, messo lì a calpestare “la splendida natura d’Italia”.

I contributi vennero appunto pubblicati tra il 1915 e il 1917 sulla «Rivista mensile del Touring club italiano», successivamente riproposti in estratto, forse dallo stesso autore, e recentemente sono stati raccolti in una pubblicazione celebrativa del Cai di Brescia in occasione del centenario dell’inizio della Prima guerra mondiale³.

Tutti i contenuti della più importante rivista italiana dedicata al turismo, negli anni di guerra, vengono pesantemente condizionati dagli avvenimenti storici. La pubblicazione del TCI è percorsa da un afflato patriottico sia nella scelta dei temi proposti sia nelle modalità grafiche ed espressive e persino nelle inserzioni pubblicitarie.

Lo scoppio della guerra arresta i processi di sviluppo turistico lungo l’intero arco alpino. I flussi tra Garda e Trentino, teatri di guerra tra il 1915 e il 1918, si interrompono. Al fronte si combatte con le armi. Sulla rivista del Touring si sostiene la causa irredentista esaltando la storia, le tradizioni, le usanze, l’“italianità” delle valli alpine e dei territori al di là dell’“iniquo confine”. I contributi di Gualtiero Laeng rientrano in questa linea editoriale intrapresa dal carismatico direttore Luigi Vittorio Bertarelli.

GUALTIERO LAENG ALPINISTA E DIVULGATORE

Quello di Gualtiero Laeng (Brescia 1888-1968) è un nome molto noto tra gli appassionati di montagna per le sue imprese alpinistiche ma soprattutto per la sua attività di divulgatore, giornalista, pubblicista, geografo e cartografo. Si laurea in Chimica pura presso il Politecnico di

3. Gli articoli si trovano nelle annate dal 1915 al 1917 della «Rivista mensile del Touring club italiano»: *La Valle di Vestino*, n. 9, settembre 1915; *Fragore d’armi sul Tonale*, n. 10, ottobre 1915; *Tra Idro e Garda*, n.11, novembre 1915; *Il campo di battaglia più elevato d’Europa*, n.12, dicembre 1915; *Riva di Trento e la catena del Monte Baldo*, n. 1 gennaio 1916; *La valle di Genova*, n. 2 febbraio 1916; *Verso la magia delle pale di San Martino*, n. 10 ottobre 1916; *Dall’azzurro del lago di Garda all’azzurro del lago di Toblino*, n. 3 marzo 1917. Gli articoli sono stati ripubblicati in una raccolta curata da Silvio Apostoli per il Touring club italiano, sezione di Brescia nel centenario della Prima guerra mondiale (1915-2015), Brescia 2015.

Torino nel 1914. Sin da giovanissimo è molto attivo come alpinista. È socio del CAI dal 1903. A lui si attribuisce l'introduzione in Valcamonica degli sci norvegesi. Organizza il primo convegno sciistico a Ponte di Legno nel 1906. Numerose le sue imprese alpinistiche come la scalata al Corno Triangolo in Val Salarno (1908) e alla Concarena sopra Cerveno (1910). Segnala al mondo scientifico i massi con incisioni preistoriche di Cemmo presso Capodiponte sin dal 1909. Autore di vari articoli e relazioni escursionistiche sulle Alpi, è redattore capo delle pubblicazioni del CAI Centrale dal 1910. Durante la Grande guerra è consulente cartografico e alpinistico presso il Comando Supremo. Successivamente sarà direttore in Brescia di una società per la costruzione di schermi radiografici. Collabora con la rivista del TCI. Capo Ufficio stampa dell'ENIT nel 1923, al TCI è redattore capo de «Le Vie d'Italia»⁴ e «Le Vie dell'America Latina». Intensa rimane la sua attività di cartografo. A Brescia dopo il secondo conflitto mondiale è nella redazione scientifica de La Scuola Editrice. Medaglia d'oro dell'Ateneo di Brescia e del Touring club italiano⁵.

Ancor giovane, Laeng scrive per importanti testate occupandosi di montagna. Puntuale, dettagliato, rigoroso e allo stesso tempo coinvolgente è il suo lungo saggio pubblicato sulla Rivista nazionale del CAI nel numero del 1912-13. Gualtiero Laeng ha meno di 25 anni ma si dimostra esperto alpinista e brillante scrittore. Descrive il gruppo della Presanella nelle Alpi trentine con dovizia di particolari, illustrando i percorsi ma anche addentrandosi negli aspetti geologici, botanici, folkloristici, turistici. Racconta di vie impervie, di rifugi e bivacchi, di strade, di osterie e di divieti militari, di leggende e toponomastica. In questa fase la sua prosa non mostra ancora l'intento nazionalista, il cipiglio orgoglioso che assumerà successivamente. Qui si firma ancora Walther Laeng. Non teme di utilizzare la forma tedesca del suo nome⁶. Solo un anno dopo, in una pubblicazione del 1914, si firmerà Gualtiero

4. Un'altra rivista del TCI. Viene fondata nel 1917 e si affianca alla «Rivista mensile del Touring club italiano». Le sue pubblicazioni dureranno fino al 1967.

5. Cenni biografici e bibliografici dettagliati si trovano sul sito dell'Ateneo di Brescia, sodalizio di cui Laeng fu socio a partire dal 1949: <https://www.ateneo.brescia.it/controlpanel/uploads/compendio/L.pdf>

6. Bollettino del Club alpino italiano, n.74, a. 1912-13, online: http://www.tecadigitale.cai.it/periodici/PDF/Bollettino/Bollettino%20del%20Club%20Alpino%20Italiano_1911-1912_74.pdf#page=6

Lunghi quasi a voler fugare ogni dubbio circa la sua italianità. Si tratta di un lungo saggio pubblicato su un giornale «L'ora presente»⁷ nel quale Laeng si inserisce nell'ampio dibattito sviluppatosi alla vigilia dell'entrata in guerra dell'Italia, assumendo una netta posizione interventista. Il giornale studentesco stampato a Torino è espressione di un movimento dichiaratamente favorevole alla guerra. Nello specifico il contributo risponde ad un intervento precedente sul tema: «Trento e Trieste valgono una guerra?». Laeng replica con un'analisi dal titolo: «Perché il Trentino vale una guerra», spiegando le ragioni «moralì, economiche e militari» per cui la risposta è affermativa e la neutralità da respingere.

Ragioni morali: la guerra va intrapresa. «La causa per cui ci dobbiamo muovere è giusta e santa: occorre che tutto il popolo lo sappia e che, accanto alla preparazione militare della guerra ci sia la preparazione civica: preparazione che consiste precisamente nel fare edotto esso popolo di dove deve essere condotto e per che fine, e dargli nei momenti difficili quella calma e quella energia che solo derivano dalla comprensione ed dall'importanza della giustizia e della santità del compito affidatogli».

Ragioni economiche: secondo Laeng, si va dicendo che il Trentino è povero. Niente di più falso. Anzi. «Quello che ci preme qui rilevare è che la vera ricchezza del Trentino non è ancora stata messa in valore. Intendiamo qui dire che le principalissime industrie che colà potrebbero straordinariamente fiorire, non hanno ancora potuto avere pratica applicazione. Sono queste le industrie delle forze elettriche, le industrie minerarie e l'industria del forestiero». Il tema del turismo, dunque. Laeng è perfettamente consapevole del valore e delle potenzialità di questa terra, cui dedicherà anche gli interventi di «Varcando l'iniquo confine»: «...il patrimonio delle bellezze naturali. Non è necessario indicare ai lettori l'importanza economica che un tale elemento riveste: basta pensare alla sapiente applicazione che la Svizzera ha saputo compiere di quella dovizia di quadri alpini, vallivi e lacuali di cui ampia-

7. Il giornale «L'Ora presente» nacque per iniziativa di un gruppo di studenti interventisti del Politecnico di Torino che, dopo la dichiarazione ufficiale di neutralità dell'Italia, pubblicata il 3 agosto 1914, decise di realizzare un giornale contro la neutralità italiana. Il primo numero uscì il 16 ottobre 1914. Ideatore del giornale era Camillo Pasti. Il giornale costituì anche una redazione a Roma e il 28 novembre uscì un'edizione speciale a Roma, veniva distribuito gratuitamente dagli studenti. La pubblicazione proseguì fino al 9 maggio 1915, con l'uscita dell'ultimo numero (n. 14). L'articolo in questione è stato ripubblicato in Silvio Apostoli (a cura di), *Varcando l'iniquo confine (1915-1917) di Gualtiero Laeng*, cit.

mente dispone. Il Trentino può realmente diventare per questo rispetto una seconda Svizzera. Sto per dire quasi che la può superare. Perché la grande diversità di costituzione geologica delle sue vallate e dei suoi gruppi montagnosi imprime ad ogni suo distretto una diversa impronta peculiare e fa che in un territorio relativamente ristretto cento diversi caratteri di paesaggio trovino posto come in un grandioso museo».

Per Laeng ci sono poi ragioni militari e condizioni morfologiche del territorio alpino tali da rendere l'impresa facile (sic) per il nostro esercito. In conclusione per l'alpinista bresciano «bisogna uscire dalla presente inazione se conserviamo ancora un briciolo di coscienza dei nostri immancabili destini. Niente neutralità».

Queste sono le premesse. Con questo spirito si accinge a narrare, a guerra ormai iniziata, "le bellezze naturali" del territorio alpino, delle vallate, dei paesi, celebrando la storia, con grande spazio a quella risorgimentale, le tradizioni, i paesaggi: «Dalle verdi pendici di docili pastorali, si passa alle arcigne creste granitiche contenenti sterminati ghiacciai; ai colossi di micascisti dell'Ortler (sic), che dirama in ogni direzione potenti poderosi tentacoli ricchi di vette e di geli; alle mirabili, fiabesche costruzioni dolomitiche della catena del Brenta e alle fantastiche torri e ai grandiosi spalti rocciosi delle classiche Dolomiti di Fassa, di San Martino e di Gardena. Dove mai è possibile trovare altrove visioni e scene che colpiscono maggiormente la fantasia e con tale ininterrotta successione come nel Trentino?».

...L'INIQUO CONFINE

La figura di Laeng e il suo impegno negli anni della Grande guerra sono particolarmente significativi di un modo di partecipare attivamente alla temperie del periodo. L'autore propone le istanze irredentiste in chiave turistica ad un pubblico colto e interessato come quello dei soci del TCI.

Laeng lo dichiara espressamente nella prima uscita della serie «Varcando l'iniquo confine» dedicata a *La valle di Vestino*. Siamo di fronte ad un vero e proprio "turismo militante". «Quali fossero i confini verso l'Austria lasciatici dal trattato di Vienna del 3 ottobre 1866 non occorre più ricordare agli italiani. Le loro qualità si riassumono in una parola unica ed eloquente: infami. Tutte le testate delle valli scendenti alla pianura veneta e parecchie di quelle che mettono nel bresciano erano

rimaste nelle mani di chi protestandosi alleato non pensava in realtà se non al momento di rinnovare con maggiore saldezza l'istituzione della provincia austriaca del Lombardo-Veneto e la restaurazione del relativo governo paterno. Queste condizioni non si potevano pochi mesi fa rievocare senza che un ruolo di amarezza stringesse la nostra gola e ne pungesse il cuore. Oggi i nostri baldi alpini e i soldati tutti d'Italia vanno ridonando alla patria il più largo respiro, cancellando i termini mal vietati e recando il vessillo glorioso fra le terre redente...»⁷⁸.



Con le sue descrizioni, Laeng (sulla rivista del TCI si firma Gualtiero Laeng, italianizzando il nome, ma tornando questa volta al cognome originario) vuole rimarcare la necessità della riconquista delle terre irredente, l'inevitabilità della guerra, ma allo stesso tempo il suo intento è culturale, conoscitivo, didascalico: dobbiamo conoscere meglio le montagne «che torneranno presto ad essere nostre». «La penosa tragedia del Trentino nostro – ancora non nostro – mi si presentò con una spaventosa nitidezza. Da quel giorno l'amore per la bellissima terra si fece più consapevole. E la Montagna mi apparve nel suo intero signi-

ficato militare. Conoscerla, bisognava; intimamente e profondamente per il giorno in cui le truppe si sarebbero scontrate lassù. Si sentiva che col passare dei giorni la data solenne sarebbe giunta. Il Club alpino italiano e i suoi soci non hanno perduto il loro tempo. E io stesso, umile gregario della grande famiglia, - mi si perdoni questo tardivo atto di superbia - posso oggi riconoscere senza false modestie di aver dato il contributo non spregevole con degli studi che in buona parte han già veduto la luce. I nostri Alpini hanno dimostrato dal canto loro che gli scalatori di rupi non erano poi dei pazzoidi»⁹.

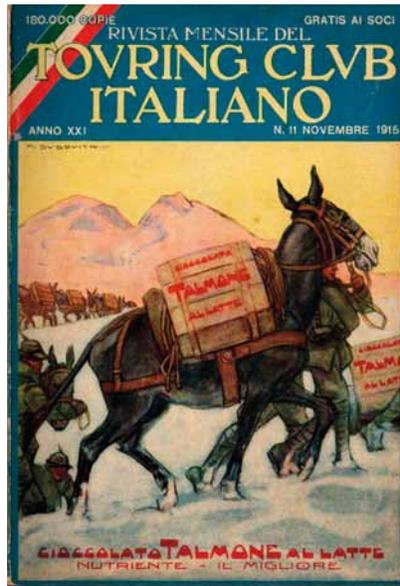
Gli alpinisti dunque hanno aperto la strada, con le loro imprese ai valorosi alpini. La storia ripropone, secolo dopo secolo, le stesse dolorose vicende. Siamo al Tonale. «Un insegnamento si può trarre dalla travagliata storia del valico, ed è questo: nel novantacinque per cento dei casi esso non è servito che a riversare nelle nostre ridenti vallate l'eterno, costante nemico teutonico. Un ammonimento continuo ci hanno fatto le superbe vette che la coronano: 'Italiani la porta di casa vostra non è questa! È più su: alla Resia, al Brennero, alla sella di Toblaco. Questo non deve essere che un passaggio interno e deve servire a voi soli... E intanto i colpi continuano irregolari terribili inesorabili. Ci pare udirla di qui. Il maglio batte sulla breccia e va sgretolandone le difese e le offese. Non dubitate. Presto leggeremo: i nostri alpini sono scesi trionfanti in Val di Sole...»¹⁰.

Laeng vuole anche guardare avanti, lavorando per il futuro e auspicando una maggiore presenza di turisti italiani in questi territori. «La Val di Genova che più di una volta i comunicati di Cadorna hanno avuto agio di nominare nell'estate scorsa a motivo delle gloriose azioni condotte alla sua testata dai nostri alpini... meravigliosa la Val di Genova come potremmo di seguito constatare. Ma com'è accaduto di molte meraviglie nostre, è stata a lungo disconosciuta, negletta, trascurata. Sono passati di lì negli ultimi 5 anni più tedeschi di quel che non siano passati italiani in un cinquantennio; ha chiamato più visitatori il rifugio tedesco del Mandrone che non i tre rifugi della società degli Alpinisti tridentini che pur servivano a una zona più ampia. Ma le recriminazioni sono adesso inutili ed è assai meglio fare oggi i voti perché la superba valle accolga, dopo i nembi della guerra, l'estatica ammirazione degli italiani».¹¹

9. *Il campo di battaglia...*, dicembre 1915.

10. *Fragore d'armi sul Tonale*, ottobre 1915.

11. *La Valle di Genova*, febbraio 1916.



Attrarre i turisti italiani nelle zone di confine: è un auspicio che anche altri – proprio sulle pagine della Rivista del TCI – avevano lanciato sin dagli anni precedenti. Come per il lago Garda, ad esempio, tagliato in due da un ...iniquo confine e vittima di una viabilità strozzata, mai sviluppata compiutamente, poco invitante. E quindi “todeschizzato”.

L’appello a conoscere meglio il Garda e a farne una meta turistica per un pubblico italiano si può del resto retrodatare di almeno un decennio¹². La stessa Rivista del TCI si era fatta portavoce di questa istanza. È necessario infrastrutturare il territorio (diremmo oggi) per favorire un movimento turistico italiano. La mancanza di una viabilità comoda e confortevole aveva in precedenza impedito a tanti italiani di conoscere meglio il Garda. Bisognava rimediare. «Le vicende storiche e politiche

12. M.P. PASINI, R. SEMERARO, G. GREGORINI, *Il lago di Garda tra turismo e nazionalismo. Il caso di Gardone Riviera (1880-1915)*, in corso di pubblicazione. L. MOR, *Immagini dell’Italia e del lago di Garda in Der Bote vom Gardasee (1900-1914). Un giornale tedesco nell’Italia del primo Novecento*, a cura di Lucia Mor, Ateneo di Salò, Salò (Bs), 2012, pp. 10-81. C. ROMEO, *Storia Territorio Società. Alto Adige / Südtirol*, Folio, Vienna Bolzano 2005. M. TREBESCHI, D. FAVA, *Limone sul Garda. Il territorio, l’economia d’un borgo dell’Alto lago*, Grafo, Brescia 1990; *Turismo e guerra*, Alcione, Lavis (Tn), 2015; M. ZANE, *I nuovi turismi del Garda. Buone prassi per il domani*, a cura di V. Corradi e M. Zane, Liberedizioni, Brescia 2018, pp. 5-34.

ed altri fenomeni sociali – scrive Vittorio Cinque, capo dell’Ufficio tecnico provinciale di Brescia, autore di un articolo della Rivista mensile del TCI del 1910 dedicato ai grandi progetti di viabilità dei primi Novecento – potranno aver contribuito nel lasciare dimenticato e negletto il più grande lago italiano. Per riconquistarlo a noi stessi è necessario che impariamo a conoscerlo e se un grido di allarme poteva essere giustificato dal fatto di una scrittura tedesca o da una architettura nordica stridente in tutta poesia di classica arte italiana, è bene riconoscere che uno dei principali motivi per cui in Italia poco si conosce delle bellezze e delle risorse del Garda, si deve ciò attribuire alla mancanza di quel coordinamento e completamento della viabilità al quale fortunatamente si sta ora provvedendo con serietà di intenti e energie rinnovellate».¹³

Anche quest’ ultimo articolo della Rivista del TCI rientrava in una temperie “nazionalistica” (come sarà per la serie scritta da Laeng) che rivendicava l’“italianità” dei territori irredenti, laghi, montagne, vallette, oggetto di interesse da parte del turismo straniero, germanico e austriaco, presente in maniera capillare e diffusa. Il TCI preparava da tempo gli italiani a “redimere” anche da turisti questi territori. Scrive, nel 1916, Mario Tedeschi, segretario del Touring club: «Cessata la guerra il Touring riprenderà immediatamente il suo poderoso e largo respiro di vita; tutte le sue energie accorse in questo lungo e angoscioso periodo alla difesa della patria si stringeranno nuovamente intorno alla sua piccola ruota che aprirà nuovi solchi fecondi al seme delle opere utili e buone. Allora anche il consorzio tornerà al suo lavoro studiando e preparando nuovi piani di segnalazione, nelle giornate luminose serena il manipolo devoto e paziente dei segnalatori prenderà nuovamente le vie delle Alpi. I sentieri lungo i quali si svolge ininterrotta silenziosa e tranquilla la vita degli alpigiani, si ravviveranno dei piccoli segni rossi che dovranno servire di richiamo all’ esercito dei turisti e degli alpinisti. Un esercito entusiasta e gagliardo che riunirà nelle sue fila tutto il fiore della gioventù italiana in un fervido e purissimo culto per le superbe e meravigliose montagne poste dalla natura a difesa della nostra libertà»¹⁴. Al seguito delle armate italiane Laeng e le altre “firme” del Tci preparano l’ invasione delle pacifiche coorti di turisti alpini del dopoguerra.

13. *Le vie italiane di riconquista del Garda*, «Rivista mensile del Touring club italiano», dicembre 1910.

14. *Le segnalazioni in montagna*, «Rivista mensile del Touring club italiano», settembre 1916.

LA DISCUSSIONE

PIETRO SEGALA

Spiritualità della cura dei contesti d'arte dei territori storici?

Un'ipotesi per riprendere una prospettiva già avanzata
a Brescia nel secolo scorso

Nella penultima decade del XX secolo, a Brescia trovarono espressione due iniziative di cultura motivate dall'urgenza di documentare la complessità della spiritualità, soprattutto per i credenti.

Il 6-7 Novembre 1986, la Fondazione "Giuseppe Tovini"¹ e il Ce-Doc² (Centro di Documentazione) promossero un "Colloquio di studio" dedicato a *La spiritualità bresciana dalla Restaurazione al Primo Novecento*. Nel 1990, l'editrice Morcelliana pubblicò, per conto delle ACLI, il volume: *Ambiente e tradizione cristiana*³.

1. Istituzione nata nel 1957 per iniziativa di mons. Angelo Zammarchi e del prof. Vittorino Chizzolini – auspice, fra gli altri, il Vescovo di Brescia (mons. Giacinto Tredici) e il Rettore dell'Università Cattolica del Sacro Cuore (padre Agostino Gemelli) – ha le sue principali originarie finalità nell'aiutare e nell'incoraggiare le vocazioni all'insegnamento e nel contribuire alla formazione di docenti, animatori ed operatori sociali secondo i principi pedagogici cristiani, estendendo poi il suo impegno sul piano della cooperazione internazionale e del servizio civile nei Paesi in via di sviluppo e dell'impegno culturale ed editoriale nella città di Brescia.

2. Organismo costituito il 1° Giugno 1971 da quattro realtà bresciane: il Vescovo, l'Azione Cattolica, l'Editrice La Scuola, la Banca San Paolo. Primo Presidente ne fu il rag. Carlo Albini (all'epoca componente del Consiglio di Amministrazione della Banca San Paolo) e primo Direttore ne fu Mario Faini (all'epoca Presidente provinciale delle ACLI di Brescia).

3. Nella *Nota Redazionale*, che apre il volume di 174 pagine, si legge: «*Il volume che si presenta al lettore è diviso in quattro capitoli. Il primo raccoglie le relazioni del Convegno di studi nazionale delle Acli su "Ambiente e tradizione cristiana" organizzato a Milano il 19 novembre*

Sono testi di oltre trent'anni fa, ma che presentano analisi e indicazioni di prospettiva ancora attuali e stimolanti. Tant'è, che dal complesso degli scritti ivi riportati (dei quali si dà qualche cenno nell'allegato A), potrebbe essere possibile trarre indicazioni che (almeno a mio parere) – soprattutto per la multiforme e variegata realtà dei “cristiani” – potrebbero essere funzionali a rendere condivisa una appropriata *spiritualità della salvaguardia dei contesti d'arte dei territori storici*. Certo, anzitutto necessita che sia diffusa la convinzione che le singole opere d'arte (dipinti, sculture, architetture) sono ancora più importanti quando costituiscono complessi coestesi al territorio fino a diventarne sua peculiare componente qualitativa⁴.

L'atteggiamento più diffuso, invece, riguarda la considerazione delle valenze storico-estetiche delle singole opere d'arte, indipendentemente dal contesto delle rispettive collocazioni.

L'importanza dei contesti – non solo per l'arte – è già stata ribadita più volte.

Lo documenta pure l'imponenza degli scritti di Don Antonio Fappani e la sua volontà di riunire il sapere dei Bresciani nella monumentale *Enciclopedia Bresciana*, oltre che di attestarne la realtà con le “Edizioni Civiltà Bresciana”⁵. Sia pure in modo diverso, lo attesta anche il vo-

1988. Il secondo capitolo è la 'sistemazione' del dibattito appassionato che ha approfondito alcuni punti centrali, alcune 'provocazioni' delle relazioni iniziali. Il terzo capitolo raccoglie le riflessioni e gli interventi più significativi tenuti in un forum su "La questione ambientale e la tradizione cristiana" organizzato dalle Acli e dalla Associazione Anni Verdi il 22 giugno 1988 a Roma. L'appendice documenta lo sforzo di analisi e di riflessione delle Acli che ha portato alla costituzione della Associazione Anni Verdi. La realizzazione redazionale del testo è stata curata da Gaetano Arciprete e da Giancarlo Marinelli.

4. Già nel 1973, introducendo il volume *Problemi di conservazione*, Giovanni Urbani (allora Direttore dell'Istituto Centrale del Restauro, ora Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro) aveva scritto (come, dal 2000, si può leggere a p. 27 di G. URBANI, *Intorno al restauro*, a cura di Bruno Zanardi, Milano, Skira): «*la tecnica del restauro e le sussidiarie indagini di laboratorio hanno avuto assegnato un raggio d'azione che oggi risulta troppo ristretto rispetto ai problemi posti dal progressivo deterioramento dell'ambiente, e quindi dalla necessità di provvedere in maniera concreta alla conservazione d'un patrimonio d'arte che, almeno in Italia, è coesteso all'ambiente come sua peculiare componente qualitativa*».

5. Tra le quali sono stati resi consultabili gli Atti di due Seminari di Federcultura (Federazione delle Cooperative culturali aderenti a Confcooperative). I due volumi (che aprono la Serie “Sistema museale: Problemi, Uomini, Territori”, diretta da Pietro Segala) raccolgono i documenti di due Seminari: il primo, svolto a Brescia nel Febbraio 1992: *Università, ricerca e nuove professionalità per la durabilità dell'arte nel museo del mondo* (con relazioni di Pio Baldi, Adriana Bernardi, Guido Biscontin, Ruggero Boschi, Dario Camuffo, Carlo Capponi, Aldo Cicinelli, Pietro Gasperini, Andrea Lepidi, Guglielmo Monti, Roberto Navarrini, Alberto

lume di Andrea Carandini, *La forza del contesto*, edito da Laterza nel 2017. Nella *Premessa* al volume si legge: «*Il libro ha per argomento il contrasto tra ciò che è una “raccolta”, ossia una somma, e ciò che è quasi un “sistema”, ossia un organismo; fra ciò che è “frammento” e ciò che è “intero”, fra ciò che è “parte” e ciò che è il “tutto”. I contesti [...] possono essere “piccoli” come uno strato archeologico con i suoi reperti, “medi” come l’arredo di una stanza; “grandi” come un monumento; “grandissimi” come un paesaggio/ambiente, fatto di cultura e natura intrecciati e che evolvono insieme. Oggetti, camere, costruzioni, campi coltivati, boschi e paesaggi contengono in sé un valore per tutti: ora addormentato da sembrare morto e ora alacramente attivo [...] Il valore degli oggetti che vediamo e con i quali conviviamo, sta nello spirito che gli avi vi hanno infuso, rivolto al buono dell’utile e al bello dell’artistico e al simbolico di quei nonnulla tramite i quali ricostruiamo e risuscitiamo società e uomini singoli del passato nella loro quotidianità. [...] Essi sono le barche che ci consentono di navigare nei secoli pur restando nell’oggi».*

Purtroppo, ignorando le valenze dei contesti, si trascura che gli edifici contenenti opere d’arte sono essi stessi contesti d’arte, nei quali: pure i problemi della conservazione dei materiali d’arte necessitano di essere affrontati con logiche diverse da quelle proprie del “restauro”.

Significativo al riguardo quanto scritto da Giovanni Urbani aprendo la *Presentazione* di “Giotto a Padova” (vedi Allegato B): «*Nelle riviste di storia dell’arte si è soliti far posto ai problemi conservativi solo se il tema trattato è quello del restauro “di recupero” o “di riscoperta”, a seguito del quale si ha cioè più o meno fondato pretesto per riproporre come quasi-inedita un’opera nota, perché restituita a lezione autentica, o creduta tale, appunto dal restauro. Ma il problema conservativo è ben più complesso. E, non viverne la complessità, fa sì che per molti il senso del restauro stia tutto nel confronto tra foto “prima” e “dopo”, senza che affiori il dubbio che un siffatto esercizio da null’altro è reso possibile se non dalla rinuncia all’esperienza sensibile dell’opera d’arte concreta, la cui realtà si pone al di fuori di un prima e di un dopo*

Piccoli, Cristina Sabbioni, Pietro Segala); il secondo a Breno nel Febbraio 1995: *La gestione imprenditiva dei musei territoriali. Materiali per riflettere sulla musealità dei territori storici* (con relazioni di Adriana Bernardi, Ruggero Boschi, Tiziana Cittadini Gualeni, Vittorio Ducoli, Antonio Fappani, Gabriella Ferri Piccaluga, Oliviero Franzoni, Andrea Lepidi, Lanfranco Masari, Ivo Panteghini, Pietro Segala, Nicola Stivala, Dino Marino Tognali).

puramente fantasmagorici ed esistenti solo in fotografia. Ma assieme alla realtà dell'opera d'arte in quanto tale, ciò che non viene nemmeno sfiorato da una concezione così riduttiva del restauro è addirittura lo stesso problema conservativo, giacché dal confronto prima-dopo non scaturisce niente di misurabile e oggettivo circa quello che più importerebbe conoscere: l'effettivo stato di conservazione dell'opera, che con ogni evidenza risponde a una catena di eventi materiali di cui quel prima-dopo non è che uno degli innumerevoli anelli».

Quel “prima – dopo”, infatti, attiene soltanto la condizione di quell'opera nei momenti dell'avvio e della conclusione di quel particolare restauro: non dicono nulla di come quell'opera sia stata usata e quali condizioni ne abbiano accompagnato-condizionato la vita; ancor meno di come sarà usata e in quali condizioni si troverà...

Quando prodotta a fini documentari (come nel caso del “prima/dopo” un restauro), ogni fotografia dice la realtà del momento nel quale viene “scattata”. Ma, queste fotografie (assieme a quelle “durante”) documentano i momenti dell'azione di restauro. E, quasi mai, sono visibili assieme alle opere d'arte, restaurate o meno che siano. In tale situazione, quasi mai, si è indotti a pensare le persone e le cause che hanno fatto produrre quelle specifiche opere d'arte e, ancor meno, la storia delle condizioni che – spesso, pur dopo secoli di storia – ci consentono di poter continuare a vederle.

Benché ritenuta qualità essenziale dell'arte, l'estetica dice soltanto un piccolo aspetto della complessa realtà dell'arte. Come attesta il fatto che, dell'arte, l'estetica ignora le valenze storiche, documentarie, descrittive, agiografiche⁶... Ancor più ignora le valenze affettive di chi ne ha commissionato l'esecuzione e di chi l'ha realizzata e, ancor meno, di quanti hanno avuto la possibilità di convivervi, pure per molti anni.

Tutte valenze che possono contribuire a far sì che la visione dell'arte possa contribuire, in ogni persona, a comprendere se stessa: cogliere lo spirito dell'arte (la molteplicità delle sue forme e valenze) per innervare di nuovi pensieri il proprio pensare e per accendere nuove volizioni per

6. Incluse (scrive Giovanni Urbani a p. 49 del citato *Intorno al restauro*) “quelle di una politica economica che non si è mai degnata di far entrare nei propri conti i costi del dissesto geologica del disordine urbanistico e della incuria verso il patrimonio urbanistico storico”. Oltre i quali – come si legge nella stessa pagina del testo appena citato “non va trascurata la realtà che sarà andata perduta per sempre [...] l'unica condizione per cui le popolazioni locali potevano riconoscersi una comunità e sentirsi legate alla propria terra”.

la propria volontà: l'arte quale stimolo a riconsiderare se stessi, la propria esperienza, i propri obiettivi di vita per la propria vita.

Diversi sono gli atteggiamenti che maturano entrando in una chiesa romanica che, pur apparendo buia, progressivamente rivela le sue fatture: i dipinti che illustrano le sue pareti, le forme delle sue colonne (e dei basamenti e dei capitelli che le costituiscono), le tombe segnalate dai marmi iscritti diffusi nel pavimento; altrettanto diverse sono le sensazioni che ci investono entrando in una chiesa rinascimentale, già per le dimensioni, ma pure per la molteplicità delle sculture, la varietà delle forme degli altari, delle cupole e dei soffitti decorati. Tutte realtà materiali che, ad ogni variar di tempo, maturano reazioni stimolate dalla diversa cultura di ogni tempo, oltre che dalle diverse motivazioni-condizioni di ogni visita. Reazioni che sono sempre di natura culturale e, quindi, pure spirituale.

È a fronte delle variazioni degli esiti di ogni diversa lettura delle opere d'arte negli ambienti delle rispettive collocazioni, che si pone l'urgenza di dotare le persone degli atteggiamenti e delle cognizioni che facilitino l'arricchimento spirituale di ciascuno: una spiritualità che promuova rispetto per le opere umane del passato e dialogo con le persone di oggi. Ossia, quel complesso di comportamenti che, di fatto, è coerente con l'etica cristiana e con l'essenza del messaggio cristiano, che, peraltro, non è soltanto “visione del mondo”, bensì “capacità di Dio” motivata in ogni persona dall'Incarnazione e dalla Resurrezione di Gesù Cristo: Dio fatto Persona per amore di ogni persona.

Questa è la “spiritualità” dei cristiani: motivazione a vivere ogni opera umana quale tentativo di continuazione della creazione divina, con la volontà di non produrne la dispersione e lo stravolgimento. In tale quadro socio-culturale, la cultura dei cristiani è, anzitutto, “coltura”, pur in realtà di contrasti e contrapposizioni ritenuti inumani: *coltivazione* delle molteplici valenze del patrimonio di storia e d'arte di ogni territorio per trarne nuove risorse per la fraternità della vita e per la valorizzazione delle valenze di civiltà che essa esprime e che meritano di durare nel tempo. Valorizzazione condotta con opere e azioni visibili, ma programmata con processi di cultura per conseguire – anche mediante i procedimenti propri della conservazione-salvaguardia – esiti attinenti lo spirito vitale della cultura⁷.

7. Significativo, a questo proposito, il progetto, attuato nel 2015 su mandato della Diocesi di Brescia, per redigere *Il piano di gestione per la prevenzione e conservazione del patrimo-*

In territori nei quali – come in Italia, ma non solo – i segni d’arte e di storia connotano ogni ambiente di vita e accompagnano la vita di ogni persona, fino ad apparirvi ordinari da sempre e per sempre, la priorità delle tensioni vitali non può che attenerne le valenze dello sviluppo dei processi di salvaguardia dei contesti d’arte che evidenziano la valenza storica di ogni ambiente. Se siamo abitanti della storia, non possiamo che continuarne la vita partendo dai segni d’arte con i quali conviviamo e che fanno “storico” il territorio che abitiamo.

Il futuro ha cuore antico, è stato detto. E, benché non sempre più appariscente, un cuore antico è più fragile di un cuore nuovo. Per questo va curato con pazienza e pertinacia, oltre che con pertinente e raffinata preparazione⁸: prospettiva che sarà tanto meglio praticata e perseguita, quanto più compita sarà la “spiritualità” che, fin d’ora, guidi gli abitanti di territori storici come quelli che ogni persona abita in ogni luogo, non solo in questa nostra Italia, ripeto⁹.

Se, oggi (almeno per un “inseguitor di fantasmi”, come chi scrive¹⁰)

nio storico-architettonico del sistema delle Parrocchie del centro storico di Brescia. Progetto motivato dalla tensione dell’azione dell’Istituto Mnemosyne a rendere operative le proposte di Giovanni Urbani per la conservazione programmata.

8. Che potrebbe essere facilitata dalla consultazione di testi quali: D. CAMUFFO e A. BERNARDI, *Fattori microclimatici e conservazione dei beni artistici*, Edizioni del Laboratorio, Brescia 1985; D. CAMUFFO e A. BERNARDI, *Analisi microclimatica del Cenacolo Vinciano – The microclimate of Leonardo’s “Last Supper”*, «Bollettino Geofisico», Anno XIV, n. 3, Dic. 1991; D. CAMUFFO, *Microclimate for Cultural Heritage*, Elsevier, Amsterdam 1998 (EUROPEAN COMMISSION: Environment and Climate Research Programme); G. URBANI, *Intorno al restauro* (a cura di Bruno Zanardi), Skira, Milano 2000, P. CROVERI e O. CHIANTORE, *Monitoraggio e conservazione programmata*, Nardini Editore, Firenze 2005; IBC EMILIA ROMAGNA - ISAC-CNR, *Oggetti nel tempo. Principi e tecniche di conservazione preventiva*, CLUEB, Bologna 2007; B. ZANARDI, *Il restauro. Giovanni Urbani e Cesare Brandi, due teorie a confronto*, Skira Milano 2009.

9. Non solo per vedere la diffusione, ma – soprattutto – la valenza culturale e religiosa dell’arte, prezioso è: C. DE CAPOA, S. ZUFFI, *La Bibbia nell’arte*, Electa, Milano 2013.

10. Le riflessioni svolte dall’Istituto Mnemosyne, anche con l’apporto di chi scrive, sono raccolte (oltre che nel testo a stampa: *Codici per la conservazione del patrimonio storico*, a cura di Ruggero Boschi e Pietro Segala, Nardini, 2006), negli ebook editi da Nardini:

Non solo “ri-restauri” per la durabilità dell’arte, Nardini, 2012, a cura di Dario Benedetti, Ruggero Boschi, Stefania Bossi, Carlotta Coccoli, Renato Giangualano, Carlo Minelli, Sabrina Salvadori, Pietro Segala.

Dopo Giovanni Urbani. Quale cultura per la durabilità del patrimonio dei territori storici?, Nardini, 2014, a cura di Ruggero Boschi, Carlo Minelli, Pietro Segala. Presentazione di Tomaso Montanari e scritti di Andrea Alberti, Antonio Ballarin Denti, Dario P. Benedetti, Alesia Berzolla, Ruggero Boschi, Francesca Cardinali, Silvia Cecchini, Elisabetta Chiappini, Dario Camuffo, Marco Ciatti, Valeria Di Tullio, Dario Foppoli, Danilo Forleo, Pietro e Jacopo Galli, Silvana Garufi, Annamaria Giovagnoli, Stefania Guiducci, Paolo Mandrioli, Paolo Marconi,

c'è un impegno prioritario da adottare, è quello di rendere possibile la cura-custodia dei territori storici. Prospettiva che chiede la preventiva maturazione di una cultura dell'essere che abbia, per fondamento e obiettivo, la più compiuta spiritualità del vivere contesti di storia e d'arte. Un atteggiamento, cioè, che renda coscienti dell'arte con la quale si convive e della quale si avverte la necessità della competente e duratura custodia.

Possono i credenti nel messaggio del Cristo risorto sentirsi protagonisti di tale necessità?

ALLEGATO A

La spiritualità bresciana dalla Restaurazione al Primo Novecento

I relatori del Colloquio Bresciano edito dallo stesso Ce.Doc. furono: *Giuseppe Camadini*, Presidente della Fondazione "Giuseppe Tovini"; *Bruno Foresti*, Arcivescovo Vescovo di Brescia; *Divo Barsotti*, studioso, Firenze; *Pietro Chiocchetta*, Pontificia Università Urbaniana, Roma; *Pierluigi Boracco*, Facoltà Teologica dell'Italia settentrionale, Milano; *Giovanni Papa*, Relatore generale della Sacra Congregazione per le Cause dei Santi, Roma; *Xenio Toscani*, Università degli Studi, Pavia; *Gilberto Zini*, Istituto dei Figli di Maria Immacolata, Brescia; *Costantina Kersbamer*, Superiore generale delle Suore della Carità delle Sante Bartolomea Capitanio e Vincenza Gerosa, Brescia; *Franco Molinari*, Università Cattolica di Milano; *Ornella Sala*, Istituto Suore

Carlo Minelli, Luigi Morgano, Maria Cristina Reguzzi, Lanfranco Secco Suardo, Pietro Segala, Bruno Toscano, Ilaria e Valentino Volta, Bruno Zanardi.

Inseguitor di fantasmi... Riflessioni, divagazioni, ricordi e testi divulgativi..., 2014. Scritti di Pietro Segala.

Uscir di nicchia. Tra la conservazione programmata di Giovani Urbani e l'Ecologia integrale di Papa Francesco, 2015. Scritti di Pietro Segala. Presentazione di Don Valerio Pennasso, Direttore dell'Ufficio Nazionale CEI per i Beni culturali ecclesiastici.

Curare i territori storici... senza clonazioni. Meditazioni preghiera sulle Voci del Rosario, 2016. Scritti di Pietro Segala. Presentazione di Mons. Achille Bonazzi, Università di Parma, Direttore dell'Ufficio CEI di Lombardia per i Beni culturali ecclesiastici.

Quale cura per i territori storici? Riflessioni e prospettive perché il fare umano sia integrativo e non distruttivo della bellezza del mondo, 2018, a cura di Carlo Minelli, Anna Pianazza, Silvia Bellini, Dario Bendetti, Alberto Ronchi, Pietro Segala, Presentazione di Emilio Del Bono, Sindaco di Brescia. Scritti di: Donatella Biagi Maino con Giuseppe Maino, Mario Berruti, Alessia Bonfanti, Luigi Campanella, Francesca Cardinali, Paolo Gasparoli, Francesco Gesualdi, Emanuele Martino, Gianfranco Magri, Stefano Novello, Luciano Pilotti, Alessia Pozzi, Pietro Segala, Cecilia Sodano, Claudia Sorlini, Maurizio Tira, Bruno Zanardi.

Il primato etico-civile della cura-custodia dei territori storici. Le inconsiderate potenzialità delle "proposte disperse" di Giovani Urbani, 2020. Scritti di Pietro Segala. Presentazione di Roberto Rossini, Presidente nazionale delle ACLI.

Sacramentine di Bergamo; *Giovanni Scarabelli*, studioso, Viareggio; *Piergiordano Cabra*, Superiore Generale della S. Famiglia di Nazareth, Brescia; *Odorico Mizzotti*, Ordine Franciscano dei Frati Minori Cappuccini, Roma; *Carissimo Ruggeri*, studioso, Brescia; *Aldo Gilli*, Missionari Comboniani del Cuore di Gesù, Roma; *Valentino Macca*, Relatore della Sacra Congregazione per le Cause dei Santi, Roma; *Livio Rota*, Seminario Diocesano, Brescia; *Angelo Nassini*, Seminario Diocesano, Brescia; *Roberto Lombardi*, Seminario Diocesano, Brescia; *Irma Valetti Bonini*, studiosa, Brescia; *Antonio Masetti Zannini*, Direttore dell'Archivio Vescovile, Brescia; *Silvio Bonardi*, Superiore dei Padri Oblati della S. Famiglia, Rho (MI); *Mario Trebeschi*, Parroco di Limone del Garda (BS); *Gianpaola Mina*, Istituto Suore Missionarie della Consolata, Torino; *Tullo Goffi*, Seminario Diocesano, Brescia; *Mario Taccolini*, Università Cattolica di Brescia.

Gli autori di *Ambiente e spiritualità cristiana* sono: *Pino Bendandi*, coordinatore Nazionale di Anni Verdi; *Giovanni Bianchi*, Presidente Nazionale delle ACLI. Ha pubblicato presso la casa editrice Morcelliana: *Dalla parte di Marta. Per una teologia politica del lavoro laico*; *Le ali della politica*; *Dopo Moro*, *Sturzo*; *Maria Antonietta Potente*, docente di teologia morale e sociale presso l'Istituto Superiore di Scienze Religiose di Firenze; *Gianini Colzani*, docente di teologia all'Università Cattolica di Milano; *Giuseppe Angelini*, vice Preside della Facoltà Teologica dell'Italia Settentrionale di Milano; *Gianni Mattioli*, docente di Fisica e Matematica all'Università "La Sapienza" di Roma; *Floriano Villa*, Presidente dell'Associazione Nazionale Geologi d'Italia; *Giorgio Nebbia*, docente di Merceologia presso l'Università di Bari; *Sergio Quinzio*, saggista e scrittore. Presso Adelphi ha pubblicato: *Commento alla Bibbia*; *La fede sepolta*; *La Croce e il nulla*, e ultimamente: *Le radici ebraiche del moderno*; Gianfranco Bottoni, incaricato della Pastorale del lavoro presso le Acli milanesi; *Pio Parisi*, gesuita, responsabile della Pastorale del lavoro presso le Acli nazionali; *Antonio Nanni*, collaboratore del Dipartimento Pace e Sviluppo della presidenza nazionale delle Acli. Vice-direttore del CEM.

ALLEGATO B

Ambiente e tradizione cristiana

Volume edito nella Serie Speciale, 1985, del «Bollettino d'Arte» del Ministero dei Beni Culturali.

Sommario:

Premessa, Guglielmo B. Triches (Direttore Generale dell'Ufficio Centrale per i Beni Ambientali, Architettonici, Archeologici, Artistici e Storici del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali)

Presentazione, Giovanni Urbani (Direttore dell'Istituto Centrale del Restauro, Roma)

Prefazione. Maurizio Marabelli (Laboratorio di Chimica, Istituto Centrale del Restauro, Roma: coordinatore della ricerca)

Giotto a Padova, Anna Maria Spiazzi (Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Veneto, Venezia)

Fattori ambientali e stato di conservazione dei dipinti murali della Cappella degli Scrovegni, Domenico Artioli (Laboratorio di Prove sui Materiali, Istituto Centrale del Restauro, Roma); Maurizio Marabelli (Laboratorio di Chimica, Istituto Centrale del Restauro, Roma); Costantino Meucci (Laboratorio di Prove sui Materiali, Istituto Centrale del Restauro, Roma)

Indagine sugli inquinanti atmosferici all'interno e all'esterno della Cappella, Guido Biscontin (Istituto di Chimica Generale, Università di Venezia); Silvio Diana (Laboratorio di Chimica, Istituto Centrale del Restauro, Roma); Vasco Fassina (Laboratorio di Chimica e Chimica dell'Inquinamento Atmosferico, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Veneto, Venezia); Maurizio Marabelli (Laboratorio di Chimica, Istituto Centrale del Restauro, Roma)

Fattori ambientali e depositi di particelle sui dipinti murali, Ottavio Vittori (C.N.R. Istituto FISBAT, Bologna)

Distribuzione della temperatura superficiale sugli affreschi, Giorgio Accardo (Laboratorio di Fisica, Istituto Centrale del Restauro, Roma)

Microclima all'interno della Cappella: scambi termodinamici tra gli affreschi e l'ambiente, Dario Camuffo (C.N.R. Istituto di Scienze dell'Ambiente e del Clima, Padova); Patrizia Schenal (Istituto di Architettura, Università di Venezia)

Un'indagine relativa alla carica microbica dei dipinti murali, Claudio Bettini (Laboratorio di Microbiologia, Istituto Centrale del Restauro, Roma); Lucia Bonadonna (Laboratorio di Microbiologia, Istituto Centrale del Restauro, Roma); Giuseppe Carruba (Prima Cattedra di Microbiologia, Facoltà di Medicina, Università di Roma); Clelia Giacobini (Laboratorio di Microbiologia, Istituto Centrale del Restauro, Roma); Antonietta Maria Sciotti (Presidenza del Consiglio dei Ministri, Servizi Informazioni e Proprietà Letteraria Artistica e Scientifica)

Ricerca sui solfobatteri negli intonaci dei dipinti murali, Michela Montesila (Centro di Studio C.N.R. "Cause di deperimento e metodi di conservazione delle opere d'arte", Roma); Maria Stella Scavizzi (Centro di Studio C.N.R. "Cause di deperimento e metodi di conservazione delle opere d'arte", Roma)

L'aerobiologia degli spazi confinati di interesse artistico, Paolo Mandrioli (C.N.R. Istituto FISBAT, Bologna; Anna Zanotti Censoni: Istituto e Orto Botanico, Università di Bologna).

Presentazione, di Giovanni Urbani (i corsivi sono redazionali)

«Nelle riviste di storia dell'arte si è soliti far posto ai problemi conservativi solo se il tema trattato è quello del restauro "di recupero" o "di riscoperta", a seguito del quale si ha cioè più o meno fondato pretesto per riproporre come quasi-inedita un'opera nota, perché restituita a lezione autentica, o creduta tale, appunto dal restauro. Questo fa sì che per molti il senso del restauro stia tutto nel confronto tra foto "prima" e "dopo", senza che affiori il dubbio che un siffatto esercizio da null'altro è reso possibile se non dalla rinuncia all'esperienza sensibile dell'opera d'arte concreta, la cui realtà si pone al di fuori di un prima e di un dopo puramente fantasmagorici ed esistenti solo in fotografia.

Ma assieme alla realtà dell'opera d'arte in quanto tale, ciò che non viene nemmeno sfiorato da una concezione così riduttiva del restauro è addirittura lo stesso problema conservativo, giacché dal confronto prima-dopo non scaturisce niente di misurabile e oggettivo circa quello che più importerebbe conoscere: l'effettivo stato di conservazione dell'opera, che con ogni evidenza risponde a una catena di eventi materiali di cui quel prima-dopo non è che uno degli innumerevoli anelli.

Se le cose stanno così, è ben comprensibile perché, col progresso degli studi conservativi, vada sempre più consolidandosi la tendenza a trattare di conservazione in sedi diverse da quelle consuete agli studi di storia dell'arte, col risultato di sconcertanti cadute di livello culturale non appena, in una delle due sedi, si toccano problemi specifici dell'altra.

Sarebbe forse troppo pretendere che, col presente volume speciale del "Bollettino d'Arte", si sia riusciti a operare una correzione sostanziale di questa linea di tendenza. Il rapporto tra interessi storico-artistici e tecnico-scientifici vi compare alquanto sbilanciato a favore di questi ultimi; anche se è abbastanza comprensibile come, trattandosi di Giotto, non è a comando che si sarebbe potuto ottenere una nuova e maggiore apertura dei primi. Tuttavia, è senz'altro la prima volta che una ricerca conservativa è accompagnata da un così puntuale e completo riepilogo dei dati storico-cronachistici, integrato da un uso del corredo fotografico finalmente appropriato al tema dell'indagine, quale è appunto l'uso che si è fatto della serie storica delle foto del ciclo giottesco dal 1867 ad oggi.

Il senso della vicenda conservativa ricostruibile da queste foto è che *nessuno degli interventi di restauro che si sono succeduti nel tempo, anche quando abbiano ottenuto effetti non transitori di migliore "leggibilità" delle immagini, ha inciso minimamente nel correggere la tendenza al progressivo deterioramento dei materiali costitutivi degli affreschi*. Ciò che purtroppo porta a concludere che *ciascun intervento ha semmai contribuito ad accelerare tale deterioramento*, essendo inevitabile che così avvenga ogni qualvolta, con l'apporto dei materiali di restauro, si rende sempre più composita, e perciò sempre meno stabile, l'aggregazione relativamente semplice dei materiali originari.

Va perciò ribadito che ogni restauro, indipendentemente dalla qualità dei suoi risultati estetici, si traduce sempre in un rischio aggiuntivo per la futura conservazione dell'opera, a meno che non sia accompagnato, ma ancora meglio preceduto, da tutto quanto occorra per rendere idoneo al fine conservativo l'ambiente di cui l'opera stessa è partecipe.

Sulla priorità, rispetto agli interventi di restauro, degli interventi di bonifica ambientale, c'è o dovrebbe esserci da tempo il consenso di tutti. Sta di fatto però che il primo studio completo sulla situazione ambientale di un'opera d'arte è quello che compare in queste pagine; mentre la generalità dei restauri continua ad essere condotta senza rapporto alla qualità degli ambienti di conservazione, quando non accade che questa viene peggiorata credendo di giovare alle condizioni di "fruibilità" dell'opera (illuminazione eccessiva), se non addirittura proprio alla sua conservazione (impianti di riscaldamento o opere d'isolamento irrazionali).

Come risulterà dalle pagine che seguono, il principale vantaggio di un accurato studio dello stato di un'opera d'arte, in rapporto alle caratteristiche del suo ambiente di conservazione, sta nel fatto che le indicazioni da trarne ai fini conservativi portano quasi sempre su soluzioni d'intervento non solo della massima semplicità ed economicità, ma anche tali da rendere non più urgente l'opera di restauro propriamente detta, o quanto meno da ricondurla nei limiti dell'ordinaria manutenzione.

Nel caso che ci occupa, i fattori ambientali responsabili del deterioramento degli affreschi sono dovuti alle cause che di seguito si elencano in ordine di gravità.

1. - *Squilibri termici e afflusso degli inquinanti atmosferici, dipendenti dall'apertura incontrollata della porta di accesso alla Cappella.*

Ambedue i fattori sono eliminabili con la chiusura permanente e la coibentazione della porta. Perché il nuovo accesso, ottenibile con la riapertura della porta nella parete sinistra (murata senza ragione nel secolo scorso), non produca gli stessi inconvenienti, è necessario costruire, nell'adiacente giardino pubblico, un ambiente di ricezione-biglietteria opportunamente condizionato; per la realizzazione del quale fortunatamente esistono tutte le condizioni favorevoli a un intervento di nessun disturbo estetico per l'esterno del monumento.

2. - *Squilibri termici prodotti dalle finestre della parete destra.*

Sensibilmente attenuabili con la messa in opera di controvetrate esterne, fatte in modo che, nelle risultanti intercapedini, l'aria circoli liberamente d'estate, e assai blandamente riscaldata d'inverno. Il comportamento termico delle finestre e dell'intera parete destra può inoltre avvantaggiarsi della messa a dimora, nel giardino antistante, di alberi d'alto fusto a foglie perenni.

3. - *Squilibri termici prodotti dal sistema d'illuminazione artificiale.*

Eliminabili con la sostituzione delle attuali lampade ad incandescenza con altre a vapori di mercurio.

Tutto qui, purché sia chiaro che semplificando di proposito gli interventi da operare abbiamo inteso porre dei limiti ai tempi delle decisioni burocratiche, non certo all'inventiva tecnica con cui ciascuna delle soluzioni proposte può essere resa meglio aderente al fine conservativo.

È quindi il caso di avvertire che i risultati dello studio che qui si pubblica sono stati resi noti ormai da più di tre anni, a coloro ai quali compete la decisione, ovviamente fornendo al tempo stesso una più puntuale e dettagliata specificazione delle soluzioni sopraccennate.

Detto questo, il rigore scientifico delle indagini svolte ci vieta di trarne la conclusione allarmistica che, a far data dalla fine delle indagini stesse, si stia consumando un margine di tempo definito, al termine del quale potremmo imputare al mancato o ritardato intervento un peggioramento, oggettivamente misurabile, dello stato degli affreschi giotteschi.

Tale stato è infatti relativamente buono, o comunque abbastanza stabile da non evolvere in peggio che a una velocità non rilevabile con gli attuali strumenti di misura.

Ciò non toglie che si tratta dello stesso stato sul quale, "a sentimento", non pochi si sono già pronunciati perché si intervenga urgentemente con la solita liturgia di consolidamento-pulitura-reintegrazione. Che, a parte un lustro carteggio di foto prima e dopo, non darebbe altro risultato se non di ritardare ancora per qualche decennio la soluzione del problema conservativo, rendendolo nel frattempo sempre più complesso e difficile da affrontare».

RECENSIONI E SEGNALAZIONI

AA.VV., *Le storie di Bernardino da Siena negli affreschi di San Giuseppe a Brescia*.

Potrebbe costituire un utile punto di riferimento per un auspicabile, concreto intervento di restauro l'operazione di "recupero" digitale proposta nel libro *Le storie di Bernardino da Siena negli affreschi di San Giuseppe a Brescia*, edito da Fondazione Civiltà Bresciana grazie al supporto dell'Associazione Amici della FCB.

Il volume – a cura di Alberto Vaglia, con la collaborazione di Elvira Casseti e Clotilde Castelli – propone una ricostruzione virtuale condotta sulle fotografie dei dipinti raffiguranti scene della vita di san Bernardino, affrescati in 26 lunette degli archi del chiostro intermedio del complesso conventuale di San Giuseppe, in città, dove ha sede la Fondazione. Di ogni lunetta viene riprodotta l'immagine che ne mostra lo stato attuale, in molti casi assai deteriorato. A fianco è presentata la stessa fotografia dopo l'intervento di ripristino digitale. Le immagini sono accompagnate dai contributi di fra Giancarlo Colombo, Enzo Valentino Ottolini, Raffaele Piero Galli, Angelo Loda.

Il libro esce a due anni di distanza da un analogo volume dedicato ai 35 riquadri che raffigurano i conventi della storica Provincia Bresciana dell'Osservanza, presenti sulle pareti dello stesso chiostro. È dunque il secondo episodio di un'iniziativa dai molteplici significati,

come spiega nell'introduzione il presidente di Civiltà Bresciana, Mario Gorlani. Essa, infatti, «consente di tener viva la memoria di un frammento della storia religiosa e della civiltà artistica bresciana che il degrado del tempo sta rischiando di consegnare all'oblio collettivo; ha permesso di raccogliere il contributo di studiosi che, con grande attenzione scientifica, hanno saputo collocare nel tempo e spiegare il valore storico e artistico del ciclo pittorico». Il convento di San Giuseppe, infine, «è, da sempre, la sede della Fondazione, che si sente per questo impegnata a raccogliere e a far conoscere la sua straordinaria vicenda negli ultimi cinque secoli di storia della nostra città».

Come precisa il curatore Alberto Vaglia, questo genere di "restauro" non ha ovviamente la presunzione di sostituirsi a quello reale. Sembra tuttavia invocarlo a gran voce, poiché la ripulitura digitale del ciclo decorativo in San Giuseppe mette in luce «una singolare concezione pittorica, una grande sensibilità cromatica ed un'efficacissima rappresentazione della vita di san Bernardino». Aspetti di cui dovrebbe tener conto il sindaco Emilio Del Bono, che elogia in un breve testo l'operazione sottolineando, tra l'altro, che questo ciclo di affreschi «parla non soltanto al cuore del devoto, ma anche a quello del cittadino».

Il motivo lo chiarisce Giancarlo Colombo, ricordando che san Bernardino venne più volte nel Bresciano a parti-

re dal 1421 «a predicare contro i vizi pubblici, in particolare contro l'usura», suscitando con la sua predicazione consenso e devozione. «Nel 1422 gli veniva concesso, dietro sua domanda, il monastero di Sant'Apollonio, fuori porta Torrelunga. E quando la Serenissima, nel 1516, ordinò la "spianata" che distruggerà Sant'Apollonio, la città farà sorgere il grandioso convento di San Giuseppe, poi sede provinciale dell'Osservanza bresciana».

Oltre che a Brescia, la presenza del santo è testimoniata sul Garda, a Orzinuovi, in molti paesi della Valle Camonica, in Val Trompia. Predicò a lungo anche nel territorio bergamasco, quello «che maggiormente conserva, a tutt'oggi, più ricordi e più devozione al santo». Enzo Valentino Ottolini fa luce in particolare sulla devozione che legò papa San Giovanni XXIII alla figura di Bernardino, da lui definito «diletto tra i miei santi» ancora il 20 maggio 1963 nell'ultima pagina della sua Agenda, scritta pochi giorni prima della morte.

Angelo Loda mostra, in un puntiglioso itinerario storico-artistico, quanto siano numerose le raffigurazioni di san Bernardino realizzate nella nostra provincia dopo la canonizzazione avvenuta nel 1450. Lo studioso ne segue le tracce fino al '900: già nel XV secolo la sua figura compare per sette volte sulle pareti della pieve della Mitria di Nave, quattro in Santa Maria degli Angeli a Gardone V.T. e nella chiesa del monastero di San Pietro in Lamosa a Provaglio d'Iseo, e ancora (da solo o con altri santi, con la Vergine o sostenuto da due angeli) in moltissimi affreschi distribuiti un po' ovunque in provincia. La sua iconografia è fin da subito ben delineata: «Viso anziano, magro, segnato dall'ascesi; il sole dorato con dentro il cristogramma "JHS" circondato da 12 raggi, quanti

sono gli apostoli; libro aperto con talvolta la scritta *Pater manifestavi Nomen tuum hominibus* (Giovanni, XVII, 6) ed, in qualche caso, le tre mitrie dei tre vescovati rifiutati ed un paio di zoccoli ai piedi».

La vita di san Bernardino narrata per immagini nel chiostro di San Giuseppe risale ai primi decenni del XVII secolo. Le lunette sono attribuite a diversi artisti, tra i quali spicca il bresciano Antonio Gandino. Il loro ordine segue la biografia del santo illustrandone predicazioni e miracoli dal 1402, quando entrò a far parte dell'Ordine dei Frati minori, fino alla morte occorsa nel 1444. Insieme alle 26 tavole dedicate a san Bernardino sono state ritoccate e rese più leggibili le fotografie di sei lunette raffiguranti episodi della vita di Gesù e la glorificazione dell'ordine francescano. Infine è stato eseguito il recupero di alcuni ritratti di santi francescani riprodotti in ovali, situati fra i riquadri raffiguranti i 35 conventi.

Nella terza delle 26 lunette, il giovane Bernardino non ancora in tonaca è raffigurato nell'Ospedale della Scala di Siena, intento a prendersi cura degli ammalati della peste che dilagò in città nel 1400. Raffaele Piero Galli suggerisce di annoverare il santo fra gli ispiratori della Crociera di San Luca, il grande ospedale bresciano, del quale si iniziò a parlare pochi anni dopo la prima venuta a Brescia di Bernardino e che ebbe tra i suoi modelli proprio il nosocomio senese. L'autore ricostruisce la storia del complesso ospedaliero, annotando che «il trigramma bernardiniano, che faceva parte dello stemma più antico del nuovo complesso ospedaliero, sventola ancora nella banderuola sventante sopra la facciata settecentesca di via Moretto».

Gli spunti d'interesse vanno dunque al di là della curiosità suscitata dall'ope-

razione di recupero fotografico. Per richiedere il libro è possibile rivolgersi alla segreteria della Fondazione Civiltà Bresciana (tel. 030.3757267) o all'Associazione Amici della FCB (tel. 338.5723807 o 328.5680353). I ricavati delle vendite, a offerta libera, andranno a sostegno delle iniziative culturali dell'ente.

Nicola Rocchi

GIUSEPPE BIATI, *Dalla Val Sabbia a Venezia. La straordinaria vicenda dei fratelli Bontempelli Dal Calice*, Edizioni Valle Sabbia, Bione 2019.

Il saggio di Giuseppe Biati è un percorso a ritroso nel tempo che, attraverso le vicende straordinarie dei fratelli Bontempelli dal Calice, fa rivivere la dinamicità della Repubblica Veneziana tra '500 e '600 e la sua disposizione a creare opportunità e ad accettare chi avesse deciso di stabilirvisi, con l'intento di mettere a frutto le proprie capacità, contribuendo così alla ricchezza della città stessa.

In questo quadro emergono anche i rapporti tra i territori del Bresciano e Venezia, centro mercantile ricco e produttivo, dove i giovani maschi della Val Sabbia potevano trovare opportunità di reddito ed anche, per i più fortunati, ricchezza e ascesa sociale.

Per quanto riguarda i fratelli Bontempelli si era verificata proprio questa specie di osmosi, attraverso la quale essi conseguirono riconoscimenti, onori e ricchezze e la città poté beneficiare delle loro sostanze nei momenti di crisi e di guerra, oltre che della loro munificenza benefica.

Lo stesso processo di osmosi tra i diversi piani della narrazione sembra

essersi verificato in questo lavoro: l'attaccamento alla Val Sabbia e la descrizione suggestiva dei luoghi si coniugano con l'interesse dello storico, che ne mostra le origini sociali, la tipologia di agglomerati abitativi, le attività con cui la popolazione si sostentava, favorita proprio dalla conformazione del territorio e dalle sue risorse. Un paese tuttavia non isolato, ma collegato alla pianura da diverse vie, attraverso le quali passavano i prodotti della valle alle città.

E da questo Biati parte per narrare l'avventura dei Bontempelli, che lasciano il paese di Lavenone in "un tumultuoso viaggio" alla ricerca di un futuro migliore.

Si capisce che l'autore prova ammirazione per questi personaggi, sentimento che suscita anche nel lettore, di fronte alla loro scelta decisiva, quanto ardua, stimolando alcune considerazioni di carattere sociologico, storico ed anche morale.

Innanzitutto è da sottolineare la tendenza innata dell'uomo a ricercare la via per la realizzazione delle proprie aspirazioni al miglioramento, anche mettendo in gioco la sicurezza che si alimenta del proprio ambiente, conosciuto e amato, delle relazioni familiari e sociali, delle tradizioni e dei riti consolidati, che scandiscono i tempi dell'anno e della vita di ciascuno.

In particolare, nei due fratelli risulta ammirevole il coraggio di tentare, di uscire dal proprio mondo rassicurante, per intraprendere una vita nuova in un contesto sconosciuto e per certi versi rischioso, mostrando fiducia nella vita e in sé. E questo atteggiamento positivo, sorretto dalle attitudini e dalle competenze, dalla tenacia con cui esse vengono assecondate e progressivamente ampliate, è proprio la molla da

cui scaturisce ogni forma di progresso nell'umanità.

Infine non si può che apprezzare la mentalità mercantile, che ottiene i suoi risultati con il senso della concretezza, la lungimiranza, la perseveranza, accompagnate dal coraggio per il rischio di impresa e dal risparmio, tesi al reinvestimento al fine di ampliare gli affari e accrescere la ricchezza.

E nella storia dei nostri personaggi si aggiunge la ricerca dell'accordo con i concorrenti, la capacità di mediazione, e la tendenza a creare legami corporativi attraverso alleanze, matrimoni e parentele, che, concentrando le attività in una sorta di "grande compagnia", consolidano sia la posizione sociale che quella economica.

Sulla base di queste considerazioni, si potrebbe pensare dunque ad un'avventura, quella dei Bontempelli Dal Calice, tesa al soddisfacimento del bisogno di affermazione, di ricchezza, umanamente comprensibile ma piuttosto arida, se i personaggi non fossero illuminati da una robusta moralità, dal senso di solidarietà verso il prossimo, dalla pietà religiosa, qualità che li inducono a mettere le proprie ricchezze anche al servizio della città, delle numerose Confraternite con l'edificazione di ospizi caritatevoli, per orfanelli e diseredati.

Né mancava a Bartolomeo e a Grazioso Bontempelli una speciale attenzione al bello e all'arte, attraverso il mecenatismo e l'amicizia con diversi artisti, pittori, letterati, musicisti, sottolineata in diversi punti del testo di Biati.

La loro fortuna fu enorme, grazie all'intraprendenza e all'intuito per gli affari ed anche alla capacità di volgere a loro vantaggio le dissolutezze e i debiti di guerra accumulati da nobili

e sovrani, attraverso la concessione di prestiti garantiti dalle miniere di mercurio slovene.

Essi erano tenuti in somma considerazione e stimati da tutti nella città, ottenendo presto i diritti di "cives de intus tantum" e ricoprendo incarichi di prestigio presso le Confraternite, grazie alla loro elevata posizione nel censo veneziano.

E c'è un altro aspetto che illumina positivamente Bartolomeo e Grazioso Bontempelli. Spesso succede che l'allontanamento dal paese d'origine faccia dimenticare le proprie radici, quasi a voler cancellare il ricordo della povertà, di un ambiente angusto, costrittivo, privo di occasioni di crescita.

Invece, come racconta Giuseppe Biati, per i fratelli Bontempelli Dal Calice il paese natio, Lavenone, fu sempre una presenza genuina e manifesta, non solo per le qualità di tenacia che essi ereditarono dal territorio impervio e dal carattere forte della loro gente, non solo per le competenze acquisite nella lavorazione dei metalli, tanto presente in Val Sabbia, ma anche e soprattutto per l'attenzione e la sollecitudine che essi mostrarono sempre verso la loro terra, attraverso gli aiuti in sostegno della Pieve, della educazione dei bambini, dei poveri e anche delle ragazze da maritare, inviati nel corso della loro vita e grazie al loro successo economico.

È significativo, in questo senso, il testamento redatto da Grazioso Bontempelli, che elenca minuziosamente i destinatari dei suoi lasciti, gli importi, senza dimenticare nessuno della sua gente.

Ma è presente nel saggio di Biati anche un altro aspetto che rende interessante e piacevole la lettura, ed è la descrizione della Venezia tra '500 e '600, tra Rinascimento e Controriforma.

ma. Seguendo i percorsi dei Bontempelli lungo le calli della città, nel rione di Rialto, nei palazzi, nelle sale e nelle chiese delle Scuole veneziane, si può riconoscere, anche se con una certa malinconia non priva di rimpianto, il fulgore della “Serenissima”, la spettacolarità della sua arte, la sua lievità tra acqua e cielo, come un merletto tessuto dai suoi artigiani.

A Venezia la vita scorre tra lavoro, affari, relazioni sociali, devozioni, ma anche feste e divertimenti, come nel celebre carnevale, rivestito dai preziosi tessuti dei nostri mercanti, e ad animarla sono appunto nobili e ricchi cittadini, amici e protettori di pittori, architetti, poeti, musicisti, che fanno della città un centro di raffinata cultura.

Sono a testimoniare ciò, in particolare, le opere di Sansovino e di Scamozzi, del Tintoretto, di Palma il Giovane e i grandi affreschi a decoro degli splendidi edifici pubblici e privati, oltre che i numerosissimi manufatti e arredi preziosi raccolti nelle loro sale.

Ce ne dà conto, come una specie di prefazione al libro, il saggio di Alfredo Bonomi dal titolo “Nella Venezia del Cinquecento”. In esso, nella finzione di un “viandante d'affari” che trascorre lungo le calli veneziane, prestandoci i suoi occhi ammirati, emerge il volto della città proprio come un “concentrato d'arte, degna delle funzioni che svolgeva”.

E Michela Valotti, dottore di ricerca in Storia dell'Arte, accompagna il testo di Biati per illustrare la portata e il valore di alcune delle più significative opere pittoriche, create ad onore della città e dei suoi munifici mecenati, i fratelli Bontempelli Dal Calice.

Tutto nel libro di Giuseppe Biati è documentato, attraverso ricerche bibliografiche e di archivio accurate, uti-

lizzando anche fonti non sempre facili da reperire.

Per chi è amante della storia, e non solo di quella con la S maiuscola, come si dice, è un tuffo nel passato che arricchisce di conoscenze e ci fa capire il valore dell'intelligenza e dell'impegno umano, quando sono volti a creare, insieme alla ricchezza, anche il buono e il bello.

Angela Colombo

MICHELE BUSI, *I giorni della violenza e dell'attesa. Brescia cattolica e il dramma di Aldo Moro*, GAM editrice, Rudiano 2020, pp. 320.

Il libro ricostruisce per la prima volta in maniera organica le reazioni nella realtà bresciana, in modo particolare degli esponenti del variegato mondo cattolico, nel corso dei drammatici giorni dal rapimento di Aldo Moro e dell'uccisione della sua scorta – il 16 marzo 1978 – fino al tragico epilogo del ritrovamento del cadavere dello statista democristiano. Quasi in un diario giorno per giorno, l'autore presenta le reazioni degli esponenti dell'associazionismo, della politica, della cultura.

Il rapimento Moro giungeva nel pieno di una serie di episodi di violenza politica che caratterizzarono la fine degli anni Sessanta e gli inizi degli anni Settanta e che proseguirono fino all'alba degli anni Ottanta, un intero periodo passato alla storia con il nome di “anni di piombo”. Una tragedia che toccò tutto il Paese e arrivò a coinvolgere anche Papa Paolo VI, amico personale di Moro.

“Furono giorni molto convulsi – scrive Busi – caratterizzati dai comunicati delle Br e dalle lettere di Aldo

Moro scritte dalla prigionia. Anche il mondo cattolico bresciano, che aveva vissuto pochi anni prima la ferita di Piazza della Loggia, si chiedeva come si era potuti giungere a tanta violenza”.

Il libro si divide in due parti: nella prima l'autore ricostruisce il contesto storico degli anni Settanta a livello nazionale e bresciano; nella seconda documenta, attraverso la riproposizione meticolosa di comunicati, lettere, interventi, come il mondo cattolico bresciano visse quei momenti.

Ed ecco allora le posizioni dell'Azione Cattolica, delle Acli, dei sindacati, dei dirigenti politici della Dc, da Franco Salvi a Cesare Trebeschi, da Ciso Gitti a Bruno Boni, da Mario Pedini a Mino Martinazzoli, e gli articoli dei giornali, ma anche le lettere di semplici cittadini, oppure quelle accompagnate da disegni dei bambini delle scuole. Per un'angoscia ed una attesa che fu veramente di popolo.

Franco Salvi, amico e stretto collaboratore di Moro, al termine di quelle drammatiche giornate, osservava: “Vorrei che tutti facessimo un esame di coscienza per vedere se realmente siamo migliori oggi o non invece siamo ritornati ad essere gli stessi con i medesimi interessi, con pari ambizioni, con uguali difetti; e per di più senza chi poteva mediare ed essere elemento di unione e di moderazione”.

Interessante, tra gli altri, il capitolo “Senso dello Stato e primato della persona”, in cui l'autore indaga le reazioni che suscitarono le lettere che Aldo Moro scriveva dalla “prigione del popolo” nella realtà nazionale ed in quella bresciana.

Il volume si presenta anche come strumento didattico per le scuole: il ricco indice dei nomi di persona, dei luoghi ed anche dei mezzi di informazione

che allora intervennero nel dibattito aiuta a comprendere meglio quel periodo drammatico.

Il libro è stato presentato nel corso della Rassegna della Microeditoria di Chiari. Mons. Gabriele Filippini, responsabile diocesano per la cultura e direttore del Museo diocesano, nel suo intervento ha evidenziato come la ricostruzione di Busi attesti che la Chiesa bresciana, anche in un momento così drammatico, agì con pacatezza e mitezza, in sinergia con la società civile, i sindacati e le associazioni laiche per fronteggiare il terrorismo. Emerge, fra le altre, la figura del Vescovo mons. Morstabilini, il quale, pur rimanendo una presenza discreta, seppe essere, per i cattolici – ma non solo – un solido punto di riferimento.

Franco Franzoni

VASCO FRATI, *Percorsi di un intellettuale a Brescia*, a cura di I. Gianfranceschi Vettori e G. Ragusini, La Quadra, Brescia 2020.

Dopo aver tagliato (felicitemente) il traguardo dei novant'anni d'età nel corso del 2020, Vasco Frati ha dato alle stampe un libro – *Percorsi di un intellettuale a Brescia* – che rappresenta al tempo stesso un'antologia dei suoi scritti storici e un sostanzioso memoriale per le politiche culturali cittadine. Curato da Ida Gianfranceschi Vettori e Giuseppina Ragusini, prefato da Tino Bino, il volume attesta la varietà degli studi e della curiosità intellettuale dell'autore. I saggi storici spaziano da Arnaldo da Brescia all'architettura della Queriniana, dalla Dominazione veneta alle corse di prostitute e tori nella Brescia tardo medievale.

Il volume acquista poi un'attualità tutta particolare grazie alla terza parte in cui sono contenuti interventi e scritti di Frati relativi alla politica culturale bresciana. Frati è stato assessore alla Cultura in Loggia dal 1976 al 1981 e dal 1985 al 1987: una stagione periodizzante, di svolta. Prima di lui l'assessorato alla Cultura era vassallo dell'Istruzione, con lui acquista autonomia e peso politico. Soprattutto con lui emergono alcune linee portanti e alcuni progetti decisivi della politica culturale bresciana: il recupero e la riapertura di Santa Giulia, il disegno del Museo della città, la ricognizione del volto storico di Brescia, la didattica dei beni culturali, la riorganizzazione dei Musei civici, le mostre di studio e di riscoperta dei grandi del Rinascimento bresciano. Iniziative e temi su cui la città è tuttora debitrice verso questo amministratore illuminato.

A guidare l'azione del Frati assessore – ricordano le due curatrici – fu un'idea forte: “La promozione della conoscenza e dell'uso pubblico del patrimonio storico-artistico della città, in una dimensione decisamente democratica, e della città stessa, come strumento di riconoscimento della propria identità”.

Frati in quella stagione ha mobilitato intellettuali locali e luminari nazionali in un progetto coerente, compatto, organico. Naturalmente non tutto è andato secondo i suoi auspici. La Galleria d'arte moderna e contemporanea nella Crociera di San Luca non è nata, il Museo di scienze versa in condizioni critiche, ma soprattutto il Museo della città pensato nel 1976 da Andrea Emiliani è rimasto incompiuto, anzi è stato smantellato in due sezioni decisive (età veneta e collezionismo) per fare spazio alle mostre sugli impressionisti. Eppure

la riflessione di Frati non guarda al passato ma parla al presente. A suo avviso l'allestimento di Santa Giulia è “ispirato a principi superati, è prevaricatore dei materiali esposti, è così rigido da confiscare ogni possibilità di sviluppo dinamico del museo”. Quindi si tratta di “ripensare radicalmente il programma e ripercorrere ex novo l'iter progettuale”. Per i depositi e i nuovi spazi espositivi dei Musei Frati suggerisce di guardare alle strutture degli Artigianelli e a San Cristo. Circa la Fondazione Brescia Musei insiste affinché abbia non solo un direttore manager ma anche un direttore scientifico.

Non senza vis polemica, Frati ricorda che le mostre “devono dare conoscenza e non emozioni” e il museo non è un deposito di “mirabilia” ma va pensato come una “sintesi e verifica critica della storia della città; come struttura aperta alla collettività per la produzione di cultura; come sede degli strumenti per la discussione sull'uso e sulla progettazione della città e del territorio”. Contrario alla “banale turistizzazione speculativa” dei beni culturali e alla “logica dell'effimero”, Frati ricorda che “lo scopo primario del gestore dei beni pubblici deve essere la loro conservazione, studio e tutela e non la ‘valorizzazione’ finalizzata a scopi prevalentemente economici”. Per questo dice “no” fin dagli anni Ottanta al “populismo demagogico in base al quale, sul fondamento del numero dei visitatori, si dovrebbe ampliare lo zoo e chiudere la Pinacoteca”.

Non mancano, negli scritti di Frati, posizioni nette anche su temi controversi del dibattito cittadino contemporaneo, come quando dice sì al ritorno dell’“atleta del Dazzi” in piazza Vittoria, o a un ascensore che renda più agevole la salita al Castello. Insomma un

pensiero lucido e battagliero. Con cui è prezioso continuare a misurarsi.

Massimo Tedeschi

TITA PRESTINI, *La doppia morte della compagna Sangalli*, Barta, San Giuliano Terme 2020, pp. 384.

La “scuola giallistica bresciana” si arricchisce di una nuova firma, di un nuovo titolo di sicuro interesse. La firma è quella di Tita Prestini, già redattore di «Bresciaoggi», poi giornalista economico per diverse testate milanesi, oggi quiescente nella sua Iseo ma tutt’altro che inattivo in ambito letterario. Il titolo è *La doppia morte della compagna Sangalli*. La molla narrativa è il ritrovamento del corpo di una ragazza sfigurata sui binari della linea Brescia-Iseo nei giorni della Liberazione. Il treno, investendo il corpo, avrebbe dovuto farne strazio derubricando il caso a infortunio ferroviario o, tutt’al più, a suicidio. Ma la provvida manovra di un macchinista evita lo scempio e dà vita alle indagini. Il lettore sa, fin dal primo capitolo, che quel corpo è stato depositato sui binari da alcuni partigiani ma – poiché “nulla è come appare”, secondo l’avvertimento di un capo partigiano – dal ritrovamento del corpo partiranno piste inattese e scoperte sorprendenti. Ad indagare sulla fine di colei che viene (frettolosamente) identificata come la partigiana Cesarina Sangalli è un poliziotto d’antico stampo, Fabio Settembrini. Tradito mentre insegue alcuni banditi italiani che stanno per espatriare in Francia, consegnato al comandante André (terribilmente simile al bresciano Italo Nicoletto) responsabile della piazza di Torino dopo

il 25 aprile, Settembrini viene mandato a Iseo per capire cosa è davvero successo alla giovane partigiana. Si troverà a indagare su un secondo omicidio e a dipanare un groviglio di trame in cui le pulsioni umane sono elementari, il crinale fra bene e male è scivoloso, le psicologie individuali ricche di sfumature. Il clima caotico del dopoguerra è reso in maniera vivida, fra voglia di rinascita e vendette da consumare, crimini innominabili che emergono e intrighi internazionali che si affacciano, ordine pubblico pericolante ed epurazione incompiuta. Prestini maneggia con sapienza la materia storica incandescente che fa da sfondo alla vicenda iseana e ne alimenta il plot: la fine degli ustascia e del loro poglavnik (duce) Ante Pavelić, il saccheggio delle proprietà degli ebrei italiani e i primi annunci di guerra fredda, la concorrenza fra inglesi e americani e il ruolo del Vaticano nel salvataggio di alcuni criminali di guerra. Gli appassionati del genere poliziesco sono ingolositi dalla trama avvincente, i lettori bresciani dall’ambientazione sebina, i cultori di storia dallo sfondo tratteggiato narrativamente con sapienza. E non è detto che, per Settembrini, questa rimanga l’unica indagine.

Massimo Tedeschi

MARCO RONCALLI, *Vittoria d'autore. Gli scrittori e la dea alata*, Scholé, Brescia, 2020, pp. 256.

Il ritorno della Vittoria Alata a Brescia, dopo il lungo restauro presso l’Opificio delle pietre dure di Firenze, non è stato accompagnato dalle celebrazioni pubbliche che il Comune di Brescia e

la Fondazione Brescia Musei avevano immaginato. Non, almeno, nei giorni seguenti al ritorno della statua a Brescia, avvenuto a novembre 2020. È uno dei tanti effetti collaterali della pandemia. Il bronzo antico è rimasto a lungo tutto solo, nel nuovo scenografico allestimento disegnato da Juan Navarro Baldeweg all'interno del Capitolium, in attesa dell'incontro con il "suo" pubblico. Quel che il virus non ha potuto fermare, però, sono alcune iniziative cartacee in onore della dea: si va dalla celebrazione "pop" dei fumetti ("Topolino e l'avventura della Minnie alata", in Topolino n. 3391, 18 novembre 2020) all'indagine letteraria di Marco Roncalli racchiusa nella "Vittoria d'autore".

Giornalista, redattore della casa editrice Morcelliana, autore di una sterminata serie di libri e articoli di storia della Chiesa, Roncalli è anche un appassionato cultore di letteratura di viaggio. Stavolta ha concentrato la sua indagine sull'eco che la Vittoria alata bresciana ha suscitato nei diari di viaggio di scrittori noti e meno noti, negli antichi baedeker e in più recenti canzonieri. Roncalli utilizza a piene mani il libro dei visitatori del Museo, ma anche la sua vasta conoscenza della letteratura di viaggio. Si parte dalle cronache del fausto ritrovamento del 1826, si incontra l'anonimo cronista milanese che avrebbe voluto ribattezzare la statua "Doralinda" e poi si inizia un vertiginoso viaggio fra letterati, musicisti, potenti più o meno coronati (Francesco Giuseppe, Sissi, Metternich, Vittorio Emanuele III, Margaret d'Inghilterra), viaggiatori che nel bronzo antico vedono di volta in volta l'emblema della classicità ritrovata, il simbolo del riscatto nazionale, la bandiera dell'interventismo bellico o l'icona della modernità.

Numerose le donne che ammirano la divina statua: si va da Anna Potocka (sorella del re di Polonia) alla veneziana Giulietta Dandolo, da George Sand a Marie d'Agoult (all'epoca compagna di Liszt), dalla brasiliana Nísia Floresta (singolare figura di viaggiatrice, progressista e femminista dell'Ottocento) all'inglese Clara Laughlin (autrice di libri di viaggio). Entusiastici i giudizi. Henry James abbraccia la tesi che la Vittoria bresciana "sia davvero seconda solo alla Venere di Milo. E lei ha le ali – e tali lineamenti di bellezza – che la Venere non ha". Il Nobel Paul Heyse la definisce "la più bella delle Vittorie". Prosper Merimée ribadisce: «La Vittoria di Brescia è uno dei bronzi antichi più belli, se non il più bello che si conosca, e in uno stato di conservazione incredibile». Insomma un bagno corroborante, per l'orgoglio di essere bresciani e di custodire un simile capolavoro.

Massimo Tedeschi

"Anfo racconta". Notiziario della Pro Loco di Anfo; Dicembre 2020, a. XXXIII, n.3 (110), pp. 16.

Non l'abbiamo fatto fino ad oggi, ma – memori che la data di nascita di Michelangelo Merisi da Caravaggio, dopo secolare dibattito, fu rivelata solo, ed in maniera inoppugnabile (qual ancor oggi si considera) dalle paginette del bollettino periodico della sua parrocchia di nascita (29 settembre 1571) – abbiamo preso in considerazione l'idea di fare di tanto in tanto una semplice "segnalazione" anche di alcuni periodici "minori" se contengono qualche elemento che può interessare la storia

e la critica più “alte”. (Se mi è lecito, aggiungerei il *répêchage* effettuato dalla nostra rivista, di un notevolissimo pittore come Antonio Parentani, prima completamente ignorato dalla storiografia bresciana, nel nostro n.2 del 2020, sulla suggestione del “Periodico Comunale di Montichiari” *online* del settembre 2017).

Tra di essi senza dubbio ha un suo posto nel Bresciano il quadrimestrale “Anfo racconta” edito puntualmente fin dal 1988, e del quale ci rimproveriamo di non aver dato segnalazioni già nel passato.

Nel numero del dicembre 2020, a cura di G. Melzani, segnaliamo (insieme alla recensione de *Il grande flagello. Covid-19 a Bergamo e Brescia* di M. Tedeschi e ad altre recensioni di libri interessanti), oltre che ad un altro cimelio del “ventennio”, alla ripubblicazione di un articolo dedicato nel 1919 dallo scrittore di caratura nazionale (nato a Ghedi nel 1891, trasferitosi poi a Roma senza mai recidere del tutto i legami con la sua patria) Arturo Marpicati cui la nostra rivista ha già dedicato altri interventi critici (2020, n.1; 1997, n.2) del volume di Arturo Rossato *L'Elmo di Scipio* che si dipana attorno a vita e sfondi della Grande Guerra, ed alcuni drammi personali ad essa connessi.

Assai opportunamente, il curatore della ripubblicazione mette a confronto quell'articolo di un secolo fa, con quello (era una prefazione) di Giannetto Valzelli (*Il dono di uno scrittore*) anteposto alla ripubblicazione in volume de *L'Elmo di Scipio* del 2005 anche allora a cura della Pro Loco di Anfo.

Originalissima è la copertina (ampiamente commentata a p. 2) con la Cometa Neowise immortalata in due bellissime fotografie: il notiziario ci è arrivato tra Natale ed Epifania!

Luciano Anelli

BIESSE. Rivista di Storia Bresciana. Periodico bimestrale, n.2, gennaio-febbraio 2021, pp. 80, con numerosissime illustrazioni in b./n. (tutte da immagini fine Otto-inizi Novecento)

La nuova e già molto diffusa rivista di storia bresciana, ricca di splendide illustrazioni in gran parte derivanti dal ben noto e prezioso Archivio Negri, esce con il secondo numero (il 1° era del dicembre 2020) nella consueta elegante veste editoriale per cura della “Fondazione Negri” di via Calatafimi (la storica sede).

La copertina di questo primo numero ci offre una nitidissima, splendida visione di piazza della Vittoria da ovest verso est poco dopo la sua realizzazione, con ancora il Duce a cavallo (scultura di Romano Romanelli, “rimossa” nel '45) nel grande riquadro posto sulla Torre dell'Orologio e la relativa scritta celebrativa.

La spina dorsale e l'interesse portante di questa nuova pubblicazione periodica – cui auguriamo lunga vita, anche per la moria negli ultimi anni di tante altre – sono senza dubbio proprio queste fotografie (altre sono dell'Archivio Gabriele Chiesa) a volte accompagnate da lunghe didascalie, altre volte da veri e propri articoli redazionali o di noti scrittori-giornalisti.

Si vorrebbe, forse, qualche maggiore approfondimento dei temi trattati, ed anche – forse – una maggiore varietà dei tempi storici (quanto ai contenuti, essi sono già molto vari).

Si va dalle molte e preziose vedute urbane (le puntate fuori città sono rare e rapide), alla fabbricazione dei cappelli, agli interventi di urbanistica (con struggenti foto dei vicoli di “Brescia com'era” e all'intervento così invasivo di Marcello Piacentini col progetto razionalista della bellissima Piazza Vitto-

ria) (Però, attenzione: la fontana illustrata a p. 12 in basso, non corrisponde in nulla a quella oggi in Piazza Tebaldo Brusato), alle armi, alla ferrovia “privata” Tormini-Brescia, alle note di costume (“Studiare in Castello”), fino a quel *coup de théâtre* che furono le cartoline con “Brescia al mare” che credo ben pochi conoscano.

San Paolo, l'isola che non c'è, oltre al Circuito del Gran Premio d'Italia, e all'*Officina del gas* (con la sua storia a partire dal 1858) (a firma di M. Zane), introducono a temi di innovazione tecnologica e di ammodernamento dell'organizzazione sociale e dello sviluppo vitale nelle campagne.

Personaggio di spicco in questo numero – e visto sotto i vari aspetti di una sfaccettata personalità – è l'inventore e “farmacista volante” Achille Bertelli.

Di lui, fra le infinite cose, si ricorda anche il famoso *Cerotto Bertelli* contro i dolori reumatici a base di capsico, ancora oggi in farmacia. (Mi permetto di aggiungere che, in città, ai tempi, veniva detto “La pèsa de Brèssa”).

Biciclette, il ponte di Palazzolo sull'Oglio, la fabbricazione dei cappelli e la zecca della Metallurgia Bresciana concludono il numero di BIESSE.

Luciano Anelli

Raffaello. L'invenzione del “divino pittore, catalogo della mostra (Brescia 2 ottobre 2020 – 10 gennaio 2021) a cura di R. D'Adda, Fondazione Brescia Musei, Skira, Milano, 224 pp.

Nell'ambito di una serie di iniziative promosse dai musei lombardi per celebrare il cinquecentenario dalla morte di Raffaello Sanzio (*Raffaello. Custodi*

del mito in Lombardia), i musei bresciani avevano inaugurato, il 2 ottobre 2020, la mostra *Raffaello. L'invenzione del divino pittore*, allestita presso il Museo di Santa Giulia ma con due sezioni decentrate in Palazzo Tosio, sede dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti, e presso la Pinacoteca Tosio Martinengo, dove sono conservati due capolavori giovanili dell'Urbinate. Curata da Roberta D'Adda, l'esposizione avrebbe dovuto chiudersi il 10 gennaio dell'anno successivo ma la chiusura imposta dalle norme antipandemia ne ha vietato la visita. Peccato, perché la curatrice, partendo dagli studi sul collezionismo bresciano da lei intrapresi nel corso del dottorato presso l'Università degli Studi di Torino e continuati in seguito attraverso diverse pubblicazioni, ha condotto una capillare ricerca sul ricco patrimonio di incisioni di varie epoche, conservate presso il Gabinetto Disegni e Stampe dei Musei Civici di Brescia.

Il titolo, ambivalente, della mostra è scelto con intelligenza perché gioca sia con il ruolo dell'invenzione all'interno della bottega di Raffaello e della divulgazione dei progetti del Maestro attraverso la pratica dell'incisione (inaugurando una produzione che oserei definire “industriale” e con forti introiti economici), sia con la creazione del suo mito, attraverso l'arte, la letteratura e il collezionismo, fino a tempi moderni. Con l'intento di restituire quale fosse, per gli “intenditori” di primo Ottocento, la visione della cultura figurativa raffaellesca, ricostruita non di rado prescindendo dalla conoscenza degli originali (difficilmente raggiungibili prima dell'avvento della fotografia, se non attraverso il cosiddetto “Grand Tour” che non era certo alla portata di tutti) ma attraverso i disegni “da”, le

stampe e gli oggetti d'arte. Come osserva la curatrice, si trattava di veri e propri surrogati degli originali, utili non solo ai collezionisti ma anche agli artisti, per i quali costituivano un fondamentale repertorio e uno strumento di formazione.

L'attività incisoria della bottega raffaellesca, con il consenso e la collaborazione del Maestro, è stata oggetto di studio e di alcune iniziative museali già in passato, ma l'iniziativa di cui qui si tratta ha il merito di richiamare l'attenzione sul particolare orientamento collezionistico di figure bresciane come Paolo Tosio e sulla ricchezza delle nostre raccolte civiche, che ospitano molti dei lavori, realizzati in Italia e in Europa tra il Cinquecento e la metà dell'Ottocento, che a quei modelli fanno riferimento, compresi più di seicento fogli *d'après* Raffaello. La selezione di oltre cento opere è bene illustrata nell'esaustivo e agile volume, nel quale la sezione della schedatura delle opere, stilata da Roberta D'Adda, è preceduta da un ampio saggio della stessa curatrice sulla cultura figurativa e il gusto collezionistico a Brescia fra Settecento e Ottocento.

In quest'ambito, a parte la cospicua raccolta di oltre 4000 fogli, già della famiglia Martinengo Cesaresco, da quella venduta nel XVIII secolo e pervenuta ai Musei Civici nel 1882, la parte del leone spetta a Paolo Tosio. Perché a partire dall'inizio dell'Ottocento, Brescia, insieme a Milano, dove un'analoga operazione viene proposta da Giuseppe Bossi, segretario dell'Accademia di Brera, diventa uno dei fulcri del rinnovamento romantico del mito del pittore, grazie all'interesse di Tosio per Raffaello e al suo intento di coinvolgere in quella rivalutazione il suo cenacolo di artisti e di conoscitori, fra i quali

Luigi Basiletti. Una passione che viene confermata dalla commissione da parte del nobile bresciano al fiorentino Giuseppe Bezzuoli, nel 1818, di una copia fedele della *Scuola di Atene* (un lavoro impegnativo che richiese al pittore un soggiorno a Roma di alcuni mesi), in una grande tela, purtroppo un po' sacrificata in mostra dal poco spazio. Una commissione preceduta e seguita dall'acquisto di molte pregevoli stampe, che verranno in seguito esposte nella galleria appositamente progettata da Rodolfo Vantini in Palazzo Tosio. Poi, l'arrivo del giovanile *Redentore*, acquistato nel 1821, insieme alla *Madonna dei garofani*, anch'essa oggi presso la Pinacoteca civica. Di poco successiva l'acquisizione dell'Angelo superstite della pala di *San Nicola da Tolentino*.

Nel culto del pittore rientra anche il suo amore per la Fornarina (e non si dimentichi che proprio alla giovane sarebbero stati destinati da Raffaello i proventi della vendita delle incisioni dopo la sua morte). E a quell'amore rende omaggio la tavola, lucida come uno smalto, richiesta da Tosio al veneziano Felice Schiavoni attraverso la mediazione di Francesco Hayez, dove Raffaello ritrae la sua amata. Peccato che il ritratto femminile degli Uffizi riprodotto nel dipinto, inciso da Raffaello Morghen sotto il nome del Sanzio, a cui allora lo si assegnava, sia oggi unanimemente ritenuto opera di Sebastiano del Piombo.

Nel catalogo, l'ordine delle schede scientifiche segue la disposizione della mostra, organizzata secondo la sequenza cronologica delle incisioni e preceduta da un *touchscreen* che consente di avvicinarsi interattivamente alle stampe esposte e ottenerne effetti tridimensionali: una soluzione suggestiva che in genere il pubblico apprezza molto ma

che, a mio parere, risulta sotto il profilo didattico un poco fuorviante. Fra i collaboratori di Raffaello sul versante della divulgazione incisoria, il più noto e prolifico è, come è noto, il bolognese Marcantonio Raimondi che, dopo essersi formato come niellatore presso l'orafo e pittore Francesco Francia e aver attraversato una fase di falsificatore di Dürer, trasferitosi a Roma nel 1510, era entrato nell'orbita di Raffaello, per il quale trasse diverse incisioni, continuando la pratica anche dopo la morte del Maestro, avvenuta nel 1520. Delle sue molte prove, i Musei civici ne conservano solo alcune, ma da considerare fra le più importanti, come *La strage degli Innocenti* (1510-1515 ca.), non ignota al Moretto, che ne tenne sicuramente conto per la sua pala dello stesso soggetto in San Giovanni, *Il giudizio di Paride* (1515 ca.) e il magnifico foglio virgiliano (*Quos ego!*, 1515-1516 ca.).

Fra gli altri incisori coinvolti, secondo la testimonianza di Giorgio Vasari, nel progetto di divulgare le invenzioni raffaellesche con rapidità e ad un costo più contenuto rispetto ai dipinti, occorrerà ricordare almeno Marco Dente (bellissima la *Venere ferita fra le rose*, del 1516 ca.), il cosiddetto "Maestro del dado", dall'emblema da lui scelto per accogliere le sue iniziali, il mantovano Giorgio Ghisi e soprattutto Ugo da Carpi, inventore del chiaroscuro a due o più legni, che traduce nella nuova tecnica una stampa a bulino di Raimondi, una *Cena in casa di Simone*, con accenti così vicini al Parmigianino da farla sembrare un'invenzione del maestro emiliano.

Raramente questi fogli cinquecenteschi, per lo più eseguiti con la tecnica del bulino, riproducono dipinti noti del Sanzio: molte volte riprendono disegni

concepiti appositamente per la pratica incisoria o prime invenzioni del Maestro poi abbandonate (è il caso della *Santa Cecilia* bolognese), e finiscono per fornire modelli decorativi ad oggetti sontuosi, quali vasi di maiolica, placchette od oreficerie. Ne sono esempi il semicorpo inferiore di un'anfora cinquecentesca, della collezione di Camillo Brozzoni, o la lamina d'argento a sbalzo ispirata al *Giudizio di Paride*.

La produzione incisoria da Raffaello continua anche nel Seicento e nel Settecento, e non solo attraverso artisti di tradizione classicista come Carlo Maratta, Nicolas Dorigny e Raffaello Morghen, ma anche in pittori di orientamento fortemente naturalistico quali il romano Orazio Borgianni, del quale è esposta un'*Ultima cena* ad acquaforte, parte di 52 scene bibliche tratte dalle volticelle delle Logge Vaticane, caratterizzata da una franchezza di segno che corrisponde alle propensioni caravaggesche dell'autore.

Ma è a partire dall'ultimo quarto del XVIII secolo, con il nascere del gusto neoclassico, che la produzione calcografica cresce ulteriormente, con esiti straordinari. A Roma, con le tavole tratte dalle Logge e dalle Stanze Vaticane su fogli di grande formato, alle quali partecipano, insieme ad altri, Giovanni Ottaviani e Giovanni Volpato. Alcune incisioni di questa serie vengono esposte parallelamente in Palazzo Tosio, oggi sede dell'Ateneo di Brescia - Accademia di Scienze Lettere e Arti, proprio nella lunga galleria destinata ad ospitare la collezione del conte Paolo. A Milano, con la nascita della cosiddetta "scuola di incisione di Brera" e l'attività di Giuseppe Longhi, titolare di cattedra per trent'anni presso quella prestigiosa accademia e del suo allievo bresciano Pietro Anderloni.



Giovanni Carnevali, il Piccio, *Redentore*, Brescia, Musei Civici

Anche tedeschi, francesi, inglesi concorrono nel riprendere gli affreschi ma anche le opere mobili dell'urbinate, dalle pale della maturità dell'artista ai piccoli dipinti per la devozione privata (prima fra tutte la *Visione di Ezechiele*, già degli Ercolani a Bologna, e la *Madonna dei garofani*, la cui copia in

Pinacoteca Tosio Martinengo abbiamo già ricordato), fornendone un'interpretazione a volte un po' troppo edulcorata, come accade alla *Santa Margherita e il drago* di Auguste Boucher-Desnoyes o al *Cristo della Trasfigurazione* vaticana, ritagliato e quasi trasformato in un santino da Pietro Anderloni. Autore,

peraltro, di magnifiche prove, come le due lunette della stanza della Segnatura (di cui sono esposti anche i disegni preparatori e le matrici originali in rame); la sezione riservata in mostra a lui, a suo fratello Faustino e all'allievo di questi, Giovita Garavaglia, è davvero notevole e comprende alcuni pezzi raccolti amorevolmente dal nipote Emilio Anderloni. Alla triade Alberto Crespi dedica un esauriente saggio: *Faustino Anderloni, Pietro Anderloni e Giovita Garavaglia: l'incisione neoclassica di traduzione nella raccolta Emilio Anderloni*.

Un discorso a parte merita la fortuna visiva del *Redentore* Tosio, e la conseguente divulgazione di quel modello attraverso incisioni di artisti amici e corrispondenti. Se manca a Brescia una copia della celebre incisione trattata nel 1827 da Ludwig Grüner su richiesta del proprietario, vi restano la litografia di Gabriele Rottini, del 1832, dedicata a Paolina Tosio, e il magnifico disegno a matita, di morbidissimo tratteggio, eseguito nel 1829 da Giovanni Carnovali, il Piccio, e da lui lasciato in dono al conte.

Completano il catalogo l'*Inventario delle stampe raffaellesche del Gabinetto Disegni e Stampe dei Musei Civici di Brescia*, curato da Chiara de Ambrogio, un elenco strutturato attraverso concordanze e aggiunte alle liste più note, e un dettagliato repertorio bibliografico, redatto da Giulia Paletti.

Fiorella Frisoni
Gli Anderloni. Contributi di una famiglia di artisti bresciani all'incisione neoclassica di traduzione (catalogo a cura di Alberto Crespi), Brescia, Museo Diocesano, 8 ottobre 2020-10 gennaio 2021, (Brochure di accompagnamento di pp. 12 con illustrazioni).

Allestita con finezza e nitida impaginazione, la bella Mostra *Gli Anderloni. Contributi di una famiglia di artisti bresciani all'incisione neoclassica di traduzione* si affianca con discrezione alla più ampia *Raffaello: l'invenzione del divino pittore*¹ allestita al Museo di Santa Giulia (ordinata da Roberta D'Adda, alla quale si deve quasi tutto il catalogo) per più aspetti arricchendola e completandola, anche con altre opere che non sono dei tre bresciani. La scelta delle opere è importante perché il Crespi ha operato giustamente esponendo al Diocesano quanto non esposto a Santa Giulia².

Inoltre, nelle luminose tre grandi sale al primo piano di San Giuseppe si vedono allineati alle pareti bellissimi disegni, sia preparatori delle opere incise (e quindi, come dire, "momenti intermedi" della lavorazione in funzione dell'opera definitiva), sia autonomi, o perché intesi ad un esercizio della mano e dell'occhio, o perché momenti di personale meditazione – o compiacimento – per un determinato soggetto. E la scelta espositiva illustra mirabilmente verso quali di questi andavano le predilezioni degli artisti (non solo gli Anderloni) in ambiente culturale neoclassico in Italia, e segnatamente tra Brescia e Milano.

Come in altri campi artistici (pen-

1. Al cui interno il più ampio saggio di A. CRESPI, *Faustino Anderloni, Pietro Anderloni e Giovita Garavaglia: l'incisione neoclassica di traduzione nella Raccolta Emilio Anderloni*, alle pp. 195-205. Il Crespi tenne sull'argomento anche una conferenza all'Ateneo di via Tosio il 23 ottobre 2020, che dovrebbe venire stampata negli Atti dell'Accademia nel 2021.

2. È ovvio che trattandosi di incisioni, nate come "multipli" anche nella progettazione, un'altra opzione sarebbe stata quella di offrire due stati della stessa incisione in entrambi gli itinerari espositivi.

siamo solo alla scultura) il Neoclassico raggiunse livelli tecnico/esecutivi prima mai toccati; e forse la concentrazione della mente e della mano fu anche aiutata da predilezioni molto mirate, direi “esclusive”: l’Antico e Raffaello. Proprio l’amore incondizionato portato a quest’ultimo è il *fil rouge* che unisce i due eventi, rendendone utilissima la fruizione concatenata. Perché d’altra parte anche l’esposizione a Santa Giulia si basa in sostanza e quasi totalmente su disegni e incisioni.

Alcuni disegni a sanguigna (ma anche con altre tecniche) sono di una tale puntigliosa perfezione formale da giustificare da soli una visita al Diocesano; e danno perfettamente l’idea della temperie culturale, del fervore latente sotto i modi che a volte si considerano algidi del Neoclassico italiano. Tutto il lavoro di preparazione disegnativa serviva all’incisore in funzione dell’incisione neoclassica “di traduzione”, difficile tecnica artistica ad acquaforte e bulino “intesa come riproduzione di un’opera celebre con una tecnica totalmente diversa da quella originale” (tutto ciò ovviamente prima dell’introduzione dell’uso della fotografia, cioè fino al 6°-7° decennio del sec XIX) per consegnare ad un’utenza allargata le immagini dei capolavori conservati in chiese o collezioni pubbliche o private. Quella tensione ideale implicava una capacità da parte dell’artista nel sapersi adattare allo stile del modello: nell’agone artistico Giuseppe Longhi, che nel 1798 conseguiva la cattedra all’Accademia di Brera, fu l’artista capace sopra ogni altro di piegare il proprio bulino alla miglior resa dei vari stili pittorici, lavorando “sia a taglio regolare che a taglio libero”.

Tra le sue imprese fu memorabile la traduzione incisa (1818) dei *Fasti*

di Napoleone di Andrea Appiani per la Sala delle Cariatidi di Palazzo Reale a Milano (praticamente distrutta nei bombardamenti del 1943).

Suo capolavoro è considerata la traduzione incisa dello *Sposalizio della Vergine* di Raffaello già a Città di Castello, giunta a Brera nel 1805 per i buoni uffici del *connoisseur* Faustino Lechi, che l’aveva ricevuta a Brescia (dove lo straordinario capolavoro si fermò brevemente – e visitatissimo – in Palazzo Lechi) nel 1798 dal figlio generale napoleonico Giuseppe.

Tra il centinaio di allievi del Longhi s’imposero i bresciani fratelli Faustino e Pietro Anderloni che, con il cognato Giovita Garavaglia, furono i fautori di un intaglio rigoroso con esiti di alta qualità. Molti dei loro migliori lavori confluirono nella collezione del co: Paolo Tosio (1775-1842) e di conseguenza confluirono poi nel 1851 nel Legato al Patrio Museo (dal 1908 Pinacoteca Tosio Martinengo).

Al Diocesano sono ora esposti disegni, stampe e matrici provenienti dalla raccolta milanese del discendente Emilio Anderloni; ed altri sono invece esposti al Museo di Santa Giulia (6 di Pietro Anderloni, 1 di Faustino, 1 del Garavaglia) e fra di essi i due grandi fogli a bulino della *Cacciata di Eliodoro* e dell’*Incontro di Attila e Leone Magno* (1830 e 1837) dalle Stanze vaticane.

Dopo molti lavori compiuti a Roma sulle orme di Raffaello, Pietro Anderloni è a Brera (1831) a supplire il Longhi (deceduto nel frattempo) proseguendone il rigoroso magistero.

Nel 1838 (anno della nomina a professore effettivo a Brera) pubblica lo stato definitivo dell’incisione, di stupefacente nitidezza, della statua della *Vittoria alata* (emersa dagli scavi del Capitolium nel 1826) nel *Museo bre-*

sciano illustrato di Giovanni Labus. Certo che se l'obiettivo dell'arte è, in questo momento, il Bello, ed esso è identificato dalla cultura dell'epoca con la purezza della linea dell'arte classica, questo lavoro d'una finezza irraggiungibile mi viene da dire che andrebbe – senza esagerare nell'enfasi – considerato un significativo manifesto.

Nel bilancio sull'operato di Pietro, Crespi annota: «Il suo lavoro a taglio regolare evita le licenze che rendono affascinanti le stampe a taglio *semi-libero* di Longhi, conferendo “però” raffinati effetti luministici estesi a tutta l'area dell'incisione». A differenza del suo maestro, Pietro non amò così tanto l'uso dell'acquaforte, più pittorica e, benché molto espressiva, decisamente meno rigorosa del bulino.

La fitta produzione dell'operosa famiglia annovera anche prove notevolissime di Giovita Garavaglia, un orfano cresciuto ed avviato all'arte grazie all'assistenza di Faustino Anderloni al quale si assocerà nel “laboratorio d'incisioni” dopo averne sposato la sorella Giulia.

Particolarmente dotato per l'esecuzione di ritratti (numerosi quelli incisi per *Vite e ritratti di illustri italiani* di Nicolò Bettoni, in Padova), in cui un ambiente culturale entro il quale il culto dell'uomo che si è fatto grande con il proprio ingegno era un postulato. Nel 1828 Giovita produsse quello che fu considerato, e probabilmente è, il suo capolavoro assoluto: la traduzione della *Madonna della seggiola* di Raffaello. Nel 1833 fu dunque chiamato a succedere a Raffaello Morghen alla cattedra dell'Accademia fiorentina, ma la morte lo stroncò prematuramente, nel 1835, interrompendo una ulteriore maturazione di linguaggio che prometteva altri raggiungimenti.

Dei tre non fu comunque soltan-

to Giovita a dedicarsi con così larga passione alla ritrattistica, come si può constatare nelle opere esposte al Diocesano come a Santa Giulia: anche Pietro e Faustino furono specialisti in questo particolare “genere”; e con risultati di finezza non soltanto analitica ma anche psicologica. L'Ateneo di Brescia possiede un *Ritratto di Gaetano Fornasini* (e mi sia concesso questo esempio che dedico all'auspicio di ancor più ampi studi sul fine letterato amico del Monti e del Foscolo) a matita su carta³ che unisce per l'appunto la finezza analitica (o “razionale”) con quella psicologica, in una morbidezza di tratto sostenuta forse anche dall'empatia dell'amicizia.

Mi piacerebbe poter aggiungere – ove ve ne fosse lo spazio – come tali raggiungimenti che sono ad un tempo estetici e culturali abbiano radici un po' più antiche; che cioè il fenomeno “Neoclassico” fu un'esplosione – si – ma non così improvvisa: già il Lodoli (e siamo nella Venezia del '700) aveva mosso con forza le acque, fissando il principio della “pura razionalità” come regola per l'artista, intendendo con “razionalità” l'adesione dell'opera allo scopo, la corrispondenza della forma alla funzione⁴. Il discorso porterebbe lontano; ma se badiamo alla maturazione di quel primo dibattito settecentesco e venendo alla mostra al Diocesano, che per la prima volta espone a Brescia un numero così cospicuo di opere dei tre artisti, del loro maestro e del loro entourage, ci accorgiamo di avere davanti un caso davvero emblematico di

3. Evidentemente preparatorio per la sua propria incisione. Non occorre far notare l'acconciatura “alla Foscolo”. Il sensibilissimo disegno è riprodotto a p. 5 in R. LONATI, *Dizionario degli incisori bresciani*, Brescia 1994 (ma 1966).

4. Ma in un discorso essenzialmente dedicato all'architettura.

quando un linguaggio (tecnico) diventi il tramite dell'inveramento del più puro credo neoclassico.

Luciano Anelli

Niny Manziana modella e musa. Ghidoni, Bertolotti e l'arte bresciana fra Otto e Novecento (a cura di L. Capretti e F. De Leonardis), Mostra dell'AAB, 12 dicembre 2020 – gennaio (?) 2021, Associazione Artisti Bresciani, Brescia 2020, pp. 112, con numerose ill. in b./n. e a colori.

L'appuntamento natalizio del 2020 non tradisce le attese del pubblico degli affezionati fruitori delle iniziative di vicolo delle Stelle n.5; nonostante le difficoltà durate in sostanza tutto l'anno e che purtroppo forse interesseranno una parte del prossimo. (Ecco da dove l'incertezza della data di chiusura).

Con un titolo accattivante – anzi evocante ben altre sublimi atmosfere (la Milano della Belle Époque, o l'eleganza di Londra o Parigi) e *femme fatales* poco casalinghe – il volumetto è ricco di informazioni su un ambiente culturale bresciano fra *fin du siècle* e 1930 circa.

Niveau che era stato ampiamente scandagliato dal sottoscritto nel volume del 1984 dedicato al *Paesaggio nella pittura bresciana dell'Ottocento*, con un ampio squarcio sull'Arte in Famiglia ed il fervore culturale creato ed animato dalla figura di Carlo Manziana – personaggio che è poi il perno di tutto, anche in questo catalogo natalizio.

In copertina c'è Niny, magistralmente dipinta dal Bertolotti ad olio su un cartoncino (è uno dei trucchi cui il grande e sfortunato artista ricorreva vo-

lentieri, tanto era legato alla pittura ad olio e negato ad alcune altre tecniche: si pensi all'espedito della pittura ad olio su stucco nei vasti, numerosi e notevolissimi dipinti murali nel Santuario cittadino delle Grazie – ma, ovviamente, altra cosa e più raffinata sarebbe stata il lavorare direttamente sulla porcellana che poi andava in cottura...).

All'interno delle 110 pp. del volumetto (rincesce dover sottolineare anche questa volta che molte delle opere hanno riproduzioni troppo piccole per poterne seguire il commento relativo, però in questa occasione – ed è una consolazione – 27 sono poi ripetute a piena pagina) la trattazione di singoli capitoli e paragrafi è suddivisa tra Capretti e De Leonardis, al quale è dovuto anche uno specifico studio di 20 pp. su Domenico Ghidoni; cui si aggiunge anche un'"Addenda" finale da p. 104 a p. 110 che arricchisce la nostra conoscenza del nobile scultore attanagliato – sembra, ma non è solo un'impressione – da un vivace sentimento per la "Musa e Modella".

Dal punto di vista della suddivisione della materia, essa è trattata opportunamente per blocchi, ma devo dire che questi s'intersecano e s'inseriscono l'un l'altro a volte sovrapponendosi, di modo che appare che avrebbe potuto giovare (specialmente a scampo di troppe ripetizioni) un maggiore accordo nel coordinamento, che probabilmente non era facile dati i continui intrecci nell'assunto.

In: *Niny, un simbolo della vita artistica bresciana tra Ottocento e Novecento* Luigi Capretti, dopo un velocissimo excursus sulla formazione dei nostri pittori ottocenteschi, s'inoltra subito sui rapporti di amicizie e di parentele che ruotavano e si addensa-

vano attorno alla famiglia Manziana,⁵ ovviamente con un occhio sempre puntato alla Musa coi bellissimi ritratti del Venturi, del Bertolotti, di Schermini (magnifico pittore troppo dimenticato), del Faustini, indagando anche episodi minori e minimi che era giusto ed opportuno fissare nella storiografia locale, perché indagati da un punto di vista familiarmente privilegiato quale quello del Capretti.

Segue – come detto – lo studio di De Leonardis sul Ghidoni, dove trovo finalmente scritto (a p. 31) di “Carlo Manziana... pittore di qualità”, dopo le numerose “*diminutio*” nelle pagine del capitolo precedente. La vicenda della progettazione e della realizzazione del monumento al Moretto per le celebrazioni del 1892⁶ dove la figura principale – la Pittura – era ancora una volta la mitica Niny, realizzata in bronzo dal Ghidoni dopo non lievi forzature e pressioni per l’esito del concorso. Il risultato è, comunque, molto bello, nobile e solenne insieme.

Qualche ripetizione dal capitolo precedente non giova al dettato (p. 49) del testo.

Nel *Regesto [delle] Opere*, ampio e dedito fino alle più amorevoli attenzioni per cose importanti, cose minori, cose minute e fin alle minime, s’intreccia il lavoro meritorissimo di collaborazione di entrambi gli autori, e l’accostamento di ritratti con le numerose fotogra-

fie dalle quali essi spesso derivano è un’operazione non solo utile, ma che al sottoscritto piace anche molto dopo che durante un intervento in pubblico presso il domestico Museo Nazionale della Fotografia, anni fa, venni tacciato d’incompetenza da un signore frequentante il Museo perché sostenevo che a Brescia i pittori si servivano del supporto fotografico scattando in proprio le riprese anche a partire dal 1870 se non anche da prima: ora a guardare nelle pagine di questo lavoro i molti accostamenti tra foto e opere in pittura si vede quanto quel signore fosse “competente”.

Una generale bibliografia in fine del lavoro – ma è un vezzo ormai il farne senza – avrebbe giovato ad una *brevitas* nelle citazioni in calce alle opere, evitando nel contempo quel rosario di “*con bibliografia precedente*” che è un altro vezzo degli ultimi anni, ma che non è proprio un grano d’incenso bruciato alla filologia.

Luciano Anelli

5. Cfr. anche L. ANELLI, *Intrecci, occasioni, incomprensioni, parentele ed amicizie nella corrente figurativa bresciana del secondo Ottocento*, in «Commentari dell’Ateneo di Brescia per il 2002», Brescia 2005, pp. 35-84.

6. Si presumeva che fosse il 4° centenario della nascita; data, come sappiamo, davvero impossibile ed oggi improponibile, almeno per il sottoscritto, ma vedo invece che non manca di essere riproposta ad ogni momento.



La Fondazione Civiltà Bresciana onlus si è costituita nell'ottobre del 1984 su ispirazione di mons. Antonio Fappani e di un gruppo di rappresentanti della cultura e delle istituzioni bresciane con a cuore il patrimonio di storia e di civiltà propri della città e del territorio bresciano; ha sede a Brescia, in vicolo S. Giuseppe 5. La Fondazione ha come finalità la ricerca, la documentazione e lo studio della storia, della vita, della tradizione e del patrimonio lombardi e soprattutto bresciani. Essa, in particolare, promuove la raccolta di documenti, di studi e ricerche di cui pubblica i risultati; organizza convegni, seminari e rassegne tematiche; istituisce premi e borse di studio; gestisce archivi e biblioteche specializzate; cura la pubblicazione di riviste e monografie; allestisce ed ospita esposizioni e mostre. La Fondazione possiede un archivio storico con fondi di particolare pregio, una ricca biblioteca di quasi 100.000 volumi ed una mediateca. Negli anni '90 ha costituito un Centro di Documentazione per la Storia e l'Arte del Ferro, promuovendo il Museo del Ferro nel quartiere cittadino di San Bartolomeo, primo polo didattico-espositivo del Museo dell'Industria e del Lavoro "E. Battisti" di Brescia.

Fra le attività promosse dalla Fondazione Civiltà Bresciana, ricordiamo il "Centro Giulio Aleni", che intende valorizzare la figura e l'eredità culturale e religiosa del gesuita bresciano p. Giulio Aleni, mediante l'edizione delle sue opere e lo studio dei rapporti tra la civiltà occidentale e le civiltà orientali e il "Centro Studi San Martino" per la storia dell'agricoltura e del paesaggio.

Ad ulteriore sviluppo delle attività della Fondazione sono sorte negli anni anche l'Associazione Amici Fondazione Civiltà Bresciana della Bassa e dell'Oglio e l'Associazione Amici Fondazione Civiltà Bresciana della Città.

La Fondazione pubblica la rivista «Civiltà Bresciana», e un Notiziario.

La rivista «Civiltà Bresciana», con cadenza semestrale, propone approfondimenti aggiornati dal punto di vista storiografico, in riferimento a Brescia e al suo territorio, nonché a personaggi e vicende a essi legati. Per informazioni: redazioneciviltabresciana@gmail.com

Il Notiziario «Notizie dalla Fondazione Civiltà Bresciana» rende conto ogni tre mesi delle attività e delle iniziative promosse dalla Fondazione.

Fondazione Civiltà Bresciana ONLUS
Vicolo S. Giuseppe, 5 – 25122 BRESCIA - Tel. 030.3757267
info@civiltabresciana.it - www.civiltabresciana.it

