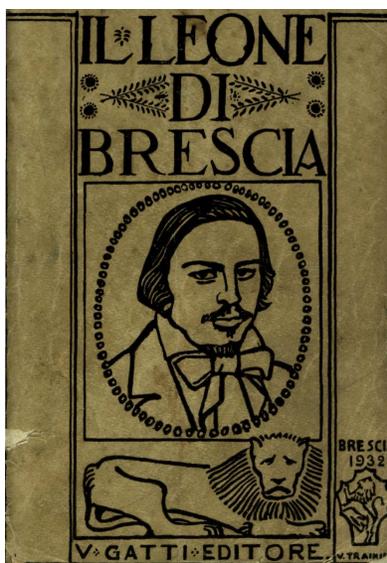


CIVILTÀ BRESCIANA

nuova serie

anno IV (2021), n. 2



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

ISBN 978-88-559-0130-7



9 788855 901307

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

Civiltà Bresciana, nuova serie, IV (2021), n. 2
Autorizzazione Tribunale di Brescia n. 15/2018 del
11.12.2018
ISSN 1122-2387
ISBN 978-88-559-0130-7

Direzione e Amministrazione:

Fondazione Civiltà Bresciana onlus
vicolo San Giuseppe, 5
25122 Brescia
www.civiltabresciana.it
info@civiltabresciana.it
Redazione: redazioneciviltabresciana@gmail.com

Rivista semestrale

Un numero: Euro 25,00
Abbonamento annuale: Euro 40,00

Modalità di pagamento

Contanti: in Sede
Bonifico: IBAN IT98G0200811200000100375681
Causale: Abbonamento rivista

SOMMARIO

MASSIMO TEDESCHI
Senza frontiere

Suggestioni e novità dalla Fondazione
LUCIANO ANELLI
Curiosità bresciane cinquecentesche tra le mura
delle più solenni Basiliche napoletane

Studi e ricerche
ANTONIO RAPAGGI
Un palazzo e una villa. Rodolfo Vantini e
i Frizzoni di Bergamo
VALENTINA GHEDA
Il Covid nella produzione editoriale bresciana
FRANCESCO BACCANELLI
La conchiglia celeste di Giovanni Battista Fabri (1690).
Dipinti e sculture esposti per le vie di Brescia in omaggio
alla *Madonna di san Luca* invocata durante una calamità
RENATA MASSA
Giovanni Maria Morlaiter e Giorgio Massari
all'altare della Madonna di San Luca al Carmine
LUCIANO ANELLI
Qualche novità per Tommaso Bona
CARLA BORONI
Piero Rigosa: *Il leone di Brescia*. Un romanzo
di formazione nella veste di romanzo storico
JANET SANDERS
Il ruolo di *Lagerälteste* di Luigi de Micheli, Pietro Testa
e del bresciano Giuseppe De Toni nella resistenza disarmata degli Imi

Note, documenti, rassegne
SARA DALENA, SIMONE E. AGNETTI
125 anni di Cinema a Brescia
GLAUCO GIULIANO
“Brescianità” di Emanuele Severino
MARCO TICOZZI
Pierca, pittrice bresciana, a cento anni dalla nascita:
creazione e rigore di una vita “nell’astrazione”

Restauro e restauri
LUCIANO ANELLI, SANDRO GUERRINI, EMANUELA MONTAGNOLI
Il restauro del Crocefisso di Sant’Agata a Brescia

Recensioni e segnalazioni

CIVILTÀ BRESCIANA
nuova serie
anno IV (2021)
n. 2



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. 2
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

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>Suggerimenti 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 | |
| Libero 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 |

*SUGGERIMENTI E NOVITÀ
DALLA FONDAZIONE*



Fig. 1. Il Sepolcro Ricca nella Basilica di San Pietro ad Aram a Napoli, opera di Giovan Giacomo “de Brixia” (1519-1520).

LUCIANO ANELLI

Curiosità bresciane cinquecentesche tra le mura delle più solenni Basiliche napoletane

All'epoca in cui Michelangelo compiva la volta della Sistina (1512) e Raffaello portava a termine le Stanze e le Logge (1516-20) dei Sacri Palazzi, un grande scultore bresciano creava i suoi capolavori non meno immortali tra Napoli e l'Italia meridionale.

Gli studi critici e artistici bresciani dedicati al Cinquecento lo ignorano completamente, a tal punto che il suo nome è ignoto perfino alla monumentale *Storia di Brescia*.

Ma qual era il suo nome? I documenti partenopei ce lo tramandano: Giovan (o Gian) Giacomo “de Brixia”, o Gian Jacopo, o Giovan Jacopo “de Brixia” attivo nella città della sirena Partenope (ma anche a Carrara e in altre poche località meridionali) almeno tra il 1517 ed il 1520-25. Già, ma le opere? Ci limitiamo in questa sede di segnalazione a quella forse più completa e più documentata: il grandioso monumento scultoreo funebre “Ricca” nella chiesa di San Pietro ad Aram, la chiesa più antica di Napoli, e quella dove, secondo la tradizione, San Pietro, spostandosi da Antiochia a Roma nell'anno 44, celebrò la sua prima messa in Italia, essendo approdato con la nave nel porto di Napoli.

Ma, come mai un talentuoso giovane scultore bresciano si trasferisce a Napoli per lavorare? Gli ambienti sacri della Partenope del primo Cinquecento si stavano riempiendo di magnifiche sculture e soprattutto d'insuperati monumenti funebri sull'onda dello stimolo dell'arrivo del grande spagnolo Bartolomeo Ordoñez, cui il “de Brixia” guarda con

avidità, pur sempre conservando un proprio personale stile e concezione monumentale che la critica ha fino ad oggi attribuito alle radici “romano-lombarde” (F. Abbate; F. Speranza, che gli dedicò un magnifico saggio nel 1996).

Qualcosa di vero nella definizione c'è. Ma quello che sfugge agli studiosi napoletani sono le *radici* ben fisse e agganciate alla situazione bresciana della fine del Quattrocento (imperanti il Cairano ed il Tagnino, scultori dei Miracoli e della Loggia)¹; radici che sarà compito degli studiosi di far aggallare completamente. Per quanto riguarda le mie possibilità rimando l'impresa ad un saggio più ampio ed articolato, che comprenda anche le altre non pochissime, e tutte impegnative, imprese partenopee.²

Quando Giovan Giacomo (o Jacopo, in altri documenti) giunge a Napoli doveva avere 20-25 anni: già formato e forse proprio per questo subito “catturato” dal grande Spagnolo fra i suoi aiuti (poiché un “cantiere” di plastica monumentale comportava un certo numero di collaboratori) subito dopo è in grado di mettersi in proprio per una commissione importante ed impegnativa (del marzo 1519) come quella del monumento funebre per Baldassarre Ricca († 1518) di San Pietro ad Aram.

Cesellato come il lavoro di un orafo (d'altra parte il gusto di quegli anni era quello), nell'impianto generale è sì, in buona parte, debitore dell'Ordoñez che aveva da poco terminato l'elegantissimo e tenero *Sepolcro del bambino Andrea Bonifacio* in Ss. Severino e Sossio (meravigliosa chiesa oggi chiusa ed in stato di pericoloso abbandono come parecchie altre napoletane); ma conserva anche un'impostazione basata su quattro lesene ricchissimamente ornate di encarpi e figurine simboliche, poste su un unico piano, che non può non ricondurci alla facciata dei Miracoli bresciani terminata nel 1500 (la data è in alto) ma già in lavorazione dal 1488, almeno nel corpo centrale (o protiro, o edicola, come è stato variamente denominato) a protezione dell'affresco miracoloso.³

1. Il più recente ed amplissimo panorama in: V. ZANI, *Gasparo Cairano e la scultura monumentale del rinascimento a Brescia*, Roccafranca 2010 (un fuggevolissimo accenno al nome del Nostro a p. 36).

2. Quando scrivevo i miei appunti nel febbraio del 2021, causa pandemia, mi veniva quasi sistematicamente impedito l'accesso alle cappelle delle varie chiese. Per San Pietro ad Aram è diverso perché ci vado a messa e sono amico del sacrestano e dei due Francescani (che mi fanno anche il caffè!) cui devo gratitudine per la disponibilità amicale e squisitamente napoletana.

3. A. FAPPANI, L. ANELLI, *Santa Maria dei Miracoli*, Società per la Storia della Chiesa a Brescia, Brescia 1980; più recente e con bibliografia più aggiornata M. CERIANA, *La Beata Vergine dei Miracoli a Brescia*, in *La chiesa a pianta centrale*, Milano 2002, pp.140-151.

Quando Giovan Giacomo partì da Brescia (se era “nato” scultore ...) non poteva non avere negli occhi quel freschissimo capolavoro, e non poteva tradirlo del tutto, pur restando ben piantato nella grande scuola napoletana arricchita dai contributi foresti, soprattutto spagnoli, ma anche lombardi (il Malvito, il Belverte, Giovanni da Milano), che tutti insieme o per separate botteghe, arricchivano di statue e monumenti in quegli anni le maggiori chiese napoletane. Se osserviamo le opere dei suoi contemporanei, o quelle della generazione precedente, come la Porta Capuana (1484) con le sue candide sculture di Carrara ma di una concezione decorativa affatto diversa, a stagliarsi sul bruno scuro del piperno, o il celebre *Sepolcro di Aniello Arcamone* del De Mauro in San Lorenzo Maggiore (dove forse lavorò il Nostro)⁴, o le molte sculture coeve e bellissime che sono in tempi diversi confluite dalle grandi chiese partenopee nel Museo Nazionale di Capodimonte, risulta chiaro come Giovan Giacomo de Brixia abbia saputo tenere il timone dritto, senza tradire la sua prima formazione bresciana, insieme al suo gusto lombardo, pur coi successivi arricchimenti.

Arricchimenti che si vedono anche nella Tomba Ricca (sembra che la famiglia traesse dall'arte della medicina il cospicuo status), specialmente nell'arca finemente scolpita in forma di moderno sarcofago poggiante su piedi leonini, e nel tondo con la Madonna col Bambino, di un'evidente dipendenza da Michelangelo, tale da postulare – secondo me – un soggiorno romano di Gian Giacomo tra primo e secondo decennio; così come i due angioletti tedoforari laterali, con le membra manieristicamente contorte ed il loro acceso patetismo non possono prescindere da una cultura influita dal Raffaello dei Sacri Palazzi e coniugata sul plasticismo dell'Ordoñez. C'è da stupirsi di tanto illustri ed elevati contatti? No, non mi pare, perché è accertato dai documenti che il de Brixia sia passato più volte da Napoli a Carrara per trovar blocchi di marmo, ma almeno due volte anche per lavorarli, continuando un sepolcro interrotto dall'Ordonez destinato alla Spagna; e si sa che per andarvi doveva transitare per Roma... D'altra parte il primo documento di queste conoscenze è in sé stesso lo stilismo della Vergine e dei putti della tomba Ricca.

Poiché restano a Napoli – tra fondatamente attribuite ed indubbiamente documentate – altre opere, e non pochissime, di Giovan Gia-

4. Così una pista critica intelligente, ancora dello Speranza, che ho potuto verificare solo da lontano.

como, resta vivo – come accennato più sopra- il doppio intento di aggiornarne il profilo con le ultime acquisizioni e di rilevarne in ciascuna quel tanto che resiste di componente bresciana arricchendo la figura con qualche meglio individuato elemento della sua formazione giovanile pre-napoletana e pre-romana nell’ambiente bresciano dei grandi cantieri del rinnovamento del primo Rinascimento bresciano.⁵



Fig. 2. Particolare del sepolcro Ricca con la Madonna di ispirazione michelangiolesca ed i due genietti tedoforari.

5. Una mia prima segnalazione giornalistica della tematica è stata pubblicata nel “Corriere della Sera – Brescia” del 9 aprile 2021, p. 11.

RESTAURO E RESTAURI

RESTAURO E RESTAURI

a cura di LUCIANO ANELLI

Se è vero che “il restauro migliore è quello che non è mai stato fatto” – come effettivamente ripetono tutti quanti la Storia del Restauro l’hanno studiata davvero; e come non mancava di ripetere il sottoscritto all’inizio del corso di “Teoria del restauro” ad ogni Anno Accademico – e per tanti anni – all’Università Cattolica del Sacro Cuore; è però altrettanto vero che sia un dovere di chi si occupa, a livello di studio, di questo delicatissimo argomento, l’indicare con forza quei restauri che, invece, intervenendo in maniera metodologicamente corretta ed operativamente eccellente sul recupero della leggibilità e della durabilità di quella determinata opera, ne hanno reso un servizio da segnalare ai fruitori dell’opera d’arte, alla società in generale – se vogliamo – sottolineando quanto soprattutto abbiano reso un grande beneficio all’opera. Ci limiteremo a proporre qualche esempio – un paio all’anno – per restare fedeli alla struttura ed alle finalità della rivista.

Restaurare è pericolosissimo. A volte, lo ammetto, indispensabile. Delicatissimo sempre. Spesso – o quasi sempre – problematico.

Restaurare significa qualche volta prolungare la vita dell’opera, assicurarne la sopravvivenza, dilatarne la durabilità (o, se volete, prolungare...permetterle di durare ancora un maggior numero di anni); molto spesso può significare comprometterne l’integrità, il fascino, l’autenticità, e forse (purtroppo succede più di quanto si pensi) colpirla in qualcuno – o in tutti – i caratteri che la rendono unica.

Non per nulla un grande studioso di quadri antichi¹, il connaisseur

1. L. ANELLI, *Le sculture di Federico Zeri*, in “H.B. Historiae Brescianaee”, agosto 2000, a.

forse più grande del Novecento, l'uomo dall'occhio implacabile – Federico Zeri – non si stancava mai di ripetere che l'80% dei danni ai quadri provengono da operazioni sbagliate dei restauratori. Ed è una (nemmeno posizione critica) ma una quotidiana constatazione che non solo il sottoscritto ma anche la gran parte dei miei colleghi devono troppo frequentemente fare sul campo².

Leggo – e riferisco con piacere, dato l'assunto di questa breve introduzione ad una nuova rubrica che la Redazione ha voluto per la rivista (sembrando che i tempi fossero maturi, perfino più che maturi) – in una bella e preziosa pubblicazione dei “Quaderni Artistici e Storici del Trentino. N. 15”, in “Figure a rilievo, e così al vivo”: sculture di Maffeo e Andrea Olivieri (a cura di Claudio Strocchi), Trento 2008, p. 11: “... il loro aspetto [delle opere lignee dell'Olivieri] era particolarmente compromesso dal degrado naturale e soprattutto dalle manomissioni (sic!) subite [a seguito del precedente restauro] che alteravano la percezione della loro plasticità e del loro assetto coloristico”. (sic!)

Riferisco queste parole, anche per l'opportunità di essere sulla scia di commenti che riguardano opere cronologicamente e culturalmente vicine al magnifico Cristo crocifisso di Sant'Agata che presentiamo, come primo campione... di un restauro ben fatto!

E, allora, qual è allora il restauro “ben fatto”?

Sempre fa aggio, su qualsiasi altra considerazione, la sensibilità e la preparazione – oltre che la coscienza professionale integerrima, che non è male ricordare – del restauratore; anche se è vero che oggi analisi ed applicazioni di strumenti scientifici possono essere utili ad indirizzare il lavoro della mano e dell'occhio, soprattutto se e quando le analisi chimiche e fisiche, i prelievi e la radiografie, le stratigrafie e le dendroanalisi siano state suggerite ed impostate dallo studioso o dal funzionario della Soprintendenza (che poi non è mica l'unico depositario della verità) in funzione della risoluzione di un certo, determinato e ben individuato problema e non come una prassi usuale, seriale, routinariamente ripetuta, consolidata in funzione di un accumulo di carte da conservare (e nemmeno sempre ordinatamente) in qualche magazzino

I, n. 2, pp. 12-13 (con altre indicazioni di carattere biografico); M. BONA CASTELLOTTI, *Conversazioni con Federico Zeri*, Guanda, Parma 1988; C. CARRERA, F. ZERI, *Mai con i quadri*, TEA, Milano 1977.

2. Cfr. anche le considerazioni in P. PHILLIPPOT, *Saggi sul restauro e dintorni*, Scuola di specializzazione per lo studio ed il restauro dei monumenti. Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, Bonsignori ed., Roma 1998.

o ripostiglio, nella speranza che un giorno quel dato funzionario trovi il tempo di tirarle fuori per una pubblicazione che ne riveli al pubblico degli studiosi l'utilità; giustificandone – nel contempo – l'ingente spesa imposta al committente.

“Il restauro è in effetti un problema critico prima ancora di divenire un problema tecnico”, ha ripetuto più volte negli anni Cesare Brandi. Problema (problema critico) che appartiene essenzialmente alla competenza dello storico dell'arte: ma soprattutto la sua azione – in appoggio a quella del tecnico restauratore – dovrà essere indirizzata a mantenere alla base ed alla sostanza delle operazioni di restauro il problema critico che conferisce ad esso il suo significato reale.

Ma quello che deve essere molto chiaro è che il tecnico- restauratore non è – non può essere – solo un puro tecnico, e che per operare correttamente sulla materia deve anche aver studiato l'opera (appoggiandosi magari alla collaborazione dello storico dell'arte) fino a comprenderla non solo nella sua materialità, ma anche collocandola nella sua epoca, comprendendone il significato estetico e magari anche quello iconologico. Altrettanto vorrei fosse chiaro agli storici dell'arte che per lavorare sul campo non è sufficiente un'ideologia estetica ben strutturata: occorre anche infarinarsi le mani della polvere di marmo delle statue, occorre seguire i cantieri, occorre farsi un minimo di cognizioni precise della materialità dell'opera d'arte e delle materie che la compongono. Queste sintetiche considerazioni – messe lì, mi rendo conto, istintualmente, davanti al problema immenso della conservazione del patrimonio – spero servano in qualche modo di viatico alla nuova rubrica che la redazione di “Civiltà Bresciana” ha deciso di affidarmi.

Luciano Anelli

IL RESTAURO DEL CROCEFISSO DI SANT'AGATA A BRESCIA

È ritornato trionfalmente in S. Agata, in occasione delle festività pasquali, il magnifico e grandioso *Crocifisso* ligneo policromo quattrocentesco, dopo il sensibile e rispettoso restauro di Emanuela Montagnoli.

Il capolavoro giunge a risarcire in parte l'irreparabile sfregio prodot-

to sulla percezione della facciata della chiesa, all'interno del circostante paesaggio cittadino, dalla costruzione di un opprimente fabbricato che ha goduto dell'autorizzazione di Soprintendenza e Comune, nel totale silenzio della stampa e delle varie associazioni culturali locali.

Queste realtà, tanto sensibili al meno importante problema della ricollocazione della statua del "Bigio", avrebbero dovuto riservare ben altra attenzione alle sculture del Calegari ed al protiro rinascimentale ... Viene da pensare che forse ci siano troppi architetti e nessun storico dell'arte nelle Commissioni paesaggistiche ... che forse ci siano troppi "intenditori d'arte certificati", privi di un minimo di cultura artistica ...

Consoliamoci dunque un po' con questa importantissima riscoperta.

Il *Crocifisso* era ricoperto da una crosta uniforme di color ocre, ad imitazione della pietra, secondo il gusto settecentesco che portò a recuperare all'interno delle chiese barocche le immagini sacre più antiche, adattandole alla nuova architettura ed inserendole nella decorazione plastica a stucco.

Non è così difficile trovare sculture rinascimentali "sbiancate" o persino "bronzate", come accadde al *S. Bernardo* ed alla *S. Caterina* di Coccaglio, collocate nelle nicchie della Pieve e circondate da cherubini dalle ali dorate.

Emanuela Montagnoli, con competenza, abilità e pazienza (quanta differenza dai restauri impostati sempre più a livello "industriale" e "manageriale" che stanno devastando il nostro patrimonio artistico), intervenendo con tempistiche accelerate su oggetti nati nel quotidiano, lento succedersi dei mesi e delle stagioni) ha rimosso la sorda ridipintura, riarsa e cretata, ed ha riportato in luce l'incarnato delicatissimo, la doratura dei riccioli dei capelli e della barba, le preziosità cromatiche del perizoma, restituendo il vigore plastico conferito dallo scalpello che era attutito dallo spessore dello strato sovrammesso.

Ora la scultura cattura lo sguardo e dimostra tutta la sua rilevanza artistica, suscitando il desiderio di conoscere chi ne sia l'autore.

Si è così pensato ad uno dei grandi dell'intaglio ligneo bresciano, e cioè a Maffeo Olivieri, ma il *Crocifisso* di S. Agata si può difficilmente avvicinare ai manufatti di analogo soggetto lasciati dall'artista, anche perché si colloca cronologicamente ben prima di quella che fu l'"achmé" dell'Olivieri (1515-1530).

La scultura, con il suo marcato sviluppo longitudinale, con il torso magro e stretto, solcato da costole fitte e stilizzate di sapore ancora "primitivo", con le braccia disposte a V e non allungate lungo il traverso della croce, si colloca cronologicamente tra il 1480 ed il 1490.

Rimandi al Gotico sono ulteriormente presenti nell'andamento del perizoma, dalle pieghe fitte e nervose, concluse da due nappe puntute (quasi due guglie rovesciate lungo i fianchi ...), che fanno da contrappunto alla tensione nervosa e rigida delle gambe ed al rovello dei capelli e della barba.

In quest'ultima connotazione possiamo scorgere un aggancio con la produzione di Maffeo Olivieri, ma nell'opera in esame l'effetto plastico resta un po' in superficie, non scava solchi profondi e corposi.

Un riferimento più preciso per l'attribuzione del *Crocifisso* di S. Agata può essere individuato nell'*Ancona della Natività* di Grosio di Valtellina, scolpita da Pietro Bussolo nel 1494 e colorata dal pittore Andrea de Passeris.

In particolare, sia il *Cristo in passione* della cimasa, sia il torso un po' schematico – anche se plastico – di *S. Giorgio* ci forniscono elementi per un raffronto.

La maggior durezza delle membra del nostro *Crocifisso* sembra comunque un indizio di una fase più antica dell'attività e della maturazione dell'artista rispetto al complesso valtellinese.

Inoltre non possono sfuggire le analogie con il *Cristo morto* di Salò, concordemente riconosciuto all'intagliatore milanese che dal lago di Garda irradiò parecchie sue opere nel resto del Bresciano e che lasciò sicuramente tra di noi alcuni allievi di valore.

È pur vero che il *Cristo* di S. Agata presenta molte differenze con il *Crocifisso* di Fontanella al Monte (già nella parrocchiale di Ardesio) e con quello di Gromo S. Giacomo che vengono comunemente attribuiti al Bussolo, ma senza l'appoggio di una documentazione archivistica, semplicemente in base ad una discussione stilistica. Non convince poi la datazione troppo precoce al 1490-1495 di queste due testimonianze artistiche che dovrebbero scivolare verso il 1500-1505.

Per un inquadramento cronologico più stringente potrebbe essere utile l'esame del *Crocifisso* della Parrocchiale di Montichiari, da me assegnato allo scultore milanese nel 1986 e commissionato con una Deliberazione del Comune del paese nel 1497.

Proprio quest'opera ci consente di indagare sui rapporti intercorsi tra il Bussolo e l'Olivieri: Maffeo non poté sottrarsi al fascino dell'artista più anziano, ma anche il secondo imitò nell'estrema sua produzione i lavori del bresciano, come indicano con evidenza la *Madonna di Bovegno* e quella del Santuario di Bogliaco.

A complicare (e ad arricchire) il complesso iter creativo delle sculture

lignee, viene la considerazione che tali opere nascevano dalla convergenza di più volontà ed intelligenze. Prima di tutto c'era il committente che dava precise e cogenti indicazioni, spesso richiedendo immagini quasi uguali a quelle che aveva visto in qualche Santuario; poi subentrava un pittore che forniva i riferimenti iconografici e poi c'era lo scultore che delineava dapprima una versione in terracotta, che costituiva un modello per l'opera richiesta ma anche per tante altre repliche. C'era infatti un mercato vivace e affamato di simulacri e le botteghe erano di conseguenza piene di statue, in parte abbozzate (*smasade*) e in parte già finite.

Nello studio di Maffeo Olivieri, nel gennaio del 1544, c'erano ben otto versioni di *S. Rocco*, tre della *Madonna seduta*, due *Crocifissi grandi* ed un *Cristo senza testa e senza braccia*, oltre ad una infinità di modelli di creta, gesso, cera, marmo e metallo.

Alla fine della catena di produzione, la statua ritornava ad un pittore per la stesura della policromia ed in questa fase non è detto che l'artista fosse quello che aveva ideato l'immagine.

Nelle carte d'archivio incontriamo vere e proprie botteghe specializzate nel dipingere le immagini sacre e le cornici, come quella di Gerolamo di Tommaso Rota da Crema, "*dorador de anchone*", che nel 1539 coloriva il polittico della Parrocchiale di Gardone Valtrompia, ma molto spesso venivano coinvolti i grandi, dal Foppa (che sembra abbia lavorato all'*Ancona* di Salò), a Paolo da Cailina il Giovane (*Crocifisso* di Botticino Sera ora al Museo Diocesano di Brescia), al Romanino, attivo ad Asola in dorature e cromie sulle opere di Clemente Zamara.

Ancora più articolata è la problematica che indaga i rapporti tra la scultura lignea e quella in bronzo e marmo. Meglio, per ora, fermarci qui.

Il *Crocifisso* di S. Agata apre una nuova stagione di studi, ricerche e discussioni ...

Sandro Guerrini

Grazie alla generosità di una parrocchiana di Sant'Agata che intendeva dedicare al ricordo del marito dott. Ermanno Mozzoni il restauro di un'opera di proprietà della sua parrocchia, dopo un'attenta analisi si è scelto di intervenire sul bel *Crocifisso* che, dopo anni di incuria ed abbandono, aveva trovato una collocazione dignitosa nell'ambiente attiguo al lato sinistro della chiesa, trasformata, in tempi relativamente

recenti, in una cappella destinata alla celebrazione della messa nel periodo invernale.

All'arrivo della scultura lignea in laboratorio, l'osservazione diretta e a distanza ravvicinata ha consentito di notarne l'alto livello qualitativo ma anche la gravità dello stato di conservazione. È apparso, infatti, evidente, come il lungo periodo di trascuratezza, oltre alle numerose manomissioni subite, avesse pesato gravemente sulle condizioni attuali. (FOTO N. 1)

Lo spesso strato di polvere sedimentata e di sporco copriva tutta la superficie, dandole un aspetto grigio ed opaco. Numerose ridipinture rivestivano pesantemente la policromia, che si presentava con numerosi sollevamenti e cadute di colore e di preparazione. Il tono stesso dell'incarnato poteva far presagire il livore del corpo ormai defunto: in realtà ha tratto tutti in inganno, in quanto la policromia originale era ben sotto altri strati.

In particolare, era evidente un forte contrasto fra la qualità dell'intaglio e quella, notevolmente inferiore, della stesura pittorica, per cui, dopo i primi tasselli d'indagine, si è deciso di proseguire in maniera più approfondita, fino ad arrivare con i sondaggi al livello della pittura originale.

Purtroppo, strati di gessature di epoche diverse avevano "saturato" gli incavi, vale a dire smussato e colmato le finitezze dell'intaglio, e coperto il colore originale, specialmente sugli arti, sicuramente più sollecitati. (FOTO N. 2)

Ne è emerso un aspetto completamente diverso, seppur ancora coperto da una sottile patina di sporco, caratterizzato da un colore più delicato, da una preziosa lucentezza, da una *craquelure* ben delineata.

La pulitura ha richiesto moltissimo tempo e variazioni continue, a seconda del materiale che si andava a rimuovere e per la necessità di eseguire man mano i consolidamenti necessari, al fine di evitare la perdita dei numerosi sollevamenti.

Il perizoma, che appariva prima del restauro dipinto di azzurro, era in realtà dipinto in bianco e oro a ricordo del *tallit*, lo scialle usato dagli ebrei per la preghiera.

È ricomparsa, inoltre, sul corpo del Cristo, la peluria: un particolare straordinario e di forte realismo, che dovrebbe aiutare a far luce sull'identità di questo grande maestro.

Concluso l'impegnativo intervento di rimozione di tutta la materia sovrammessa, si è passati ai lavori di consolidamento del legno e della

policromia. Già nella prima fase dell'intervento si era scelto di rimuovere una delle braccia, dato che oscillava pericolosamente: si è quindi potuto verificare che era stata precedentemente interessata da un intervento di sostituzione del perno interno, camuffato con pesanti gessature.

Il retro della scultura era ancora più sofferto, vuoi per il fatto che era stato in parte lasciato grezzo, ma anche per la fragilità del colore e per l'azione degli insetti xilofagi. (FOTO N. 3)

In ogni caso, la disinfestazione del legno è stata eseguita più a scopo preventivo che per una reale presenza attiva degli insetti xilofagi e ha interessato sia la figura del *Crocifisso* sia della croce, che nel frattempo era anch'essa stata pulita e dove gli insetti avevano provocato dei danni molto più seri.

Si è fissata bene la pellicola pittorica nei punti che ancora presentavano dei rischi di caduta, dopo di che si è verniciata tutta la superficie in forte diluizione, in modo da alzare di tono il colore, schiarito per effetto dei solventi, pur consentendo di proseguire con materiali acquosi.

A questo punto occorre decidere che tipo di restauro si voleva presentare, per cui, dopo un confronto con la direzione lavori, si è concordemente deciso di mantenere, con assoluto rispetto, un punto di equilibrio tra lo stato conservativo e il suo valore estetico, senza forzature né in un senso né nell'altro.

La difficoltà stava nel bilanciare le lacune a livello del legno o della preparazione originale, con le vecchie e nuove stucature dai diversi toni.

Si sono, quindi, eseguiti salvabordi in tutte quelle zone che presentavano un dislivello, in modo da metterle in sicurezza e sono stati chiusi con la cera in stick alcuni fori sul legno.

Infine, si è proceduto ad eseguire il ritocco ad acquarello, abbassando di tono tutte le lacune e con l'intento di far risaltare la policromia originale.

La verniciatura finale ha concluso il restauro del *Crocifisso* che ha così potuto essere rimontato sulla croce, col riposizionamento dei chiodi originali, ed essere riportato in chiesa, dove si spera possa trovare una degna collocazione.

Emanuela Montagnoli

(FOTO N. 4)



Fig. 1. Crocefisso prima del restauro (particolare)



Fig. 2. Crocefisso (particolare)



Fig. 3. Crocefisso



Fig. 4. Crocefisso - Finale (particolare)

STUDI E RICERCHE

FRANCESCO NEZOSI

Per il catalogo e la fortuna di Grazio Cossali tra Trento, Bergamo e Verona¹

A più di quarant'anni dalla monografia di Luciano Anelli², punto di riferimento imprescindibile per la riflessione critica sul pittore e la ricostruzione del suo catalogo, la figura di Grazio Cossali risulta ancora essere una delle più interessanti della pittura bresciana tra Cinquecento e Seicento. Certamente una di quelle la cui vicenda artistica deve essere letta secondo una prospettiva che non può essere solo bresciana ma deve es-

1. Desidero innanzitutto ringraziare per il presente contributo Fiorella Frisoni, per l'amicizia, i consigli e l'interessamento alla pubblicazione e Luciano Anelli per la disponibilità alla lettura e revisione oltre che per le segnalazioni bibliografiche. Numerosi sono anche i ringraziamenti che sento di esprimere a vario titolo per tutti coloro che mi hanno accompagnato e aiutato nella presente ricerca, sperando di non aver dimenticato nessuno: Katia Adamoli dell'Ufficio beni culturali della Diocesi di Trento; Marco Albertario; Cristiana Beghini dell'Ufficio beni culturali della Diocesi di Verona; Serena Bugna; Domizio Cattoi del Museo Diocesano Tridentino di Trento; Allegro Chiesa; Arabella Cifani; Rita Dugoni della Soprintendenza archeologia, belle arti e paesaggio per le province di Verona, Rovigo e Vicenza; Luca Gabrielli della Soprintendenza per i beni culturali - Ufficio per i beni storico-artistici della Provincia Autonoma di Trento; don Flavio Girardini, parroco di Carisolo; la Fondazione Istituti Educativi di Bergamo; Wilma Locatelli dell'Ufficio beni culturali della Diocesi di Bergamo; Angelo Loda; Barbara Mazzoleni; Gabriele Medolago; don Renzo Migliorini, parroco di Affi; Ivana Ortolani e Giancarlo Pedroni dell'Ufficio beni culturali della Diocesi di Brescia; don Luca Passarini; Filippo Piazza; la Pro Loco di Carisolo; Emanuela Timelli; Giampiero Tiraboschi. Dedico il presente lavoro a mia moglie Tania e a nostra figlia Benedetta, nel suo primo anno di vita.

2. L. ANELLI, *Grazio Cossali pittore orceano*, Orzinuovi 1978. Dopo la monografia di Anelli, dobbiamo ricordare L. ANELLI, *Alle radici della pittura cossaliana*, in «Brixia sacra», XV/3-6, (1980), pp. 121-128; L. ANELLI, *Grazio Cossali*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 30, 1984 (edizione on line) e il più recente F. FISOGNI, *Il Seicento bresciano*, in *Duemila anni di pittura a Brescia*, a cura di C. Bertelli, II, Brescia 2007, p. 348.

sere ancorata entro un orizzonte padano. Pur partendo da una tradizione post morettesca, il confronto con la pittura di Camillo Procaccini³, con quella dei Campi e dei cremonesi⁴ ma anche con il Malosso e con la cerchia di pittori che attorno a lui gravitano⁵, insieme all'elaborazione di una maniera capace di tradurre schemi e temi al servizio della Controriforma, risultano determinanti nella comprensione della sua opera, che in un secondo tempo seppe pure aprirsi ad una contaminazione con la pittura veneta, sulla scorta dell'arrivo di numerose opere in territorio bresciano, a partire da quelle di Jacopo Tintoretto⁶. Sono diversi, quindi, i fattori che ne hanno segnato una notevole fortuna non solo in territorio bresciano ma anche in altri ambiti. Non è questo il luogo per un'ulteriore riflessione complessiva su Cossali, ma è certamente utile, per il discorso che svilupperemo, provare a delineare un percorso e alcune note, per meglio inquadrare le aggiunte al suo catalogo e alla sua fortuna trattate in questa sede.

LA PRESENZA NEL TERRITORIO TARENTINO

La prima aggiunta al catalogo di Cossali si inserisce in un territorio, quello trentino della val Rendena, che fino ad oggi non aveva visto attestazioni della presenza dell'orco e si lega a quel fenomeno di immigrazione e spostamento di persone attraverso le valli e i valichi alpini che interessa appunto ampie zone di confine tra Brescia, Bergamo e il Trentino. Questa vicinanza ha fatto sì che si creassero dei rapporti con-

3. Sulla produzione e la fortuna di Camillo Procaccini in Lombardia si veda D. CASSINELLI, P. VANOLI, "Chi muta paese, cangia ventura". *L'affermazione di Camillo Procaccini in Lombardia*, in *Camillo Procaccini (1561 - 1629). Le sperimentazioni giovanili tra Emilia, Lombardia e Canton Ticino*, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, 14 settembre - 2 dicembre 2007), a cura di D. Cassinelli, P. Vanoli, Cinisello Balsamo 2007, pp. 43-90.

4. Per i rapporti con il contesto cremonese si veda almeno L. BANDERA, *Grazio Cossali e la pittura cremonese*, in «Arte Lombarda», LVIII/LIX, 1981, pp. 52-55.

5. Un confronto con il Malosso potrebbe risultare assai interessante anche nell'ottica di un approfondimento sull'organizzazione della bottega del Cossali, che presenta non poche affinità con quanto recentemente proposto da R. POLTRONERI, *Il Malosso e la sua bottega*, Milano 2019.

6. Un'ampia panoramica sull'importazione di opere venete a Brescia e in provincia nel Cinquecento si ha in A. LODA, *Presenze forestiere, specialmente venete, nella pittura del secondo cinquecento bresciano*, in *Tiziano e la pittura del Cinquecento tra Venezia e Brescia*, catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia, 21 marzo - 1 luglio 2018), a cura di F. Frangi, Cinisello Balsamo 2018, p. 200-205.

solidati e duraturi, di natura economica⁷ ma anche religiosa e culturale, che hanno finito col favorire la commissione di opere a pittori bresciani, la cui presenza non è affatto secondaria nel contesto figurativo locale⁸. Risulta utile ricordare, per introdurre l'opera che prenderemo in esame, come nel 1600 la chiesa di San Vigilio di Spiazzo decise di affidare l'esecuzione della pala del *Martirio di san Vigilio* ad Orazio Pilati, attivo in territorio trentino a Castel Velturmo già nel 1581-1582⁹. A poco meno di 10 chilometri di distanza, fra' Stefano Rizino, probabilmente un eremita appartenente al terz'ordine francescano, nel 1601 viveva presso l'eremo di San Martino a Carisolo¹⁰. L'eremo si trova sulle pendici del monte Serodoli, in posizione solitaria all'imbocco della val Genola. La prime attestazione sull'edificio risalgono al 1312. L'eremo venne più volte rimaneggiato: dalla visita pastorale del 1579 sappiamo che era dotato di un altare fisso con una pala che raffigurava la Madonna e san Martino. Questa pala venne sostituita nel 1601, a spese di fra Stefano,

7. Un primo inquadramento del fenomeno, con riferimento alla produzione del ferro e al territorio della Val di Sole, si ha in G. CICCOLINI, *Immigrati lombardi in Val di Sole nei secoli XIV, XV e XVI. Contributo alla storia delle miniere solandre*, in «Archivio Storico lombardo: Giornale della società storica lombarda», LXII/7/2-4, 1936 [1935], pp. 378-432.

8. Senza voler entrare nel merito delle presenze bresciane in Trentino, segnalo, a titolo esemplificativo e di interesse per il presente saggio, la recente monografia di S. BUGNA, *La pittura di età moderna in valle del Chiese nelle Giudicarie*, Tione di Trento 2018 («Judicaria Summa Laganensis», LIV). Nella valle del Chiese, che geograficamente precede la val Rendena venendo da Brescia, sono infatti documentate diverse presenze di pittori bresciani: possiamo ricordare gli artisti operosi nel cantiere della Pieve di Santa Maria Assunta a Condino, quelli nella chiesa di san Michele a Darzo senza dimenticare, nella chiesa dei Santi Rocco e Sebastiano a Condino, Ippolito e Clemente da Brescia che vi lasciano un esteso ciclo datato tra il 1530 e il 1532, oltre ad altre presenze di cui non abbiamo restituita una personalità certa ma che sono di formazione ed influenza bresciana. La stessa autrice, che ringrazio per avermi fornito copia della sua pubblicazione, mi ha segnalato di aver tenuto il 2 marzo 2021 un interessante Webinar per il Museo Diocesano Tridentino dal titolo *Sprazzi di rinascimento bresciano nel Trentino sud-occidentale: dipinti e intagli cinquecenteschi dalle Giudicarie*.

9. Sugli affreschi si veda K. WOLFSGRUBER, B. SCHUTZ, H. STAMPFR, *Castel Velturmo*, Bolzano 1995. Nello stesso cantiere, in una fase successiva, lavora anche Pietro Maria Bagnatore, su cui si vedano almeno S. SPADA PINTARELLI, *I dipinti di Pietro Maria Bagnatore nel castello di Velturmo*, in *I Madruzzo e l'Europa 1539 - 1658 I principi vescovi di Trento tra Papato ed Impero*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio; Riva del Garda, Chiesa dell'Inviolata, 10 luglio - 31 ottobre 1993), a cura di L. Dal Prà, Milano - Firenze - Provincia autonoma di Trento 1993, pp. 256-267, L. ANELLI, *L'America "immaginata" di due pittori bresciani del Cinquecento*, in AA.VV., *Giornata bresciana di studi colombiani nel V centenario della scoperta dell'America*, atti del convegno di studi (Brescia, 18 dicembre 1992), Supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 1992, Brescia 1994, pp. 59-88.

10. Sull'eremo si veda l'agile pubblicazione G. BONENTI, *L'eremo di San Martino. Carisolo - Trento*, Tione di Trento 2016 ma anche D. MUSSI, *Carisolo storia e monumenti*, Carisolo 2010, pp. 345-355.

con la tela che raffigura *san Martino che divide il mantello con il povero* (fig. 1): l'opera infatti presenta l'iscrizione F STEFANVS DE RIZINO BRIXS / AERE PROPRIO 1601.



Fig. 1. Grazio Cossali, *San Martino divide il mantello con il povero*, 1601, Carisolo, Eremo di San Martino (Trento, Soprintendenza per i beni culturali, Archivio restauri, foto Nicola Donadoni)

Del Rizino purtroppo ad oggi non sono emerse indicazioni documentarie utili a ricostruirne la vita e le motivazioni che lo spinsero fino a qui. Si dice bresciano e questa indicazione è stata utilizzata anche dalla storiografia per inquadrare l'opera in un contesto bresciano¹¹. La tela

11. BONENTI, *L'eremo*, pp. 24-26, avvicina l'opera ai modi di Moretto e alla pittura di Palma

riprende una composizione già impiegata da Cossali per la pala della chiesetta di San Martino di Pontoglio¹², oggi conservata presso la sala consigliare del Comune di Pontoglio, in seguito alla demolizione del piccolo edificio nel 1925. L'incedere di san Martino è simile a quello di una scultura equestre, lontana eco dei santi Faustino e Giovita a cavallo del Moretto, seppure qui l'espressione del destriero appaia più spiritosa. Molti sono i dettagli preziosi, a partire dalla spilla che chiude la coperta del cavallo per finire all'armatura con spalliera leonina, che ben si adattano ad un clima da parata militare. Il volto del santo richiama alla mente certi prototipi impiegati da Agostino Galeazzi, come, ad esempio, nella giovanile *Sant'Agata* di collezione privata, di recente attribuitagli¹³. Il povero, colto di schiena e in leggera torsione, è una figura che si distingue per la muscolatura plastica e anatomicamente dettagliata ed è forse ispirata alla figura del pastore sulla destra nella *Natività di Gesù* di Lattanzio Gambara nella chiesa dei Santi Faustino e Giovita di Brescia¹⁴: si tratta di un'adesione precoce ed indiretta ad un manierismo di matrice cremonese e di un'invenzione che verrà impiegata anche nella grande tela della *Circoncisione* della Tosio Martinengo¹⁵ nella figura abbracciata alla colonna di destra. In alto a sinistra compare la figura di Cristo, assiso entro una nuvola, che nel mostrare lo stesso mantello rosso riprende l'episodio del sogno di Martino, a creare quindi una continuità di racconto con l'episodio principale. La narrazione si svolge entro un'ambientazione naturalistica, inquadrata a sinistra da un albero e a destra da un'architettura di cui intravediamo una colonna e un plinto. L'intonazione cromatica complessiva è tutta giocata su tinte chiare, argentee che sono contrappuntate dai verdi del perizoma del povero e dell'armatura di san Martino e dal rosso intenso dei mantelli, disposti secondo una corrispondenza chiasmica. Nella tela di Carisolo ritrovia-

il Giovane. Ad un ambito bresciano è assegnato anche nell'Inventario dei beni storici e artistici della diocesi di Trento.

12. L'opera è stata resa nota da L. ANELLI, E.M. GUZZO, *Le chiese di Pontoglio*, Brescia, 1982, pp. 99-100 con una datazione intorno al 1585-1586.

13. V. GUAZZONI, *Traccia per un profilo di Agostino Galeazzi*, in *Pittori intorno a Moretto*, catalogo della mostra (Brescia, Museo Diocesano, 12 aprile - 29 luglio 2014), a cura di G. Fusari, Roccafranca 2014, pp. 25-26.

14. P.V. BEGNI REDONA, *Pitture e sculture in San Faustino*, in G. MEZZANOTTE, V. VOLTA, P.V. BEGNI REDONA, R. PRESTINI, I. PANTEGHINI, *La chiesa e il monastero benedettino di San Faustino Maggiore in Brescia*, Brescia, Gruppo Banca Lombarda, 1999, pp. 160-163.

15. Sull'opera si veda da ultimo L. ANELLI, scheda n. 169, in *Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere. Secoli XII - XVI*, a cura di M. Bona Castellotti, E. Lucchesi Ragni, con R. D'Adda, Brescia - Venezia 2014, pp. 318-319 con bibliografia.

mo molte delle osservazioni qui avanzate. Osserviamo però un minor plasticismo nella figura di san Martino, che pur mantenendo lo stesso incedere, assume un tratto più aggraziato, a partire dall'espressione del santo e dall'elmo con cimiero dall'ampio sbuffo¹⁶ che riprende le tinte dominanti della tela, dal rosso alla grande profusione di oro; colori caldi a cui Cossali decide di accostare il violetto freddo del perizoma del povero e dei calzari. L'intonazione generale fa pensare anche ad un'osservazione delle opere milanesi di Camillo Procaccini mentre l'impaginazione dal forte taglio naturalistico e chiara narratività sembra rimandare allo stesso Procaccini e ai Fiamminghini. Il paesaggio è stemperato in un'atmosfera di luce fredda, tersa, esemplificata su una "prospettiva aerea" leonardesca cara a molti epigoni moretteschi, da cui si intravede uno scorcio lacustre e di abitato. Il volto del santo richiama ancora alla mente certe fisionomie tra Luca Mombello e Agostino Galeazzi nella rotondità del viso e degli occhi grandi e tondi. Il ritratto in primissimo piano del committente, in abito francescano e recante nelle mani un rosario, ci mostra le capacità ritrattistiche del Cossali, che indaga con efficacia il volto del Rizino, restituendoci l'immagine di un orante ieratico e assorto nella contemplazione, perfetto tramite nella realtà di chi osserva di questa rappresentazione, che ben si accorda con l'esperienza del sacro vissuta in questo isolato eremo¹⁷.

16. Una nota di gusto che deriva forse dall'osservazione delle opere di Camillo Procaccini a Milano o in Lombardia: per esempio i cavalieri del *Sogno di Costantino* della chiesa di Santa Croce di Riva San Vitale, su cui si veda da ultimo L. DAMIANI CABRINI, scheda a cura di, in *Camillo Procaccini*, p. 176 con bibliografia. Una visione diretta che può essere avvenuta in occasione della realizzazione della pala con la *Madonna con il Bambino e i santi Giacinto, Adalberto vescovo, un frate domenicano e due offerenti* per la chiesa di San Giovanni Pedemonte di Como, oggi in Santa Maria a Cantù. Sulla tela si veda da ultimo F. FRANGI, scheda, in *Pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano, Cariplo, 1994, pp. 301-302. Lo stesso gusto, che rimanda quindi all'ambito milanese, ritorna in territorio bresciano a date più avanzate nel ciclo di tele con le *Storie dei santi Faustino e Giovita* realizzate a più riprese per Chiari dai Fiamminghini, su cui si veda: R. CASARIN, G. FUSARI, A. MORARI, *Il gran teatro barocco. I Fiamminghini e i Trionfi dei santi Faustino e Giovita*, a cura di G. Fusari, Roccafranca, 2010.

17. Sembra rompersi quella distinzione tra spazio del sacro e spazio del fedele: la scena e la presenza del committente stimola la facoltà immaginativa che è propria della vista spirituale e materializza *hic et nunc* il fatto sacro, in perfetta aderenza alla trattatistica dell'epoca. Si veda almeno V. GUAZZONI, *Pittori della realtà ed esperienza del sacro*, in AA. VV., *La Lombardia spagnola, Civiltà di Lombardia*, Milano 1984, pp. 153.

LA PRESENZA NEL TERRITORIO BERGAMASCO

Ben nota alla storiografia è la presenza di Grazio Cossali in territorio bergamasco¹⁸. Come per la tela di Carisolo, i legami che uniscono le valli bresciane e bergamasche ma anche le origini della sua famiglia¹⁹ segnano i tempi e la geografia del suo catalogo bergamasco, secondo un andamento circolare che dalle prime attestazioni nei primi anni del Seicento, a Valgoglio in alta Valle Seriana e poi alla fine della stessa Valle a Pradalunga, lo ha visto spingersi nel 1626 verso la pianura a Romano di Lombardia²⁰, per poi concludere nuovamente le sue fatiche a Colarete di Valgoglio²¹. Nella città di Bergamo non sono documentate commissioni dirette a Cossali e l'unica opera nota fino ad oggi che si conservi in città, lo *Sposalizio della Vergine* nella casa parrocchiale della parrocchia della Beata Vergine di Loreto, è pervenuta nella sede attuale attraverso i canali del collezionismo privato e delle soppressioni²². Ancora alle soppressioni si legano le vicende di un'opera, conservata presso gli Istituti Educativi di Bergamo, che può essere accostata alla produzione dell'orceanò e della sua bottega. Si tratta di una tela raffigurante il *Matrimonio mistico di santa Caterina d'Alessandria e*

18. Sull'attività di Cossali in territorio bergamasco si veda M. OLIVARI, *Presenze venete e bresciane*, in *I pittori bergamaschi. Il Seicento, II*, a cura di P. Zampetti, Bergamo 1984, pp. 166, 184-186 con bibliografia precedente.

19. Sui legami della famiglia Cossali con il paese di Parre in Val Seriana rimando all'appendice documentaria a cura di Gabriele Medolago, con la collaborazione di Lucio Avanzini.

20. Sulla tela si veda da ultimo G. MEDOLAGO, con la collaborazione di G. COLLEONI, M. LORENZI, *La religiosità del Colleoni. Le reliquie di San Lazzaro e della Maddalena da Senigallia a Covo e Romano*, Cavernago 2019, pp. 92-93, 142. L'opera è ispirata ancora una volta a un modello campestro e precisamente alla *Pietà con i santi Antonio di Padova e Facio* di Antonio Campi, già nel Duomo di Cremona e oggi al Museo della Stampa di Soncino.

21. Di recente F. NEZOSI, *Novità per la pittura bresciana a Bergamo tra Seicento e Settecento*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 2018, Brescia 2020, pp. 387-388 ha proposto alcuni aggiornamenti al catalogo di Cossali a Bergamo, tra cui un'inedita pala nella chiesa di San Michele di Colarete di Valgoglio datata 1627: ad oggi l'opera più tarda riconducibile a Cossali, eseguita per la stessa comunità per cui il bresciano realizzò nel 1600 l'*Annunciazione* della chiesa di Santa Maria Assunta.

22. NEZOSI, *Novità*, pp. 388-389 segnala che la tela appartenne a don Pietro Pisoni, parroco della parrocchia della Beata Vergine di Loreto a Bergamo tra il 1885 e il 1914. In questa sede si avanzava l'ipotesi che la provenienza dell'opera fosse legata, per via delle misure, del soggetto e della lettura stilistica, alla soppressione del complesso di San Gaetano a Brescia: per la chiesa dedicata a Santa Maria della Purificazione Cossali realizzò infatti «quadri cinque grandi et quattro piccoli a olio». Il numero delle tele di piccolo formato potrebbe far pensare infatti ad un ciclo di episodi dedicati alla Vergine, di cui lo *Sposalizio* avrebbe fatto parte.

*san Francesco d'Assisi*²³ (fig. 2). La tela venne probabilmente acquisita in seguito alle soppressioni²⁴ che interessarono i conventi bergamaschi e che favorirono la dispersione del loro patrimonio artistico.



Fig. 2. Grazio Cossali e bottega, *Matrimonio mistico di santa Caterina d'Alessandria e san Francesco d'Assisi*, Bergamo, Istituti Educativi (Archivio fotografico Fondazione Istituti Educativi di Bergamo)

23. Ringrazio Angelo Loda per avermi segnalato l'opera. Sulla tela si veda N. GRITTI, scheda n. 38, in *Ars et Caritas. La collezione d'arte degli Istituti Educativi di Bergamo*, a cura di F. NORIS, N. GRITTI, Azzano San Paolo 2007, pp. 72-73, che la assegna ad autore ignoto di ambito veneto del XVII secolo.

24. Sulle soppressioni a Bergamo rimando all'ampia ricognizione di O. PICCOLO, *La pittura dei secoli XV e XVI a Bergamo dalle soppressioni alla History di Giovanni Battista Cavalcaselle*, Tesi di Dottorato, Università degli studi di Bergamo, XXVIII ciclo, a.a. 2014-2015.

L'iconografia della tela, che unisce quella del matrimonio mistico di Caterina con quella della visione di san Francesco, ci porta ad ipotizzare una sua provenienza da un ambito francescano: gli attuali Istituti hanno nel tempo inglobato i patrimoni del convento di Santa Maria di sotto dei Riformati della provincia di Brescia, dipendente da quello di Santa Maria delle Grazie, soppresso nel 1768 e acquisito dall'Albergo laicale dei poveri nel 1776, mentre nel 1797 viene incorporato il convento di San Francesco da parte del Pio Luogo Mendicanti²⁵. Anche la frequentazione di Cossali con l'ordine francescano a Brescia è cosa nota²⁶. La tela si contraddistingue subito per un'impaginazione chiara, costruita secondo uno schema piramidale, al cui vertice si trova il gruppo della Vergine con il Bambino, inquadrato entro un'architettura, di cui intravediamo le colonne e i gradini, impreziosita da un tendaggio e da un tappeto mentre sulla destra si apre uno scorcio lacustre e un angelo in volo reca una corona di fiori e la palma del martirio per Caterina. L'opera si configura come un montaggio di invenzioni che si riscontrano nella produzione di Cossali. L'impaginazione generale della scena sembra essere ripresa della *Madonna con il Bambino e i santi Francesco e Domenico* realizzata nel 1601 per la chiesa del patrocinio di Rovato²⁷. Il cartone per le figure di Santa Caterina e della Madonna con il Bambino è lo stesso utilizzato nella tela della chiesa di Santa Maria Assunta di Ghedi²⁸ (fig. 3). Dalla pala della chiesa parrocchiale di Orzivecchi del 1600 viene ripreso invece il san Francesco²⁹. Ritornano

25. Sulle vicende dell'annessione del patrimonio dei conventi francescani agli Istituti Educativi si veda *Appendice n. 1: Una memoria storica ottocentesca*, a cura di F. NORIS, in *Ars et Caritas*, pp.142-143 mentre sulla presenza francescana a Bergamo si veda almeno E. CALLIEROTTI, *L'ordine francescano a Bergamo*, in AA.VV., *Il Francescanesimo in Lombardia storia e arte*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1983, pp. 93-100 e F. BUONINCONTRI, *Conventi e monasteri francescani a Bergamo*, in *Il Francescanesimo*, pp. 267-296.

26. Possiamo ricordare la pala dell'*Immacolata con i santi Giovanni Battista e Apollonia* nella chiesa di San Francesco a Brescia, su cui si veda da ultimo P. V. BEGNI REDONA, *Pitture e sculture in San Francesco*, in V. VOLTA, P.V. BEGNI REDONA, R. PRESTINI, I. PANTEGHINI, *La chiesa e il convento di San Francesco d'Assisi in Brescia*, Brescia 1994, pp. 146-147.

27. F. MANENTI, *Appunti per il restauro della chiesetta del Patrocinio a Rovato*, S.I. [Rovato] 1995, pp. XXX.

28. Per la tela si veda A. BONINI, *La chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta in Ghedi: origini, storia, arte, società*, Brescia 2008 pp. 169-173.

29. ANELLI, *Grazio Cossali*, p. 177, scheda n. 21. L'opera di Orzivecchi è forse una ripresa, seppure con qualche variazione, dell'invenzione impiegata da Antonio Campi per la tela con la *Sacra Famiglia con i santi Giovannino, Antonio di Padova e un santo francescano* della chiesa di Santa Maria degli Angeli di Busseto, su cui si veda N. MORETTI, scheda n. VII.14, in *Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 4 ottobre 2000 - 25 febbraio 2001), a cura di FLAVIO CAROLI, Milano - Firenze, p. 377.

gli elementi tipici della tradizione morettesca nella preziosità dei tessuti e nei dettagli dei gioielli dell'abbigliamento di santa Caterina. La lettura stilistica risente delle non perfette condizioni di conservazione dell'opera ma emerge comunque un uso delle ombre più netto a segnare le figure, nei panneggi e nei trapassi chiaroscurali, che sono segno dell'assimilazione di una maggior componente veneta, tra Tintoretto e Palma il Giovane.



Fig. 3. Grazio Cossali, *Matrimonio mistico di santa Caterina e i santi Faustino e Giovita, Vincenzo Ferreri e Sebastiano*, Santa Maria Assunta (Archivio fotografico della Diocesi di Brescia)

Per questo motivo potremmo ipotizzare una datazione dell'opera intorno agli anni Venti del Seicento, nella fase finale della produzione di Cossali, per confronto con le opere che si scalano a quelle date, come il gruppo di tele di San Giovanni Evangelista a Brescia³⁰ ma anche le già citate opere di Romano di Lombardia e di Colarete di Valgoglio. Vista la non elevata tenuta qualitativa della tela, che si può cogliere in certe semplificazioni delle fisionomie e in una minore costruzione formale dei panneggi, possiamo ipotizzare che sia stata realizzata anche con la collaborazione della bottega.

Un altro tassello da aggiungere alla fortuna cossaliana a Bergamo si trova nella chiesa della Santissima Trinità di Fiobbio di Albino³¹. La chiesa risulta documentata per la prima volta nel 1367 e venne restaurata a più riprese nel corso del Cinquecento dalla Scuola dei Disciplini di San Lorenzo e Gottardo di Albino che la reggevano e dai romiti che qui risiedevano³². La chiesa presenta una pianta ad aula unica, ridecorata in gran parte nel corso del '900 e conserva una decorazione in stucco seicentesca nell'unica cappella laterale. Sull'altare maggiore un tempo si trovava la tela della *Santissima Trinità* di Giovan Battista Moroni, oggi conservata nella chiesa di San Giuliano di Albino. Il 10 agosto 1637, alcuni esponenti della famiglia Carrara della Polona disposero un legato di 2.300 scudi «con obbligo di fabbricare dentro la chiesa una cappella ad onore di S. Carlo»³³. Dalla stessa memoria ricaviamo la notizia che il legato venne invece destinato alla cappella dell'Incoronata posta all'esterno e si decise invece di far apporre una tela all'interno della chiesa, «come fu eseguito». La tela in oggetto raffigura *San Carlo Borromeo in adorazione del Cristo morto alla presenza del rev. Alberto Carrara e del committente*³⁴ (fig. 4). Il rev. Alberto Carrara, forse imparentato con i Polona della Carrara, fu dal 1615 al 1654 cappellano della Santissima Trinità. Deve essere suo quindi il ritratto nella tela a sinistra mentre a destra troviamo probabilmente un non meglio identificato membro del-

30. ANELLI, *Grazio Cossali*, 1978, pp. 193-194, schede nn. 74-76.

31. Sulla chiesa si veda M. RESMINI, *L'architettura religiosa*, in *Storia delle terre di Albino: dalle origini al 1945. I Temi*, a cura di A. Belotti, O. Bravi, P.M. Sogliani, Albino - Brescia 1996, vol. 2, p. 69.

32. Le notizie sono ricavate da Archivio Parrocchiale di Fiobbio (=APFiobbio), Serie XIII.4, *Memorie Storiche, Stralcio di una memoria scritta da Pre Pier Antonio Carrara nel 1772, Notizie relative alla Chiesa della Trinità*, ms. Ringrazio Giampiero Tiraboschi per la generosa segnalazione.

33. *Ibidem*.

34. Nella scheda n. 1NU0602 del catalogo dei beni culturali della Diocesi di Bergamo l'opera viene assegnata ad ambito bergamasco del XVII secolo.

la famiglia Polona dei Carrara. Questo riferimento documentario è di massimo interesse perché ci consente di assegnare alla bottega di Cossali la tela e dimostra la fortuna della bottega e dei modelli impiegati da Cossali ben oltre la sua morte e a date assai avanzate, quando la bottega stessa venne affidata al figlio Giacomo.



Fig. 4. Bottega di Grazio Cossali, *San Carlo Borromeo in adorazione del Cristo morto alla presenza del rev. Alberto Carrara e del committente*, Fiobbio di Albino, Santissima Trinità (Archivio fotografico della Diocesi di Bergamo)

Nella sua articolazione complessiva l'opera rimanda al *Cristo deposto e angeli* della chiesa dei Santi Nazaro e Celso di Collio³⁵, un'opera

35. ANELLI, *Grazio Cossali*, p. 196, scheda n. 82.

che dimostra l'attenzione di Cossali per gli esperimenti a lume notturno cari alla tradizione campese³⁶, che in Brescia trovano un precoce divulgatore in Tommaso Bona a partire dagli anni Novanta del Cinquecento³⁷. Quello del rapporto con la cultura cremonese è un tema di massimo interesse per la pittura di Cossali. Abbiamo anche in questa sede sottolineato l'adesione ai modelli dei Campi³⁸, che acquistano un valore particolarmente significativo anche per il tipo di devozione controriformata che esprimono. La galleria di citazioni campese parte dalla figura dell'angelo di sinistra che reca una torcia fino all'alto podio alla spalle del Cristo, tutti precisi richiami alla già citate tele di Antonio Campi in Sant'Angelo e San Paolo Converso a Milano. La figura

36. Mi riferisco in particolare alle tele di Antonio Campi, che il Cossali ebbe certamente modo di vedere *de visu*, raffiguranti il *Martirio di san Lorenzo* in San Paolo Converso a Milano del 1581 e all'*Imperatrice Faustina, accompagnata dal generale Porfirio, visita santa Caterina in carcere* di Sant'Angelo a Milano del 1584. Sulle stesse si veda G. BORA, schede nn. 1.19.10, 1.19.11, in *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento*, a cura di M. Gregori, Milano 1985, pp. 195-196.

37. Su Tommaso Bona si veda da ultimi F. FRISONI, *Pietro Marone e Tommaso Bona: due pittori bresciani fra Moretto e Lattanzio Gambara*, in *Brescia nell'età della Maniera. Grandi cicli pittorici della Pinacoteca Tosio Martinengo*, catalogo della mostra (Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo, 10 novembre 2007 - 4 maggio 2008), a cura di E. Lucchesi Ragni, R. Stradiotti, Cinisello Balsamo 2007, pp. 81-96 e F. BACCANELLI, *Un frontespizio sconosciuto di Tommaso Bona*, «Civiltà Bresciana», n.s., II (2019), 2, pp. 169-179, entrambi con bibliografia precedente. Per le raffigurazioni a lume notturno di Bona, è stato sottolineato da L. ANELLI, *Arte e artisti nel santuario dei Miracoli*, in A. FAPPANI, L. ANELLI, *Santa Maria dei Miracoli. Guida*, Brescia 1980, p. 64, il debito verso Pietro Maria Bagnatore, per il tramite di Lelio Orsi e di Cesare Aretusi. Cossali realizzò invece qualche anno dopo, nel 1601, la prima tela notturna per la chiesa di Santa Maria del Carnerio a Orzinuovi raffigurante il *Martirio di San Lorenzo*, su cui si veda ANELLI, *Grazio Cossali*, pp. 178-179, scheda n. 27.

38. Un'altra ripresa di modelli campesi è rappresentata dalla *Pentecoste* che Cossali realizzò nel 1618, ora nel Palazzo Vescovile di Cremona, su cui si veda ANELLI, *Grazio*, pp. 190-191, scheda n. 63. L'orcano riprende la tela di medesimo soggetto realizzata nel 1580 da Antonio Campi per la cappella annessa alle Sale dei Senatori in Palazzo Ducale a Milano, oggi nella chiesa dei santi Pietro e Paolo di Gessate, in deposito dalla Pinacoteca di Brera, come già segnalato da I. MARELLI, M. AMATURO, *Giovanni Andrea Bertanza. Un pittore del Seicento sul Lago di Garda*, San Felice del Benaco 1997, pp. 33, 36 che nella stessa sede ricorda anche una replica anteriore del 1602 nel Duomo di Castiglione delle Stiviere. Sulla tela si veda G. BORA, scheda n. 69, in *Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda ligure e piemontese 1535 - 1796*, Milano 1989, pp. 135-138. La stessa invenzione la troviamo attestata in due cicli di *Misteri* riconducibili a Cossali e alla sua bottega, nella chiesa di San Zenone di Boldeniga di Dello e nella chiesa di Santa Maria della Neve di Nuvolento. Su quest'ultima si veda *Le chiese di Nuvolento*, a cura di L. FRANZONI, V. MASSARDI, A. FRANZONI, Nuvolento 2011, pp. 138, 140-141 senza attribuzione. Segnalo qui una tela, oggi sul mercato antiquario, raffigurante *Cristo cade sotto la croce* con attribuzione alla bottega di Antonio Campi, che può essere invece assegnata a Cossali e bottega perché esemplificata sullo stesso modello impiegato a Nuvolento e con medesime affinità stilistiche.

del Cristo morto risale ad un modello impiegato per la prima volta da Cossali nella chiesa di Sant'Antonio abate delle suore canossiane di Mompiano³⁹, da cui deriva anche lo stesso sudario di colore rosso su cui è adagiato il Cristo. E' noto il ruolo di Cossali come pittore attento alla diffusione del culto di san Carlo Borromeo⁴⁰ e certamente l'approdo di quest'opera ad Albino deve essere letto in questa chiave. Tra le varie iconografie che si sono fatte strada nella devozione carliana, questa sembra in parte rielaborare quella della meditazione davanti al sepolcro di Cristo, seppure qui il santo interagisca con il corpo di Cristo e inviti alla contemplazione, senza eccessi patetici ma sempre in maniera esemplarmente accostante, rappresentando perciò un *unicum* in territorio bergamasco⁴¹. Nella tela di San Domenico ad Orzinuovi⁴² compare per la prima volta l'accostamento tra la figura di Cristo e quella di san Carlo Borromeo, con il santo che sorregge il braccio di Cristo e ne indica il corpo, così come gli angeli che recano i simboli della passione. L'immagine del santo, nei suoi tratti fisiognomici, richiama alla mente la galleria di ritratti del Borromeo, a partire da quello di Gussago⁴³, dall'incarnato cinereo e dal naso pronunciato all'espressione seria e serafica. L'inserimento dei ritratti dei committenti rende la scena affollata ma le attribuisce anche una teatralità quasi domestica, che introduce e accompagna il fedele nella contemplazione. Dal punto di vista stilistico, al di là della molteplicità di puntuali citazioni, sono cossaliani gli accostamenti cromatici della veste dell'angelo così come il suo profilo dalla guancia un po' tonda e i lunghi capelli biondi e ricci, la modellazione dei panneggi di San Carlo a pieghe sottili e anche la resa anatomica del

39. ANELLI, *Grazio Cossali*, pp. 174-175, scheda n. 12.

40. Per un inquadramento generale sull'iconografia carliana possiamo almeno fare riferimento a F. M. FERRO, *Vicende di un volto e di una poetica*, in AA.VV., *Il grande Borromeo tra storia e fede*, Milano 1984, pp. 255-293; F. FRANGI, *Tra "vero ritratto" e fervore devozionale. Riflessioni sull'iconografia di san Carlo in Lombardia nel tardo Cinquecento e nel primo Seicento*, «Studia Borromaica», 25, 2011, pp. 211-254.

41. Non esiste ancora un contributo che ricostruisca la fortuna della devozione di san Carlo nella pittura bergamasca.

42. ANELLI, *Grazio Cossali*, p. 186, scheda n. 50. Anche qui il modello a cui Cossali si ispira potrebbe essere quello della già citata tela di Antonio Campi per il Duomo di Cremona oggi a Soncino.

43. ANELLI, *Grazio Cossali*, pp. 184-185, scheda n. 45. Per l'iconografia carliana in territorio bresciano rimandiamo almeno a L. ANELLI, *Schede per un'iconografia bresciana di S. Carlo*, «Diocesi di Milano», XI, 1973, pp. 539-543; L. ANELLI, *Nuovo contributo all'iconografia bresciana di San Carlo Borromeo*, «Brixia Sacra», XV/3-4-5-6, 1980, pp. 129-132 con bibliografia. Un'ampia rassegna sul culto di San Carlo a Brescia si ha in A. FAPPANI, *Il culto di S. Carlo nel bresciano*, in A. FAPPANI, *San Carlo, Brescia e i bresciani*, Brescia 1984, pp. 113-158.

Cristo, seppure con qualche debolezza nella proporzione delle gambe rispetto al busto.

LA PRESENZA NEL TERRITORIO VERONESE

Al catalogo di Cossali possiamo infine aggiungere due tele conservate nella chiesa di San Pietro in Vincoli ad Affi⁴⁴, in territorio veronese. La presenza del Cossali nella zona del lago di Garda, a cavallo delle due diocesi di Brescia e Verona, è attestata almeno dal 1606-1607, con le opere di Bedizzole e Polpenazze del Garda⁴⁵ e si spinge fino agli anni Venti, con la pala di Portese del 1621⁴⁶. Le prime attestazioni della chiesa di Affi risalgono all'inizio dell'XI secolo. Rinnovata verso la metà del XV secolo, era dotata di tre altari, di cui i due laterali dedicati alla Madonna del Rosario e l'altro, dedicato in origine a sant'Antonio di Padova, san Francesco di Paola e sant'Antonio abate. Fatto erigere da Giovanni Antonio Da Persico, venne completato solo nel 1609 e a partire dal 1610 dedicato a san Carlo Borromeo⁴⁷. Proprio alla decorazione degli altari contribuì in maniera decisiva il Cossali. L'altare di san Carlo venne infatti dotato di una pala raffigurante la *Madonna con il Bambino e i santi Nicola da Tolentino, Francesco di Paola, Girolamo e Carlo Borromeo* (fig. 5), già assegnata «al gusto di Pasqual Ottini»⁴⁸ e in seguito a Felice Brusasorzi⁴⁹ ma che spetta certamente al bresciano⁵⁰: ancora una volta Cossali viene convocato a celebrare il culto di san Carlo. La pala di Affi riprende uno schema più volte impie-

44. Sulla storia della chiesa si veda F. BONI, L. PASSARINI, *Su questa pietra. Le chiese di san Pietro ad Affi*, Affi 2011. Ringrazio don Luca Passarini per avermi generosamente fornito una copia del libro.

45. Sulle due opere si veda L. ANELLI, 1978, pp. 180-181, schede nn. 34-35.

46. L. ANELLI, *La pala d'altare di Portese: il Cossali interprete della religiosità controriformata del suo tempo*, «Civiltà Bresciana», VII (1998), 3, pp. 53-59.

47. Nelle successive fasi che hanno interessato la fabbrica della chiesa, venne trasferito nell'attuale sede dopo essere stato recuperato nel 1770 e dedicato al Sacro Cuore. Sull'altre si trova la seguente iscrizione: QVAM ARAM NOB. JO. ANT. DE PERSICO DONAVIT ANNO MDCIX JOSEPH ET EGNATIVS IN HANC FORMAM FF AN MDCCLXX.

48. Assegnata «al gusto di Pasqual Ottini» da G.B. LANCENI, *Ricreazione pittorica o sia Notizia universale delle pitture nelle chiese e luoghi pubblici di Verona. Opera presentata al pubblico in favore de' dilettanti dall'incognito conoscitore*, Verona, Pierantonio Berno, 1720, pp. 53-54.

49. Notizia ripresa in BONI, PASSARINI, *Su questa*, pp. 166-167.

50. Alla stessa conclusione, in maniera autonoma, è giunta anche Rita Dugoni (comunicazione scritta).

gato dall'orceanò⁵¹: i santi sono schierati, colti in posizioni atteggiare e assorto verso il gruppo della Madonna, assisa in una cortina di nuvole ed inquadrata entro una gloria di cherubini, ad eccezione di san Carlo che invita alla contemplazione.



Fig. 5. Grazio Cossali, *Madonna con il Bambino e i santi Nicola da Tolentino, Francesco di Paola, Girolamo e Carlo Borromeo*, Affi, San Pietro in Vincoli (Archivio fotografico della Diocesi di Verona)

51. Dalla pala della chiesa dell'Immacolata di Borgo san Giacomo a quella della chiesa dei Santi Faustino e Giovita di Darfo Boario Terme, seppure con piccole variazioni, che rimontano a modelli della tradizione bresciana: si veda la pala di Moretto alla National Gallery di Londra, in cui i santi in primo piano seguono una stessa progressione dai lati verso il centro e in parte si richiamano anche nelle pose.

Lo stesso Borromeo e san Nicola da Tolentino fungono da figure di quinta mentre san Francesco di Paola e san Gerolamo sono inginocchiati: lo schema permette di ben inquadrare il gruppo centrale della Vergine secondo direttrici chiare e l'organizzazione dei volumi e degli spazi, seppure sia piuttosto affollata, ne rende chiara e ordinata la lettura⁵². Tutte le fisionomie dei santi barbuti, dai profili un po' aguzzi e graficamente delineati, sono di matrice procaccinesca, mentre i volti della Vergine e il Bambino rimandano ancora ad una cultura campestre⁵³. La figura di san Carlo, riccamente abbigliato con un preziosissimo piviale, la mitria gemmata e il pastorale, riprende identicamente quella della pala di Santa Maria in Calchera a Brescia⁵⁴ ed è l'unico elemento prezioso e virtuosistico oggi visibile nella tela, orchestrata secondo una sobria accordatura di tinte, contrastata unicamente dalla veste viola della Vergine; ma certamente il restauro in corso restituirà una migliore lettura complessiva dell'opera.

All'altare del Rosario si lega invece un'altra tela assegnabile al Cossali, raffigurante le *sante Caterina d'Alessandria, Agata, Apollonia e Lucia* (fig. 6), già ritenuta opera di Giovanni Battista Rossi detto il Gobbino⁵⁵. La tela venne tagliata nella parte inferiore, per adattarla alla sua attuale cornice e darle una nuova destinazione in seguito alla distruzione dell'altare per cui fu eseguita, probabilmente quando venne costruita la chiesa settecentesca tra il 1749 e il 1761. In seguito ad un recente restauro⁵⁶, è emerso come la tela fungesse da cornice ad una nicchia, che probabilmente conteneva una statua della Madonna del Rosa-

52. Sarebbe interessante proporre una lettura dello spazio pittorico come fatto per altre opera da E.M.L. WAKAYAMA, *Letture dello spazio pittorico in due dipinti controriformistici del Cossali*, in ANELLI, *Grazio*, pp. 56-61.

53. Per confronto si vedano i volti della Vergine e del Bambino nella *Sacra Famiglia con i santi Giacomo, Apollonia, Maria Maddalena, Giovannino e un angelo* di Antonio Campi in San Pietro al Po a Cremona, dai tratti allungati, gli occhi tondi e le labbra piccole e non molto carnose.

54. ANELLI, *Grazio Cossali*, p. 192, scheda 67.

55. D. ZANNANDREIS, *Le vite dei pittori, scultori e architetti veronesi pubblicate e corredate di prefazione e di due indici da Giuseppe Biadego*, Verona 1891, p. 273. Attribuzione poi ripresa anche da BONI, PASSARINI, *Su questa*, p. 171. Sul Gobbino, formatosi presso Alessandro Turchi e poi presso Dionisio Guerri, si veda da ultimo L. FABBRI, *Giovanni Battista Rossi detto Gobbino*, in *La pittura veronese nell'età barocca*, a cura di L. Fabbri, F. Magani, S. Marinelli, Verona 2017, pp. 181-185. Nel saggio non si fa cenno alla tela di Affi.

56. Restauro eseguito dallo studio Cristani Pierpaolo Snc di Verona, sotto la direzione di Rita Dugoni. Ringrazio lo studio Cristani Pierpaolo Snc per avermi fornito la fotografia della tela restaurata e Rita Dugoni per avermi anticipato le novità emerse dall'intervento (comunicazione scritta).

rio di cui però non rimane più traccia. Le quattro sante sono disposte tutte intorno alla nicchia, inquadrare ai lati da una colonna e da un albero⁵⁷, e sopra di loro, entro un cielo carico di nuvole, squarciato da una gloria celeste, volteggiano due angeli che recano corone del rosario e una corona di rose, chiara allusione mariana.



Fig. 6. Grazio Cossali, *Sante Caterina d'Alessandria, Agata, Apollonia e Lucia*, Affi, San Pietro in Vincoli (Archivio fotografico della Diocesi di Verona, foto Cristiani Pierpaolo Snc)

Le sante sono riccamente abbigliate e gli accostamenti cromatici delle vesti sono tipici del Cossali, insistendo su colori freddi come l'azzurro, il verde e il viola accostati a colori più caldi come il rosso, il giallo e l'arancione dei mantelli. La scena è illuminata da un fascio di luce che proviene da sinistra e la tavolozza è quindi accompagnata da un uso del chiaroscuro marcato, soprattutto nell'alternarsi di luce e ombre, che variano dai toni cristallini e rosacei degli incarnati e dei corpi degli angeli alle figure delle sante che sono contornate, tornite e ritagliate

57. Nonostante siano trascorsi molti anni dal *San Martino* di Pontoglio, ritorna lo stesso schema ad inquadrare la scena, segno di una lunga serialità nella produzione della bottega cossaliana.

rispetto allo sfondo. Proprio questa componente luministica permette di avanzare una cronologia diversa rispetto alla precedente pala. L'opera può essere infatti inserita entro la produzione degli anni Venti del Seicento, a stretto contatto con opere come la *Nascita del Battista* della chiesa di San Giovanni Battista di Portese ma anche il gruppo di tele di San Giovanni a Brescia. Una fitta rete di corrispondenze unisce queste opere nel reimpiego dei medesimi cartoni nei volti⁵⁸, nelle riuscite fusione di accenti manieristici nei virtuosismi preziosi e di luminismo veneziano, di matrice tintorettesca che scandisce gran parte della produzione di Cossali di questi anni. Ancora una volta vale la pena di sottolineare come l'orcano non sia rimasto insensibile al dato veneziano ma lo abbia incorporato entro un varietà di influssi ed esperienze che lo caratterizzano come una figura esemplare di quel "sistema di periferie lombardo-venete"⁵⁹ che segna le vicende della pittura a Brescia nel Seicento, restituendoci una chiave di lettura che ci permette di comprendere in gran parte le tappe del breve percorso qui compiuto.

58. Basti confrontare il volto di sant'Apollonia con quelli delle due nutrici delle tele di Brescia e di Portese.

59. F. FISOGNI, *Il "nodo" del Seicento bresciano*, in *Brescia nella storiografia degli ultimi quarant'anni*, a cura di S. Onger, «Annali di storia bresciana», I, Brescia 2013, pp. 169-180.

LUCIANO ANELLI

Qualche novità per Tommaso Bona

La recente identificazione¹ di una luminosa pala del bresciano Tommaso Bona (1548-1614) mi permette di aggiungere a questo inedito – che mi sembra davvero bellissimo, e così particolare per i motivi che dirò più oltre – alcune altre cose che avevo da anni nel cassetto ed alcune considerazioni in ordine alle problematiche stilistiche di un artista molto raffinato e sottile che non ha avuto dalla critica quella collocazione in un posto eminente – secondo me – ad oggi pur avendo avuto tutta l’attenzione che meritava, soprattutto nel distinguere la sua mano² e quella dei molti colleghi/coetanei, o quasi coetanei – coi quali si trovò molto spesso a lavorare gomito a gomito.

E che sono, tanto per fare solo alcuni nomi, Pietro Marone, Girolamo Rossi, Antonio Gandino, ed alcuni tardi ma valenti epigoni del Moretto.

La pala³ raffigura un’atipica “sacra conversazione” (titolazione giustificata dall’incrociarsi degli sguardi e dei gesti) della *Madonna col Bambino ed i santi Antonio abate e Rocco*.

1. In: *Arte antica e del XIX secolo*, Casa d’Aste Capitoliumart, n. 277, Brescia 11-12 dicembre 2019, lotto 135, con attribuzione dello scrivente.

2. Sulla distinzione delle diverse mani hanno accanitamente e distintamente lavorato – per dire solo degli interventi più recenti – soprattutto Fiorella Frisoni (2007 e) e Giuseppe Fusari (2014), incentrandosi sulla serie del ciclo di sette dipinti (ne sono superstiti quattro) per San Pier de Dom, degli anni Ottanta del Cinquecento.

F. FRISONI, *Pietro Marone e Tommaso Bona: due pittori bresciani tra Moretto e Lattanzio Gambara, in Brescia nell’età della Maniera* (a cura di E. Lucchesi Ragni, Renata Stradiotti) Silvana Editrice, Milano 2007, pp. 81-95.

G. FUSARI, schede in *Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere. Secoli XII-XVI* (a cura di M. Bona Castellotti, E. Lucchesi Ragni con R. D’Adda), Marsilio, Venezia 2014, pp.296-300.

3. Tela, cm. 195 x 135.



Fig. 1. Tommaso Bona, *Madonna col Bambino ed i santi Antonio abate e Rocco*, Brescia (provincia), collez. priv., stato del dipinto prima del restauro del Laboratorio Garattini-Malzani, con alcune parziali prove di pulitura.



Fig. 2. Tommaso Bona, *Madonna col Bambino ed i santi Antonio abate e Rocco*, Brescia (provincia), collez. privata, dopo il restauro del Laboratorio Garattini-Malzani



Fig. 3. Tommaso Bona, particolare della fig. 1 durante la pulitura: emergono dettagli della figura di san Girolamo



Fig. 4 Tommaso Bona, particolare della fig. 1 durante la pulitura: emergono dal fondo bruno le povere suppellettili della cella del santo



Fig.5. Tommaso Bona, particolare della fig. 1 durante la pulitura: si fa notare il pentimento/rifacimento dell'edicola spostata dall'artista più a sinistra per centrare lo sguardo del santo. Successivamente la zona chiara a destra è stata "abbassata". La Madonna e san Giovanni sono stati delineati a punta d'argento prima della stesura del colore.

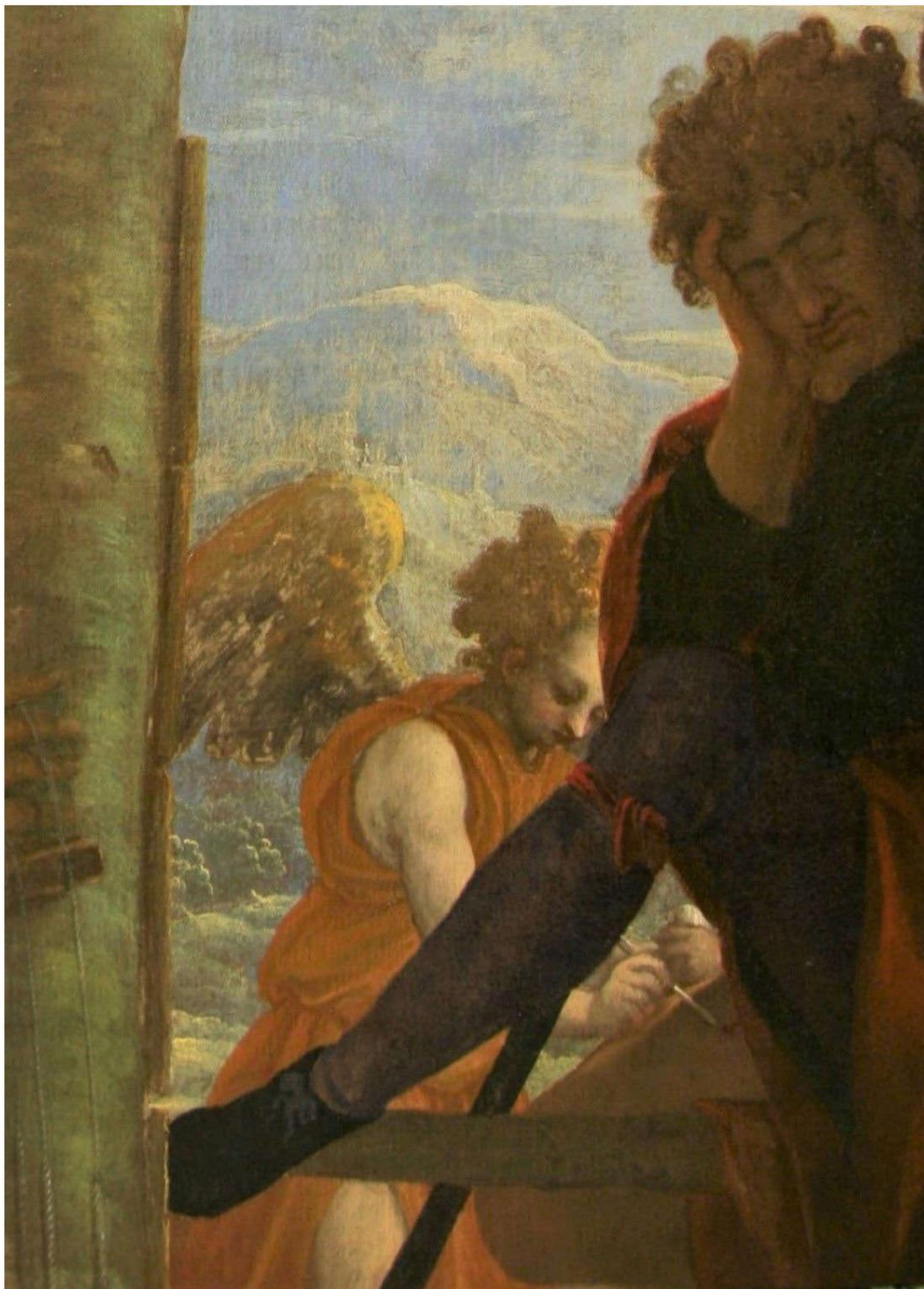


Fig. 6. Tommaso Bona, particolare della fig. 2: con il restauro sono stati recuperati tutti i complicati dettagli della figura addormentata di san Rocco e dell'angelo.

Antonio è accompagnato da un mansuetissimo ed incuriosito leone che la tradizione agiografica gli attribuisce in base ad una biografia redatta ad Alessandria nel VI sec., compilata su numerosi *apoftegmi* raccolti da discepoli e seguaci-imitatori; Rocco invece da un bellissimo angelo che è intento a curargli la piaga della gamba con un'attenzione da vero medico professionale. L'originalità della raffinata composizione trae la sua forza da quell'idea inconsueta di affidare la divisione degli spazi e la collocazione delle rispettive tre figure per mezzo della biforcazione dell'albero (due tronchi robusti ma anche slanciati, nati dallo stesso ceppo) che occupano la pala (ritengo nata per una cappella privata, a giudicare anche dalle dimensioni non abbastanza ampie per un altare di una grande chiesa parrocchiale dell'epoca)⁴ da protagonisti non meno delle figure dei santi.

Una certa predilezione per l'operazione di biforcare i tronchi torna in un'altra, e pure notevolissima, opera del Bona: un disegno (che purtroppo non abbiamo più) predisposto per essere tradotto nell'incisione⁵ firmata "Thomas Bona Brisc. Effigiaba": il lavoro è databile al 1604 in base alla datazione dell'opuscoletto⁶ del quale in qualche modo – pur prendendo qualche libertà dalle regole canoniche – costituisce il frontespizio (fig. 7).⁷

Il disegno originale potrebbe anche essere stato approntato al massimo un anno prima per esempio; ma questo 1604 resta comunque come una data significativa nella cronologia non particolarmente ricca del pittore "e di architettura molto intendente e pratico"⁸. Devo far notare (è un inciso, ma la considerazione potrebbe essere in futuro ampliata e approfondita) che dallo stesso ceppo ben saldo e proporzionato si

4. La cappella in effetti avrebbe potuto essere collocata, come penso, nelle "chiusure", cioè negli immediati dintorni della città murata, tra orti, vigneti e cascine.

5. Se ne veda l'immagine in: F. BACCANELLI, *Un frontespizio sconosciuto di Tommaso Bona*, in "Civiltà Bresciana", n.s., anno II (2019), n. 2, pp. 169-179, l'incisione è a p. 170. Ma l'immagine è troppo piccola per poter giudicare la stampa in tutta la sua bellezza.

6. Minuscolo: solo nove pagine.

7. A questo riguardo cfr. le osservazioni di Baccanelli, *Un frontespizio...*, 2019, p. 169.

8. Non è allora poi così sorprendente che a lui fosse stata affidata la regia del fastoso ingresso (1590) in Brescia del cardinal Morosini, che si traduceva in pratica soprattutto in una serie architettonica di archi effimeri (cfr. R. MASSA, *Apparati effimeri nelle feste bresciane dei secc. XVII e XVIII*, in "Brixia Sacra", n.s., XIX, pp. 77-88; Eadem, *Gli altari e gli apparati effimeri a Brescia nei secoli XVII e XVIII: alcune ipotesi di lettura*, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia per il 1984" 1985, pp. 121-157; si veda inoltre ora l'interessante saggio di I. GIUSTINA, "Un arco grande e magnifico, che tutto marmo pare". *Ingressi trionfali, apparati effimeri e cultura architettonica a Brescia nel pieno Cinquecento*, in *Brescia nel secondo Cinquecento. Architettura, arte e società*, (a cura di F. Piazza e E. Valseriati), Morcelliana, Brescia 2016, pp. 173-174: "Bona, con il compito di coordinatore esecutivo, ebbe il ruolo preponderante...".

allargano due essenze arboree diverse:⁹ un alloro a destra e un ulivo a sinistra che due bellissimi angeli tipicamente “boniani” divaricano, con forza, ancor di più, per fare spazio alla scritta dedicatoria di Publio Fontana. Dei due, quello di sinistra, ha proprio lo stesso viso simpatico e paffutello, ricciuto, di quello che è intento a curare la gamba destra del san Rocco nel quadro con gli altri due alberi.



Fig. 7 Tommaso Bona, incisione (da suo disegno) dell'antiporta del *Mariae Austriacae Pietati M. Publii Fontanae Carmen P.*

Al contrario che in questo frontespizio (lo ripeto, veramente magnifico) i due tronchi del quadro ad olio sono della medesima essenza (lo si vede bene dalle foglie) che sembrerebbe essere frassino;¹⁰ e la bifor-

9. Lo stesso artista vuole sottolineare la differenza delle foglie mettendone nel primo piano dei virgulti dai quali è più facile giudicare le essenze.

10. In tal caso è ovvio che il primo elemento che viene alla memoria è il notissimo e frequentato Santuario della Madonna del Frassino che si trova non lontano da noi, lungo l'autostrada Serenissima, in provincia di Verona, in prossimità di Sirmione. Albero similissimo al

cazione alla base è semplicemente un riuscito espediente compositivo per creare uno spazio di un'originalità che colpisce nel panorama abbastanza scontato delle pale consimili del tardo Manierismo bresciano. Ma insomma Tommaso Bona nel far biforcare ripetutamente gli alberi (ne vedremo anche in altre opere) mostra una sorta di sua personale e stupenda "poetica dell'orticoltore", o meglio, del giardiniere, che lo soccorre nella personale inclinazione a suddividere le superfici per bande diagonali, che poi a volte incrocia, a volte divarica.¹¹ Probabilmente più libero di dare sfogo alla propria fantasia, misurandosi con un unico committente privato, con la libertà che forse non avrebbe avuto nel caso di una commissione pubblica vincolata da precise richieste iconografiche, qui il Bona si sente a proprio agio nel divertirsi e costruire un'ambientazione originale per una composizione sacra inventata a modo suo. Quindi, niente di scontato, ma una successione di situazioni paratatticamente¹² giustapposte che s'incastano l'una nell'altra creando un teatro personale diversissimo da qualsiasi scena di pala d'altare a me nota a questa altezza cronologica. Altre volte il Bona si serve dell'espedito (mediante tronchi d'albero svettanti – per i quali mostra ormai di aver avuto una singolare quanto fruttuosa predilezione – od altri elementi d'artificio) di una partizione binaria dello spazio per conferire originalità, sveltezza, soluzioni inconsuete per le sue pale sacre.

Per esempio – oltre a quanto già ricordato – nella *Madonna col Bambino, san Rocco e san Sebastiano*¹³ della chiesa dell'Ascensione a Volciano; nella *Madonna in trono coi santi Cristoforo e Sebastiano*

nostro, foglie e tronco liscio, (ma non biforcuto) è nella pala boniana di Volciano, chiesa dell'Ascensione, con la *Madonna col Bambino e i santi Rocco e Sebastiano* (quest'ultimo appunto legato all'albero).

11. Non posso qui affrontare anche questo problema critico, ma non voglio neanche esimersi dal ricordare l'interessantissima *Vocazione di San Pietro* di Crema (opera firmata del Marone, purtroppo non datata, anche se ne sono documentatissimi i molti spostamenti: cfr. nota 16) caratterizzata da quell'albero gigantesco a sinistra che non può avere altra giustificazione che il capolavoro tardo del Romanino (o di Gambara-Romanino? come credo) a Modena. (Senza però neanche dimenticare il grande albero che divide la composizione nella *Raccolta della manna* del Romanino ora in Duomo Vecchio, che fra l'altro è cronologicamente neanche tanto lontana dall'opera di Modena).

12. Vorrei sottolineare l'indipendenza dell'una dall'altra; anche se poi c'è un intreccio di sguardi che rende unita, tutt'altro che disorganica, la composizione.

13. Ecco due santi che raffigura ripetutamente ma senza ripetersi, sempre con soluzioni stilistiche e compositive originali. Ultimamente la critica (*G.A. Bertanza*, 1997, p.29) porta l'esecuzione delle due pale sul finire del secolo; a mio parere esse sono invece da collocare entrambe nel decennio 1580-90.

del Duomo di Salò; ed in altre opere di cui parleremo qui più oltre.¹⁴ L'espedito d'inserire alberi così importanti e così essenziali nella costruzione della pala d'altare è propria del Manierismo, rarissimamente – o quasi mai – la troviamo nelle pale del nostro primo Rinascimento: in Moretto, in Romanino.

Ma nel Romanino tardo (con intervento non irrilevante del Gamba-
ra? Credo proprio di sì, concordando col Frangi¹⁵, ma aggiungendo che mi pare di poter pensare che Lattanzio vi abbia una sua parte nell'ideazione dell'inedita scena, non solo nella esecuzione del suo completamento) ecco comparire quello splendido grande albero della *Vocazione di Pietro* di Modena che è la premessa cogente per la bella pala (fig. 8)¹⁶ di ugual soggetto, firmata ma non datata, nella chiesa di San Bernardino degli Osservanti di Crema di Pietro Marone, il collega indivisibile di Tommaso, che sente anch'egli a questo momento storico l'esigenza ormai diffusa di nuove invenzioni, e di nuovi schemi: ecco che quella spettacolare del Romanino gli dà l'abbrivio, gli dà l'invenzione d'inserire due grandi alberi divaricati che caratterizzano l'opera.

* * *

Nell'inedita tela che qui si presenta la Madonna – collocata al centro della biforcazione dei due tronchi – guarda il Bambinello (tipologia fedelmente morettiana), che è un po' agitato – e si contorce in modo tale che quasi sta per rotolarle dalle ginocchia – e che con un ditino della sinistra invita san Girolamo a prestare a sua Madre l'attenzione e la venerazione che merita; mentre al contrario il santo, devotissimo come si sa al Crocifisso, è tutto intento con gli occhi a contemplare il Cristo appeso alla Croce nell'edicola rústicamente inchiodata all'albero; mentre con la sinistra si batte il petto e con la destra stringe un flagello di cordicelle annodate per autoflagellarsi.

14. Ma a ben vedere una partizione “binaria” dello spazio la troviamo anche (se pur concepita in altro modo) nella pala ora della Casa di Dio ed in quella della sacrestia della cittadina chiesa di San Giovanni.

15. F. FRANGI, scheda del dipinto, in: *L'ultimo Romanino*, cat. della mostra a Brescia 2007, (a cura di E. Lucchesi Ragni e R. Stradiotti), pp.76-80.

16. Si veda: E. TESSADORI, *Presenze forestiere nel territorio cremasco tra fine '500 e metà del '600: qualche novità*, in “Insula Fulcheria” 2014, pp37-50. L'autrice del saggio colloca la pala verso la fine degli anni '80, ma solo per via induttiva per confronto con un'opera alla Tosio Martinengo; in realtà a mio giudizio potrebbe essere più vicina al capolavoro di Modena del quale cerca di riproporre la novità inventiva. Secondo la studiosa – che ne documenta ampiamente i vari spostamenti (p. 40) – la presenza del Marone presso San Bernardino potrebbe essere giustificata dai molti frati bresciani che si trovavano nel convento di San Bernardino.



Fig. 8. Pietro Marone, *La vocazione di Pietro e Andrea*,
Crema, chiesa di San Bernardino degli Osservanti.

L'edicola con il Crocifisso (e lo si rileva bene solo dopo l'attento restauro dello Studio Malzani-Garattini di Brescia)¹⁷ ha comportato non poca attenzione del Maestro: sotto un minuscolo Gesù in carne ed ossa inchiodato sulla sua croce il Bona ha inchiodato un teschio, autentico *memento mori* ma anche elemento di una devozione dei secoli a venire, che faceva parte della cultura del tempo dell'Artista – s'intende – ma

17. Che ha anche messo in evidenza le stoviglie, prima illeggibili, ed il rustico arredamento della grotta-abitazione del santo. Un vistoso pentimento emerso durante la fase di pulitura in corrispondenza dell'ombra portata dell'edicola ha costretto a sobrie velature per obliterare un'ombra che risultava incomprensibile.

che non mi pare frequente, anzi non lo è per niente, nei mille Crocifissi che ci sono noti di quest'epoca. Altro segno di una studiata attenzione nell'esecuzione di quest'opera raffinata, che alla fine costruisce una delle più originali iconografie di pala devota del Manierismo bresciano. Diafane come ectoplasmi le figurette stanti della Madonna e di san Giovanni ai suoi lati sono dipinte quasi senza colore e, dopo il restauro del 2020, appaiono come *silouettes* appena sbazzate in bianco sopra le più precise linee del disegno tracciato forse con una punta d'argento.

Ai due tronchi Tommaso ha inchiodato delle assi (vi è appoggiato il libro sacro) in modo da creare una specie di "golfo d'ombra" (che è anche un rustico studiolo appartato) assieme al rudere/roccia che gli vediamo dietro le spalle, servendo da quinta per far risaltare la figura del santo che è in luce solo per metà.

Una lama di luce penetra tra il braccio sinistro e quello destro illuminando il costato e posandosi sulle pieghe del mantello. Dietro le spalle del santo, nella parete del rudere, si apre una finestrella minuscola, che è un espediente pittorico intelligente perché fa percepire lo spessore della quinta togliendola all'indeterminatezza di una massa nera. In un incavo della parete, tra la finestrella e la figura del santo, è collocata una mensola sulla quale stanno appoggiati un rozzo candelieretto di legno ed una ciotola, mentre vi è appeso il secchio di legno cerchiato di metallo che tutti gli eremiti avevano per andare ogni giorno ad attingere l'acqua necessaria, insieme col pane, al loro sostentamento¹⁸, magari spostandosi nel deserto anche di dieci o venti chilometri, come è descritto in alcune *Vitae*.¹⁹

Curiosissima è l'espressione incantata del leone che, come di consueto, lo accompagna ricordandoci la pia leggenda della spina confic-

18. La domenica – ma non sempre – oppure in caso di malattia, oppure all'arrivo (rarissimo, nella lontana solitudine del deserto – ma per esempio sant'Antonio si lamentò in più occasioni di essere troppo visitato) alla severissima dieta veniva aggiunta una ciotola di legumi. I monaci non si cibavano mai né di carne né di pesce.

19. Dopo aver collazionato un gran numero di *apoftegmi* e *Vitae* di eremiti e monaci egiziani, Ugo Zanetti così descrive una tipica *cella*: "I monaci dormivano per terra, su delle stuoie; queste costituivano peraltro tutto l'arredamento delle povere celle insieme con la bassa tavola sulla quale era servito il pasto e con le *embrimia*, delle piccole fascine di canne, che servivano insieme da sedie per il giorno e cuscini per la notte. Delle nicchie scavate nel muro servivano da armadi e contenevano i pochi utensili necessari alla vita, e a volte qualche manoscritto". (U. ZANETTI, *La vita a Scete*, in *Il monachesimo egiziano e la varietà dei modelli proposti nel mondo cristiano antico*, in *Popoli, Religioni e Chiese lungo il corso del Nilo dal Faraone cristiano al Leone di Giuda*, (sotto la direzione di C. Alzati, a cura di L. Vaccaro), Libreria Editrice Vaticana/ Fondazione Ambrosiana Paolo VI, Varese 2015, pp.167-201(per la cit. pp.183-184).

cata nella sua zampa, che si sovrappone nell'agiografia corrente ad altre che ne parlano come della "cavalcatura" del santo.

Partendo dalle considerazioni fin qui solo adombrate della sostanziale fedeltà morettiana di Tommaso²⁰, viene spontaneo ripensare ai non pochi santi Girolamo del Maestro che li raffigurò in replicati esempi, nel deserto: nell'opera della Galleria dell'Università di Stoccolma; in quella già nel Palazzo Fenaroli di via Marsala (da ultimo messa in dubbio dal Begni Redona²¹, ma per il sottoscritto di assoluta autografia e di sottile bellezza) dove fu vista dall'Odorici, da Crowe e Cavalcaselle, e fino ai critici moderni; nello stupendo *San Rocco medicato dall'angelo* del Museo Nazionale di Budapest²²; nella giovanile e poeticissima tavoletta di devozione privata con la raffigurazione del santo in meditazione nel deserto della collezione del principe di Lichtenstein a Vaduz (della quale, se la conosceva, non poteva non affascinarlo l'indimenticabile paesaggio); e perfino nel *San Rocco medicato dall'angelo con san Fermo e Sant'Antonio Abate* della parrocchiale di Borgo Poncarale, che è opera tarda, forse di un allievo di bottega ma di buona qualità, e che poteva essere facilmente sotto gli occhi di Tommaso; ma senza che nessuna di esse lo suggerisse più che tanto, o forse solo nella dilatazione dello sfondo paesaggistico e frondoso.

Controluce è raffigurato san Rocco, completamente in ombra.

L'originalità di questa figura è indubitabilmente impareggiabile: il santo si è appisolato in una stranissima e veramente "unica", improbabile, posizione, con la testa appoggiata alla mano destra ed il gomito puntato sul ginocchio della gamba sinistra calzata di violetto ed appoggiata ad un travetto orizzontale. Nuda, al contrario, la destra che ha abbandonato, ripiegata in basso, alle cure dell'angelo mandato da Dio per curargli la piaga nella coscia che non guarisce mai. È una figura da strappare l'applauso a scena aperta...e si noti anche il chiasmo della

20. Anche se: "Quale sia stato il maestro che lo educò nell'arte del disegno e del colorito, non ci è dato conoscerlo" (S. FENAROLI, *Dizionario degli artisti bresciani*, Brescia 1877, p. 32). Altre note sul suo "morettismo" (a proposito di un'allora inedito *Sposalizio mistico di santa Caterina*) di collezione privata, in ANELLI, *Moretteschi bresciani del secondo Cinquecento e del Seicento: da Luca Mombello a Tommaso Bona*, in "Civiltà Bresciana" 1992, n.1, pp. 21-47, alla p. 40: "... ma le luci perlacee che avvolgono di umbratili splendori le carni trepide delle tre figure hanno il marchio dell'imitatore il più sensibile del bonvicino il più sensibile ed il più apprezzato al suo tempo anche dai committenti [...] pur nelle novità del linguaggio, l'adesione sentimentale alla pittura del Bonvicino è nel Bona così alta che raggiunge temperature di piena consentaneità; e questo ben sapevano i suoi contemporanei ...".

21. P.V. BEGNI REDONA, *Alessandro Bonvicino il Moretto da Brescia*, Brescia 1988, p. 527.

22. Nel quale compaiono nello sfondo due tronchi divergenti, ma più massicci.

simmetria tra la macchia scura e compatta delle fronde in alto e quella altrettanto profonda della figura addormentata.

Certo il Manierismo, nella sua terza fase italiana alla quale il Bona si allinea culturalmente²³, non consiste solo negli avvitamenti e nei contorcimenti dei corpi, nelle bizzarrie d'invenzione delle figure, e negli accostamenti cromatici agrodolci nei panneggi e nei loro cangiantismi; però tutti questi elementi ne fanno parte e Tommaso mostra qui di interpretarli veramente con intelligenza d'artista ed estro poetico – questo specialmente nel modo d'incastare i personaggi nel paesaggio e, più, nello spazio così sottilmente individuato nei limiti fisici della tela.

Manieristico può essere considerato anche il modo di contorcere il corpicino del Bambinello che gesticola e si divincola dall'abbraccio materno²⁴ di una Madonna seduta con solennità michelangiolesca su nubi ben dense e compatte, adatte a sostenerla e su un compiegato mantello di un profondo blu, formando una piramide che ha per cuspide una testa elegantemente pettinata ed acconciata come una dama: i capelli gonfi e rialzati, riuniti in un boccolo orizzontale continuo alla sommità, leggermente scriminati al centro, sono trattiene da un nastro bianco sfumato in azzurrognolo, che si annoda dietro la nuca e termina in due cocche pendenti all'altezza delle orecchie. Ma gli occhi abbassati sono puntati con una serietà pensosa sul Figlio: sta attenta che non le sfugga dalle mani e, scivolando, non precipiti addosso al san Girolamo, figura in qualche modo michelangiolesca, o – piuttosto – direi di derivazione da Girolamo Muziano.

E, prima di passare a lui, mi si consenta ancora un'osservazione su questa testolina incantevole ed indimenticabile, vera cifra del suo morettismo: la testolina del Bambino nello *Sposalizio mistico di santa Caterina* della parrocchiale di Boldeniga dato a scuola del Moretto da

23. Ed io veramente non vi vedo nulla dei modi del Tintoretto ai quali fa riferimento la letteratura antica, indubbiamente riferendosi più che altro alla *Trasfigurazione* della sacrestia di San Giovanni, i cui modi però personalmente spiego con altre contaminazioni culturali. (D'altra parte è interessante notare come già il Da Ponte – il Catalogo non è firmato ma è sostanzialmente opera sua – scrivesse alla fine del sec. XIX che “Altri ...vogliono trovare [nel Bona] la maniera del Tintoretto.” *Esposizione della Pittura bresciana a cura dell'Ateneo di Brescia*, Brescia 1878, p. 42. Lo stesso autore cataloga due dipinti del Nostro che ci piacerebbe moltissimo conoscere: *San Tommaso d'Aquino che avventa un tizzone acceso contro una donna impudica* ed il *Martirio di san Pietro Domenicano* allora di proprietà di una certa signora Domenica Ferrari).

24. Come in molte altre composizioni del Bona: è una sua caratteristica così ricorrente che si avvicina al “motivo firma”. Il Bambino ha lo stesso musetto della bambina in primo piano che guarda fuori del quadro nella tela di Casa di Dio.

P. Guerrini (1920), al Maestro da S. Guerrini (1982 e 1987)²⁵ e giudicato dal Begni Redona "...copia tarda dall'autografo ora in collezione privata bresciana"²⁶, è realizzata con una completa mimesis delle fattezze tipologiche proprie del Maestro, che anche forse per essere tarda (dell'epoca dell'attività del Bona?) le ripresenta icasticamente *outrées*, e quasi fosse un topos estrapolato da un contesto, cioè un modello impareggiabile su cui esercitarsi.

* * *

Le conoscenze "michelangiolesche" che attribuisco a Bona non comportano necessariamente una conoscenza diretta di quel mondo, e neanche del "Romanismo" che ne seguì fino all'inizio del Seicento in tutta Europa per un certo genere di pittura sacra, ma non si diffuse mai né nel Bresciano, né sostanzialmente (se si esclude il "fenomeno" di Giulio Romano e seguaci per i quali però non si può parlare propriamente di Romanismo) in Lombardia. I riflessi michelangioleschi si spiegano più facilmente e più semplicemente con i fasci di disegni e soprattutto di incisioni che ogni artista all'epoca aveva nello studio come strumento di lavoro.

E, però, nel nostro caso c'è anche proprio una strada più diretta: sappiamo già della letteratura antica che il Nostro lavorò in più occasioni²⁷ a stretto contatto con il coetaneo Pietro Maria Bagnatore da Orzinuovi che nel 1566 era a Roma alla scuola di Girolamo Muziano, del quale, come è testimoniato dalla letteratura, copiò in disegno dei paesaggi (verosimilmente quelli che ambientano i molti *San Girolamo* del suo Maestro od altri santi eremiti) dei quali si servì Cornelius Cort per trarne le relative incisioni.

Sarebbe, dunque, ben strano che queste incisioni non avesse il Bona, come ho già ricordato a sua volta finissimo disegnatore, che come tutti i colleghi del suo tempo avrà avuto nel proprio studio come strumenti di lavoro fasci di incisioni che sarebbe poco credibile non comprendessero quelli Muziano-Bagnatore-Cort.²⁸

25. Per tutti vedasi BEGNI REDONA, *Alessandro Bonvicino...*1988, pp. 550-551.

26. p. 550.

27. Per fare qualche esempio: nel 1590 al Concorso per il presbiterio di Santa Maria dei Miracoli; nel 1590 per gli archi trionfali dipinti per il solenne ingresso di Brescia del card. Morosini; ecc...

28. Il Bagnatore era collega ed amico del Nostro.

Secondo Ottavio Rossi²⁹ il Bagnatore (ch'egli conosceva personalmente e frequentava) aveva disegnato tre grandi paesaggi (che naturalmente dobbiamo immaginare almeno con una figura) che furono poi consegnati al Cort per essere incisi.³⁰

Ed infatti ecco che puntualmente, tra i molti san Girolamo collocati dal Muziano nel paesaggio³¹, quello inciso da Cornelius Cort nel 1577, e del quale uno “stato” molto bello si trova alla Galleria Corsini a Roma, compare come un antecedente importante per il Bona: la figura, girata in controparte, presenta lo stesso fisico di vecchio muscoloso, con le membra “michelangiolesche” (proprio come nell'incisione) scoperte per l'ampia apertura falcata del mantello...; ma questo non sarebbe neppure così significativo, se non ci fosse lo spunto veramente aderente della testa, con il grosso cranio sferico, un po' allungato, messo in prospettiva, le sopracciglia e la barba esageratamente folta e cresciuta, come in quello muzianesco. La figura dell'incisione derivava con precisione da quella del *San Girolamo in un paesaggio* (fig. 9) ora all'Accademia Carrara di Bergamo.³²

Anche il paesaggio, benché sia tanto diverso, presenta dei suggestivi momenti di adesione: qui non c'è una foresta, come nell'incisione, ma lo spunto di dividere in due i tronchi è presente in ben tre esempi nell'opera romana, dove a dire la verità il “bosco roccioso” (che dovrebbe essere un deserto...) è esageratamente appesantito dal gusto corrente all'epoca a Roma.³³ Il Bona trova una soluzione più sobria ed elegante; e, come nella *Madonna col Bambino* di Volciano³⁴ fa svettare i fusti con grande *allure* di stile. Non sarà proprio una prova provata dell'attenzione del Bagnatore per i grandi alberi svettanti³⁵ nei vasti riquadri di

29. U. DA COMO, *Girolamo Muziano, Note e documenti*, Istituto Italiano d'arti grafiche, Bergamo 1930, p. 108.

30. Per l'elenco delle molte incisioni del Cort possedute dal Muziano, cfr. DA COMO, *Girolamo...*, 1930, p. 185.

31. Anche di altri eremiti, ma tra i quali per san Girolamo il Muziano divenne proprio uno specialista, forse in ossequio al proprio nome di battesimo, al punto tale che, anche oggi gli antiquari romani (e non solo) quando hanno un *San Girolamo nel paesaggio* d'epoca pressapoco adatta subito lo battezzano “Muziano”.

32. Mentre l'ambientazione ed il paesaggio sono notevolmente diversi. Altro simile san Girolamo – testa e torso – è quello della Pinacoteca Vaticana.

33. Senza escludere il gusto dell'incisore fiammingo per i dettagli ed i contorcimenti che nell'incisione diventano sempre in qualche modo decorativi.

34. Dove l'albero però è uno solo e serve a legarvi un san Sebastiano che presenta un *enjambement* elegantissimo, col creare una linea in parte aderente all'inclinazione del fusto, in parte contrastante.

35. Servono al Muziano per far risaltare i “lontani”. Un esempio particolarmente signifi-

paesaggio affrescati nella Villa d'Este a Tivoli da Girolamo Muziano: però è un fatto che quanto meno mi piace ricordare che a partire dal 1563 questi aveva preso casa a Tivoli per seguire da vicino i lavori di decorazione della Villa del Cardinal Ippolito, per il quale lavorerà fino al 1566³⁶, cioè fino all'epoca in cui il Bagnatore è documentato fosse presso di lui, e sembrerebbe strano non ne conoscesse i lavori, anche quelli di Tivoli³⁷.



Fig. 9. Girolamo Muziano, *San Girolamo nel deserto*, Bergamo, Accademia Carrara.

cattivo del gusto del Maestro per divaricare in diagonale i fusti degli alberi è nello sfondo della *Salita al Calvario* del Duomo di Orvieto.

36. P. DI GIAMMARIA, *Girolamo Muziano, Brixien Pictor in Urbe, da Brescia a Roma*, Montichiari (BS) 1997, cap. 4, p. 111; P. TOSINI, *Girolamo Muziano 1532-1592, dalla maniera alla natura*, Roma 2008.

37. Se pure non vi collaborò, come è stato ipotizzato.

Un indizio (di questa conoscenza) sta nei vasti paesaggi del Bagnatore caratterizzati da grandi alberi e da tronchi lunghi ed appaiati che caratterizzano i vasti paesaggi, che possiamo vedere nella chiesetta (l'edificio è molto più antico, ma l'intera decorazione è sua: il disegno della soasa e delle statuette³⁸ relative, gli stucchi, la pala e gli affreschi) di San Giacomo di Rezzato (fig.10)³⁹.



Fig. 10. Pietro Maria Bagnatore (e collaboratori di bottega), *Un episodio della vita di San Giacomo*, Rezzato, (Brescia), chiesetta di San Giacomo.

38. Che non ci sono più, perché sono state trafugate. Ne ho delle bellissime fotografie che mi propongo di pubblicare su questa stessa rivista per vedere se non fosse possibile recuperarle.

39. Cfr. L. ANELLI, *Il Bagnatore a Castenedolo*, in "Giornale di Brescia", 6-6-1978, p. 10; L. ANELLI, *Colloquio col Bagnatore*, in "Brixia Sacra" 1978, n. 1, pp. 1-18 e le quattro riproduzioni in bianco e nero relative alla tela dell'altare (1588 e non 1601 come avevo scritto allora perché quando fu – successivamente al mio articolo – restaurata dai fratelli Graziano e Lino Scalvini, togliendo la cornice, potei leggere correttamente la data: "Petrus Mar. De Bagnatoribus/ F./ Año D. MDLXXX/ VIII."); successivamente ai miei studi si veda anche R. BARTOLETTI, *La chiesa di San Giacomo a Rezzato*, 2015: l'esile volumetto riproduce affreschi e pala, aggiungendo un testo che tiene conto dei miei scritti sul Bagnatore, ma si dimentica dell'onestà filologica che dovrebbe accompagnarlo. Gli affreschi di Castenedolo/Rezzato hanno molto sofferto negli ultimi anni a causa della grande umidità dell'ambiente che non viene quasi mai arieggiato; offrono tuttavia ancora ben leggibili i vasti paesaggi probabilmente ideati, ma non materialmente – o non compiutamente – realizzati dal Maestro.

Et adjuvante opportunitate, mi sia concesso di segnalare qui un formidabile inedito di Girolamo Muziano – dato anche che è il “colpevole” che sta alla radice di tutto questo discorso sugli alberi e sul paesaggio, e sul “paesaggio alberato” (senza dimenticarci che il nostro pittore da Acquafredda era nominato nella Roma dei papi “ il giovane dei paesi” per aver a lungo studiato in Veneto in gioventù proprio questa specialità del paesaggio) –; inedito (fig. 11) che ho esaminato recentissimamente e con la soddisfazione che danno i capolavori : lo spunto paesaggistico non vi è molto disteso, ma la qualità c’è comunque, e la figura del santo è formidabile – piena maturità del pittore e momento felicissimo d’ispirazione che emerge nella schiera nutrita dei suoi santi Girolami – ed infine il leone nascosto in quel golfo d’ombra a sinistra è il fratello di sangue di quello del Bona.

D’altra parte, se è vero che l’impronta del Moretto nel Bona è più che presente, anche proprio come ispirazione imitativa (e non esiterei molto ad esprimere la convinzione che fra i moretteschi della seconda generazione sia quello che lo ama con maggiore adesione sentimentale oltre che con un pennello più sensibile) è arduo trovare nel Maestro spunti per un’ambientazione anche paesaggistica come quella che stiamo esaminando: in tutta la sua produzione, se non sono in preda ad amnesie, possiamo istituire una comparazione solo col precocissimo *Cristo nel deserto tra le fiere* (attestato dalla letteratura addirittura al 1515-17), del Metropolitan Museum di New York, per via di quelle due piante che si divaricano immerse nel paesaggio.

Delle desunzioni, o per meglio dire dell’ispirazione derivata dal Moretto, il Bona dà invece prova maggiore in altri elementi della composizione e specialmente nelle tipologie di alcune figure e particolarmente di quella del Bambinello⁴⁰: credo non sfugga a nessuno come la stessa tipologia fisica del Bambino sia imitata stringentemente su esemplari arcinoti del Bonvicino, quali si offrono per esempio nella *Santa Famiglia con i santi Elisabetta, Giovanni Battista fanciullo ed un devoto*, della parrocchiale di Pralboino; nella *Santa Famiglia col Bambino e i santi Elisabetta e Giovannino* già nella collezione Carantani Scavini di Varese, o nei vari *Sposalizi mistici di santa Caterina*; per non dir d’altre composizioni.

40. Unica annotazione: sono sempre tutti infinitamente più vivaci ed irrequieti di quelli del Bonvicino.



Fig. 11. Girolamo Muziano, *San Girolamo in meditazione davanti al crocefisso*, Brescia, collez. priv.

Come un'imitazione, se non proprio una copia del celeberrimo *San Rocco curato dall'angelo* del Museo Nazionale di Budapest come talvolta è stato scritto, è la pala (di grandissima originalità anch'essa) con *San Rocco in riposo* (o *Il riposo di san Rocco*) della parrocchiale della Trasfigurazione di Breno, data da tutti gli autori fino al Giorgi⁴¹ ad "anonimo veneto" probabilmente per la vistosa dilatazione del paesaggio che viene sempre in qualche modo legata al Veneto, ma opera poetica e forse mai finita di Tommaso Bona, come aveva già indicato – seppur con prudenza ("pare ascrivibile al Bona") – Rita Dugoni nel 2009⁴².

Sia il Giorgi che la Dugoni⁴³ propendono per una datazione attorno al 1578 basandosi su documenti indiretti che potrebbero essere anche solo indicativi della collocazione del grande dipinto che è nello spirito, nell'*animus* uno svolgimento dello spunto paesaggistico con grandi alberi dell'opera inedita qui presentata, oppure un suo antecedente che potrebbe anche essere giovanile (a trent'anni?) di essa. Confesso che non so decidermi del tutto, ma come opera giovanile all'interno del suo svolgimento artistico, devo dire che ragionevolmente ci sta.

Certamente il paesaggio vi è talmente dilatato da diventare il protagonista, da diventare una sorta di accogliente placenta nella quale la tenerissima figura di san Rocco è immersa in un bagno di luce forse serotina, comunque diffusa da un cielo molto sensibile a variazioni cromatiche e luministiche; e non meno in un bagno di verdi di varie tonalità, di fronde di rami di erbe di fiori, che mi fanno riagganciare il discorso al Bona interprete del paesaggio ed alla sua poetica "del giardiniere e dell'orticoltore".⁴⁴

* * *

Un nuovo numero (e per me indubitabile) per il catalogo del Bona è

41. GIORGI, 2004, p.84.

42. R. DUGONI, scheda della *Madonna in trono coi santi Cristoforo e Sebastiano*, in *Capolavori Sacri sul Garda tra Sei e Settecento* (a cura di M. Botteri, S. Marinelli, M. Olivari), catalogo della mostra a Riva del Garda, Comune di Riva del Garda 2009, pp. 96-99.

43. La Dugoni, p. 98, sottolinea anche giustamente le ripetute presenze documentate del Bona in Valle Camonica, dove sembra effettivamente fosse ben ammanicato.

44. Aggiungo un'annotazione per quest'opera originalissima e di solito quasi dimenticata: il Mazzini già molti anni fa aveva indicato la possibilità che l'opera non fosse stata finita dall'artista (F. MAZZINI, *Catalogo della mostra di restauro*, Breno 1966, n.11), ma l'osservazione non è stata raccolta dalla critica successiva ("inspiegabilmente" aggiunge il Giorgi commentando il Mazzini) mentre a ben guardare tutta la zona destra della tela, quella un po' più in ombra, effettivamente vien da dare credito alla tesi, che spiegherebbe anche perché sfugga la costruzione degli elementi architettonici che non si raccordano a quelli vegetali.

la deliziosa, quanto manomessa e sofferta, *Madonna col Bambino*⁴⁵ (fig. 12) della collezione Montiglio Taglierini in Valle Camonica, che esaminai in occasione della preparazione della mostra *Sguardi privati* che si tenne a Breno, nelle belle sale del locale Museo, nel 2020⁴⁶.



Fig. 12. Tommaso Bona, *Madonna col Bambino*,
Valle Camonica, collez. priv.

45. Olio su tela; cm. 104 x 60.

46. Anche se poi il comitato decise di non esporla sia per il pessimo stato di conservazione sia perché il soggetto usciva dall'assunto che si era proposto.

L'opera era già stata esposta alla Mostra del 2018 presso la chiesa di Sant'Antonio sempre a Breno⁴⁷ con una corretta collocazione nell' "Ultimo quarto del XVI secolo/primo decennio del XVII secolo" ed attribuzione a "Pittore di ambito bresciano"⁴⁸ dal Troletti, che non mancava di rilevare (su una suggestione di Fiorella Frisoni registrata in catalogo) affinità con Pietro Marone, e particolarmente con la figura della ragazzina col cagnolino in grembo⁴⁹, particolare della grande e stupenda tela con la *Presentazione al Tempio* oggi nel Salone Bevilacqua dell'oratorio della Pace in città, ma nata per la primitiva chiesa bresciana dei Filippini⁵⁰, datata 1599, forse un po' presto per l'opera qui esaminata che, per quanto sia un po' cautamente esaminabile nelle condizioni di conservazione nelle quali ci è pervenuta, sposterei volentieri al primo decennio del Seicento. E lo "spostamento" non sarebbe determinato solamente da un vago senso di maggior maturazione che indubbiamente vi si percepisce anche solo per confronto con l'inedito, complesso ma più fresco, che abbiamo esaminato più sopra, ma anche proprio perché intendiamo spostare con determinazione la direzione della ricerca dal Marone al Bona.

L'opera di Breno (cm 104 x 60) è visibilmente il frammento centrale superstite di una pala forse anche di dimensioni importanti se non enormi: per dire, a fare il confronto tra le due Madonne, poteva avere più o meno le stesse misure della palettina appena citata; inoltre Maria – come giustamente faceva allora notare Troletti – volge lo sguardo in un modo che postula una composizione con altre figure. L'autore della scheda del 2018 pensava inoltre che la mano che compare nell'angolo superiore destro fosse pertinente ad un angioletto: ciò che è possibile, anzi molto probabile, ma mi domando quando mai un angioletto dovrebbe disporre le dita in gesto benedicente, che sarebbe semmai pertinente al Padreterno. Ma non si può neanche negare che la macchia scuro-verdona dietro la manina sia un'ala (e di solito il Padreterno non è alato): ma perché compare entrando da una finestra rettangolare che si apre in una parete (o drappo?) rossiccia? Naturalmente sono interrogativi che resteranno insoluti, a meno che – improbabilissimamente – dovesse ricomparire la

47. Montiglio Taglierini. *Storia, opere e collezioni di una famiglia camuna*, Breno 2018, scheda di Federico Troletti, pp. 106-109.

48. In base tuttavia a considerazioni sull'abbigliamento che, trattandosi di una "reinvenzione" di abbigliamento all'antica, forse andrebbero ripensate.

49. Riprodotta a p. 109 a colori.

50. Attualmente San Gaetano, perché la grande pala dell'altar maggiore seguì lo spostamento dei Filippini nell'attuale sede di via Pace.

parte mancante della tela. Resta comunque un bel lacerto e interessante. Anche perché in ogni caso è la porzione più significativa ad essere sopravvissuta, pur con tutte le magagne che sono visibilmente accresciute da un inadeguato “recupero” (non oserei definirlo “restauro”) al quale si potrebbe anche rimediare, almeno in parte, dandolo in mano ad un restauratore capace ed esperto.

Secondo il medesimo studioso “sono assai dubbi il volto del Bambino e parte dell’incarnato. Sono invece tuttora apprezzabili, seppur non privi di ritocchi i tratti del pannello degli abiti della vergine. La veste giocata sui toni del rosa (oggi tendente all’albicocca), mostra velature e tenui passaggi chiaroscurali”.

Il Troletti propone poi un confronto tra la figura maggiore della tela e il particolare con la bambina con il cagnolino⁵¹ tolta dalla *Presentazione al tempio* del 1599 già citata: “Tra le due figure si notano la medesima inclinazione di volto e spalle, una certa abbondanza nella volumetria dei fianchi e degli arti inferiori, la testa che tende ad espandersi in prossimità delle tempie.” Credo che il confronto tra la testolina aguzza⁵² e vivacissima del Bambino e la più classica, piena e molto veronesiana testa della fanciulla col cagnolino della Pace sia una buona strada per escludere che l’autore di entrambe sia lo stesso. Se poi confrontiamo il Bambino con la testolina dell’angelo di sinistra, che divarica la quercia dal lauro⁵³, nella mai abbastanza lodata incisione del 1604, su disegno del Bona⁵⁴, della quale abbiamo già largamente parlato più sopra, a me pare che siamo su un’ottima strada per confermare la paternità dell’opera di Breno. Si può aggiungere ancora che il corpicino del Bambino è tutto del Bona e per niente del Marone (anche se l’epoca è quella e dunque tangenze e similitudini ci sono sempre...); e così il modo di scriminare i capelli e di racchiudere il viso un po’ in un triangolo che ha l’angolo acuto nel mento; boniano potrebbe essere anche il modo di compiegare il mantello azzurro (o quel che ne resta...), mentre nulla può dirsi del cromatismo dell’abito consunto ed alterato in maniera troppo significativa. Troletti rileva anche il disegno “ricercato” delle

51. Riprodotta con magnifico cromatismo a p. 109 proprio in funzione del confronto.

52. Mi riferisco al rapporto tra il nasino piccolo, la boccuccia, il mento aguzzo ed i punti neri degli occhietti sottolineati dalle sopracciglia disegnate, e l’ampia fronte illuminata (come nella *Madonna con san Girolamo e san Rocco*); non evidentemente alle guance in piena salute, come d’altra parte si addicevano sempre al Divino Infante.

53. BACCANELLI, *Un frontespizio...*, 2019, p.170.

54. Il disegno di partenza era evidentemente un po’ antecedente, ma magari neanche di molto.

dita affusolate ed il viraggio del manto blu “verso il verde”. E, per quanto riguarda lo stato di conservazione: “Le integrazioni diffuse, in particolare quelle sul corpo di Gesù, [che] sono prive di rigatino a favore di stesure di colore poco integrate sia per consistenza materica sia per passaggi cromatici”.

Per concludere: capisco che non si tratti di un accrescimento straordinario alle conoscenze che abbiamo di Tommaso Bona; ma un contributo ben più significativo doveva essere la grande tela quando era completa; e talvolta bisogna accontentarsi anche degli avanzi se non si ha sulla mensa il menù completo.

* * *

Ancora un piccolo corollario.

Di solito la letteratura dà per scontata⁵⁵, tra i numeri del catalogo del pittore, la *Natività di Maria* collocata sull’altar maggiore della chiesa di Santa Maria al Ponte della Minerva a Breno, presentandola come una sorta di “anticipazione” della più nota e frequentata opera omonima dei Miracoli di Brescia quasi da tutti datata al 1596.⁵⁶

La redazione della chiesa della Minerva (fig. 13) secondo molti autori si attesterebbe al 1593⁵⁷, che però è soltanto (a quanto pare) la data del contratto di allogazione letta da don Romolo Putelli (sacerdote e studioso camuno assolutamente fededegno) nel documento che si trovava⁵⁸ in casa sua quando, nel 1919, lo studio dello storico fu colpito da un devastante incendio nel quale andò combusto anche il contratto. Interessante è apprendere dalla visita pastorale (1593) del vescovo Morosini che la pala è in corso di preparazione⁵⁹ – o forse sarebbe meglio dire che era stata da poco commissionata a Tommaso Bona, ma questo di preciso non lo sapremo mai non potendo risalire al giorno ed al mese della commissione.

55. Almeno fino alla più cauta ed ampia discussione del Giorgi della quale diremo più oltre.

56. Datazione che al sottoscritto non sembra così ovvia.

57. Venendo quindi a costituire un antecedente dell’ugual soggetto di Brescia.

58. La cattiva abitudine dell’epoca, di portarsi i documenti a casa, ha fatto altre vittime. E qualche volta ne fa anche oggi.

59. Sembra quasi una giustificazione procurata all’ultimo momento per rimediare al fatto che ancora non era stato provveduto all’ingiunzione del cardinal Carlo Borromeo (Visita del 1580) di provvedere a trasportare l’affresco oggetto di devozione entro la chiesa. Cfr. GIORGI, in *Arte in Valcamonica*, vol. V (a cura di B. Passamani), Gianico (Brescia) 2004, pp.199-204 e note relative.



Fig. 13. Tommaso Bona, *La natività di Maria*, Breno, chiesa di Santa Maria al Ponte della Minerva.

Ad oggi è comunque impossibile da definire il rapporto cronologico con l'esecuzione dello stesso soggetto ai Miracoli di Brescia (fig. 14) del quale sappiamo che il pagamento fu effettuato nel novembre 1596, anno che tuttavia è anche la data di aggiudicazione del concorso indetto nel marzo del 1590 per decorare con quattro quadri il presbiterio del nobile e decoratissimo edificio principiato (partendo da una sorta di protiro un po' atipico e bellissimo, ancor oggi quasi perfettamente conservato nonostante il bombardamento che colpì l'edificio nell'ultimo anno

di guerra) circa un secolo prima. Gli altri tre artisti concorrenti erano: il Bagnatore (che pone la data del 1592 sul quadro, probabilmente il primo consegnato), il Cossali (1594) ed il Marone (s.d.). E vennero premiati ovviamente tutti insieme anche se la palma andò al Bona.⁶⁰ Ne consegue che la datazione dell'opera bresciana non è necessariamente coincidente con quanto proposto correntemente come cosa scontata. Su quest'opera, indubbiamente capitale nel contesto contemporaneo, la critica moderna si è a diverse riprese esercitata a partire dal Boselli, che, nel 1946⁶¹, interpretava il Bona come "l'unica voce discorde da tutte le altre, di una superstite vena di genuino savoldismo" che vede poi però rapidamente aggiornato proprio nell'opera dei Miracoli sull'evoluzione veneziana del luminismo, cioè Tintoretto e il Bassano, quando il Bona ha l'intelligenza di capire che le concezioni luministiche savoldesche diventavano arcaiche e quasi anacronistiche di fronte alla nuova via della ricerca luministica veneziana. Ed ancora lo studioso nel descrivere la tela nel catalogo: "È uno dei quadri più strani del tardo sec. XVI in terra bresciana ⁶²[...] unica voce di questa maniera nel bresciano", benchè il Morassi ed il Venturi evocano influssi del Campi e del Correggio, la tela è – secondo lo studioso – assolutamente bassanesca: si vedano il moltiplicarsi delle luci fredde che "squamano e dimoiano le figure, il moltiplicarsi delle sorgenti luminose affinché le varie onde luminose si incrocino e s'intersechino pausate da zone di ombra profonda da cui balzano improvvisi i bagliori di certi gialli, di certi viola, di certi verdi[...] agri ed aciduli...".

60. Per curiosità: 2° il Marone, 3° il Cossali, 4° il Bagnatore (con la raffinatissima *Annunciazione* evidentemente non del tutto compresa dai Commissari sia per la castità dei mezzi espressivi del tutto alieni dalla ricerca dell'artificio che strappa l'applauso, sia perché portatrice di un messaggio culturale emiliano-bresciano in un contesto di cultura veneto-bresciana che era quello al quale era abituata la committenza). (Che è a dire Moretto + Tiziano, Tintoretto, Veronese). D'altra parte non fu solo questo il caso in cui Pietro Maria non fu capito in patria, dove era apprezzatissimo come architetto, come pittore: cfr. ANELLI, *Arte e artisti nel santuario dei Miracoli*, in A. FAPPANI-L. ANELLI, *Santa Maria dei Miracoli*, Brescia 1980, pp. 67-68 per il Bagnatore e pp. 64-66 per il Bona. Noto solo di sguancio *et adiuvante opportunitate* che due anni prima, sviluppando lo stesso tema in una più vasta tela che venne collocata sopra il portale della Loggia l'artista si era avvicinato di più a schemi veneti: cfr. L. ANELLI, *Bagnatore: il ritorno del quadro che stava sopra il portale della loggia*, in "Civiltà Bresciana" nuova serie, anno I (2018), pp. 121-130. Viene dunque anche il dubbio che nel 1592 avesse voluto deliberatamente cambiar registro forse anche per distinguersi più nettamente dai colleghi bresciani, coi quali per la verità aveva talvolta collaborato, però sempre distinguendosi con un comportamento un po' appartato.

61. G. PANAZZA – C. BOSELLI, *Pitture in Brescia dal '200 all'800*, Brescia 1946. Anche se nel catalogo la cosa non è esplicitata, le schede fino al Moretto sono del Panazza, quelle dal Moretto in poi del Boselli.

62. Stranamente (p.140) la datava al 1596 "o poco dopo".



Fig. 14. Tommaso Bona, *La natività di Maria*, Brescia, santuario di Santa Maria dei Miracoli.

Un profondo e sentito bassanismo solo in parte mitigato da un certo colore fumoso “forse di reminiscenze lombarde”, mentre la “gloria degli angeli si bea di una claritas di una luce piena e meridiana”. Si potrebbe aggiungere a corollario anche l’osservazione che il Bona aveva lasciato, probabilmente prima di lavorare alla *Natività della Vergine*, una *Annunciazione* segnalata nelle antiche Guide⁶³ nella chiesa brescia-

63. Si veda in particolare la più antica, cioè il Faino (cfr. n.62).

na di Sant'Antonio Viennese⁶⁴, purtroppo perduta o dispersa, e quindi doveva conoscere alla perfezione quel famoso ciclo del Bassano, degli anni '70, dedicato alla Passione del Signore⁶⁵.

Ho già dato molti anni fa⁶⁶ la mia interpretazione del dipinto dei Miracoli (fig. 14), ripercorrendo la critica e proponendo l'apertura verso l'ipotesi di un influsso dal dipinto d'ugual soggetto del bolognese Cesare Aretusi (1549-1612) che si trovava fino al 1944 nella chiesa di Sant'Afra (oggi Sant'Angela): "effetti di luci simili si dovevano vedere nella stessa scena [...] per quanto si può evincere da un altro dipinto di ugual soggetto che ancora si può vedere nella chiesa di San Giovanni in Monte a Bologna"; spunto critico che è talvolta stato ripreso⁶⁷, anche se non correttamente, ma al quale credo ancora, anche perché nel frattem-

64. Attuale ex Cavallerizza ed oggi sala di lettura civica. Nello stesso edificio sacro Jacopo e Francesco Bassano avevano lasciato il magnifico ciclo, oggi disperso, della Passione del Signore che quindi il Bona conosceva molto bene.

65. Ampio studio e commento recente (ma il ciclo era già stato studiato dal Boselli) in: A. POLATI, *Il ciclo bassanesco della Passione e i gesuiti di Sant'Antonio abate di Brescia*, in *Brescia nel secondo cinquecento. Architettura, arte e società* (a cura di F. Piazza e E. Valseriati), Ateneo di Brescia-Morcelliana, Brescia 2016, pp. 225-244.

66. L. ANELLI, cit., in FAPPANI-ANELLI, 1980, pp. 64 e 66.

67. G. FUSARI (a cura di), *Pittori attorno al Moretto*, p. 12: aggiungeva alla mia indicazione verso l'Aretusi, anche il possibile contributo di studii luministici anche del Bagnatore della *Natività* di San Cristo, tesi da condividere, ma se si guarda piuttosto all'altra *Natività* di San Carlo alla Casa di Dio. Che il Bagnatore avesse qualcosa da dire ad un Tommaso Bona alla ricerca di nuovi spunti luministici è cosa oltre che possibile anche probabile, ma certo per fare dei confronti ancora più stringenti tra i due artisti bisognerebbe ritrovare l'*Annunciazione* che Tommaso aveva realizzato per Sant'Antonio Viennese, e che oggi appare dispersa (secondo altri autori, distrutta): si vedano le antiche Guide a partire dal Faino: B. FAINO, *Catalogo delle chiese di Brescia*, ediz. Critica a cura di C. Boselli, Supplemento ai "Commentari dell'Ateneo di Brescia per il 1961", p. 44 (corrisponde alla c. 168). "La Capela di Sto Ant" la sua pala è il Sto detto in piedi in lontananza alchune istoriette del Sto fatte per mano del Palma è Cosa di ualore è qta à dirimpeto ui è la Capela della Madona pure di marmo la sua è la nonciatione della Madona di tomaso Bona et è delichata la soffita di mezo di qta chiesa è dipinta dal Marone ui à rapresentate le uirtue teologali et le Cardinali in schurzo à guazzo unna per campo con adornamenti di chiaro e schuro et Bronzii finti et à fatto benissimo à anche qto pittore dipinto la bocha del Coro à fresco et ui à fato un paradiso Con il padre eterno et quantità di angioli et si è affaticato". "Sto Antonio Nel Coro ui è mti Quadri à olio della Passione di N. S. Cose bellissime et ben colorite di mano del Bassano et ue nè mte finte di notte La Pala dell'altare di Sto AntO è di mano di Giacomo Palma ma inuero [iui à superato sestessol è cosa di gran admiratione nelle due Capelle che fanno alla nel Coro ui sono doi Pale grandissime in unna fintoui da Lattanzio Gambara la Cena di N. S. Con gli Apostoli et nelaltra un martirio di due Santi Apostoli, Cose ueramente bellissime et sonno fatte à oglio Alchuni quadretti nel tabernacolo di mano Pauolo Cagliari detto il Veronese quel famosissimo Huomo Alincontro allatare di detto Sto Antonio ui è unna Pala dipintoui la Nonciata di mano di Tomaso bona Bresciano il Coro è dipinto dentro et fori à Guazzo di Pietro Marone et parimente la soffita della Chiesa Con figure et chiari et scuri del sodeto Marone cose graziose" (ringrazio F. Frisoni per l'indicazione).

po è divenuta meglio nota la cronologia precisa di quest'ultimo quadro, che si attesta sul 1577-82⁶⁸, che è assolutamente funzionale al discorso di una certa, probabile oltre che possibile, dipendenza dello schema e dello studio del luminismo dell'opera dei Miracoli da quella un tempo a Sant'Afra: lo schema è quello⁶⁹, anche se arricchito di più figure e di più frammenti descrittivi, tutte le fonti luministiche provengono da sinistra, anche se poi il Bona non rinuncia allo svizio di complicarne l'intreccio dei riflessi con l'aggiunta di candele e di una lanterna accesa sopra al caminetto pure acceso; e la dilatata gloria d'angeli in alto, a coronare la scena, mi pare un suggerimento da sottolineare, in quanto novità nella Brescia dell'epoca, e successivamente ripreso e sfruttato più volte anche da altri autori.

Concludevo sottolineando come “i passaggi di luce, più violenti nella zona a sinistra attorno al caminetto, più delicati a destra e addirittura sfolgoranti nella corolla degli angeli in alto, conferiscono alla pittura una profondità illusionistica disposta su più piani, di magnifico effetto”. Significativamente nell'opera bolognese (ed è da credere anche in quella bresciana) è presente la già lodata gloria d'angeli che corona la composizione in alto: certo, devo subito aggiungere che il Bona partendo da quello spunto (se è utile la mia intuizione) ha creato un capolavoro due spanne più alto, per ispirazione, per cromatismo, per complessità poetica nell'articolazione dei rapporti tra le figure.

Tornando all'ugual soggetto della chiesa della Minerva di Breno occorre riconsiderare proprio gli spunti luministici, per vederne (distinguerne) qualche diversità/originalità, perchè la distribuzione delle fonti luministiche in questo quadro è solo impercettibilmente diversa che nella tela che trionfò ai Miracoli; e mi chiedo se non sia possibile pensare che i due quadri, quasi sovrapponibili come disegno (anzi vien da pensare all'uso dello stesso cartone) siano magari nati insieme, nello stesso studio e negli stessi mesi; e che la diversificazioni che distinguono i due quadri si limitino alla fine solo alla maggiore ed innegabile compressione dell'opera di Breno rispetto a quella di Brescia; ed alla drastica decurtazione della gloria d'angeli nella sommità che penaliz-

68. A. ZACCHI, *Cesare Aretusi*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Electa 1988, p. 629. D. BENATI, *L'attività bolognese di Cesare Aretusi*, in “Il Carrobbio” a. VIII (1982) Bologna 1982, pp. 37-50 (la *Natività della Vergine* di Bologna è riprodotta a p. 43).

69. Sto sempre esercitando qualcosa di simile alla divinazione, trasferendo le caratteristiche del quadro bolognese su quello bresciano d'ugual soggetto, del quale - almeno a mia conoscenza - non è rimasta nessuna memoria grafica, fuori dalle descrizioni delle Guide, fino alle scarse parole del volume del Morassi del 1939.

za la redazione camuna togliendole respiro e lasciandola come un po' schiacciata...Non mi nascondo che ciò possa essere dipeso dal diverso formato (forse imposto da un altare già costruito?): l'opera della chiesa della Minerva misura cm. 275x185, quella di Brescia cm. 350x200⁷⁰; e la maggiore espansione in altezza (e con la centina) fa trovare le più solenni proporzioni alla gloria d'angeli, invece diminuita e compressa nell'opera camuna.

Che poi la *Natività* della Minerva sia tutta ed interamente di mano di Tommaso Bona è un quesito che mi sono posto recandomi ad esaminarla sul posto – anche se so bene che tutta la letteratura non ne ha mai messo in dubbio l'autografia – perché, nonostante l'indubbio fascino anche di questa, in molti dettagli ed in un paio di figure, la tenuta qualitativa sembra cedere un poco. Ma si tratterà solo di cattivo stato di conservazione (come in effetti sembra probabile)? Oppure bisognerà anche mettere in conto un'esecuzione anche con un certo aiuto della bottega, magari suggerita al pittore da qualche considerazione sulla sua collocazione periferica? Preferisco per ora non sbilanciarmi, soprattutto perché la sua posizione sull'altare è troppo alta, avvicinarvisi con una scala praticamente impossibile ed anche con l'uso di un faro potente certe cose non si possono giudicare nel dettaglio come vorrei. Un restauro ben fatto – auspicabilissimo, poiché le condizioni di conservazione non sembrano ottimali – risolverebbe di certo qualsiasi perplessità.

70. Ricavo le misure dal MORASSI, 1939.

RENATA MASSA

Giovanni Maria Morlaiter e Giorgio Massari all'altare della Madonna di San Luca al Carmine

L'altare (fig.1) è per la prima volta menzionato nel 1760 da Gian Battista Carboni che attribuisce la *Gloria d'angeli* allo scultore veneziano Giovanni Maria Morlaiter (Venezia, 1699-1781): “d'intorno alla nicchia della sacra immagine Giovanni Maria Morlaiter vivente in Venezia ha scolpito in basso rilievo una gloria d'angeli”¹.

Esso fu edificato tra il 1735, quando, per ridurre “in forma più venusta e decente” la cappella, la preziosa icona della Madonna di San Luca che qui si venera venne traslata il 21 giugno in sagrestia, e il 1737, quando, in presenza delle massime autorità cittadine, essa venne riposizionata il 28 giugno nella “nuova nicchia” destinata a custodirla².

Della *Gloria* di Morlaiter (fig. 2) si conserva il modelletto in terracotta (fig. 3), sul quale ha recentemente richiamato l'attenzione il prof. Luciano Anelli³, tra i pezzi più belli del fondo di bottega dello scultore,

1. G.B. CARBONI, *Le pitture e sculture di Brescia che sono esposte al Pubblico. Con una Appendice di alcune private Gallerie*, in Brescia, dalle Stampe di G. Battista Bossini, MDCCLX, p. 33; Francesco Maccarinelli nel 1747 si limita a dire “nuovo eretto altare” (*Le Glorie di Brescia*, Brescia Biblioteca Queriniana, ms. I.VIII.29, ed. C. Boselli, Supplemento ai “Commentari dell'Ateneo di Brescia” per il 1959, Brescia 1959).

2. Prestini, *Documenti*, 1991, pp. 295.

3. L. ANELLI, *Un bozzetto del Morlaiter per Brescia*, in “Civiltà Bresciana”, nuova

conservato a Venezia a Ca' Rezzonico nel Museo del Settecento veneziano, identificato nel 1964 da G. Mariacher⁴.

Nei molti studi dedicati a Morlaiter, riconosciuto tra i massimi scultori del Settecento veneziano, risulta inspiegabile la scarsa attenzione a questa sua opera bresciana, rimasta oggetto di considerazione prevalentemente locale⁵.

Molti restano i nodi tematici da sciogliere sul complesso dell'altare che introdusse importanti novità nell'ambiente artistico bresciano essendo non solo il primo ad ospitare una pala non dipinta ma scolpita, ma anche il primo di ispirazione dichiaratamente classicista dal quale prese avvio il "ritorno all'ordine" che avrebbe informato la successiva produzione altaristica dei nostri maestri rezzatesi.

Gli evidenti connotati massariani dell'altare, che precede di un quinquennio i grandiosi altare maggiore (1740-1743) (fig.4) e di S. Giovanni Nepomuceno (1741-1746) di Santa Maria della Pace vanno chiariti alla luce della ben documentata e continuativa collaborazione di Morlaiter con l'architetto veneziano a cui si deve il progetto della chiesa filippina bresciana (iniziata nel 1720 e consacrata dal Querini il 24 maggio 1746) e per il quale lo scultore realizzò nell'arco di più di un trentennio apparati decorativi, statue, altari, tabernacoli, espositori e cibori⁶.

serie, I, 2018, pp. 11-12.

4. G. MARIACHER, *Un bozzetto di Giovanni Maria Morlaiter identificato*, in "Bollettino dei Musei Civici Veneziani, 1-2, 1964, pp. 50-51. Alla morte di Morlaiter una cospicua parte dei bozzetti in terracotta e terracruda provenienti dal fondo di bottega passò in proprietà di Marcantonio Michiel, per poi confluire nella collezione Donà delle Rose ed approdare infine, con l'acquisto da parte dei Musei Civici di Venezia nel 1935, a Ca' Rezzonico, dove ne sono esposti 32 pezzi (v. Sharman, 2000; per un esaustivo profilo su Morlaiter si rimanda anche a F. SORCE, *Morlaiter, Giovanni Maria*, "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 76, Treccani, Roma 2012.

5. G. VEZZOLI, *La scultura dei secoli XVII e XVIII*, in *Storia di Brescia*, III, 1961, Brescia, Morcelliana, pp. 470-471; V. VOLTA, *Le vicende edilizie e il convento di Santa Maria del Carmine in Brescia*, in *La chiesa e il convento di Santa Maria del Carmine a Brescia*, Brescia 1991, pp. 102 (fig.), 103; R. PRESTINI, *Una chiesa, un quartiere: storie di devozioni e di minuta quotidianità*, in *La chiesa e il convento di Santa Maria del Carmine a Brescia*, Brescia 1991, pp. 241-242, 294-295; L. ANELLI, *Quella Madonna ignorata dai bresciani*, in "Giornale di Brescia", 4 luglio 1994, p. 3 e ANELLI, *Un bozzetto*, cit.

6. Le molte collaborazioni di Morlaiter con Massari riguardano in Venezia la cappella del Rosario nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, la sala al primo piano della Scuola grande di San Giovanni Evangelista, le chiese dei Santi Biagio e Cataldo, di Santa Maria del Rosario dei Gesuati, di Santa Maria delle Consolazioni, detta S. Maria della Fava, della Pietà e di S. Maria del Giglio, Palazzo Grassi, Palazzo Rezzonico sul Canal Grande e Palazzo Labia; a Udine la chiesa patriarcale di S. Antonio a Udine e Villa Rezzonico a Bassano del Grappa.

Coraggiose e all'avanguardia furono le scelte della committenza – la Scuola della Beata Vergine di San Luca (che agiva con l'appoggio dalle autorità cittadine, essendo l'icona giuspatronato della Città) –, che, accogliendo le novità di gusto introdotte dal Massari in città, non esitò a scavalcare i “numi tutelari” della cultura locale – come un Giovanni Antonio Biasio, dal 1718 sovrintendente alla fabbrica del Duomo nuovo e altartista di successo, e un Antonio Calegari, il più grande scultore statuario allora sulla piazza e nel pieno della sua maturità creativa –, e di innestare nella compagine della chiesa questo squisito episodio di arte lagunare.

È legittimo anche chiederci quale fu l'impatto di quest'opera innovativa sulla produzione plastica a destinazione sacra bresciana, che contava su straordinari interpreti quali, appunto, Antonio e Alessandro Calegari.

1. LA *GLORIA D'ANGELI* DI GIOVANNI MARIA MORLAITER

Come avvenne per molte altre commissioni a Venezia e altrove, è verosimile che Morlaiter (1699-1781), collaboratore abituale di Giorgio Massari (1687-1766) ma allora totalmente sconosciuto all'ambiente bresciano, si sia assicurato il prestigioso incarico grazie alla mediazione dell'architetto, allora impegnato, come detto, nella fabbrica di Santa Maria della Pace.

La commissione giunse in anni cruciali per la maturazione artistica e professionale dello scultore, che lo vedono abbandonare progressivamente i modi tardo barocchi del suo maestro Alvise Tagliapietra, per una sempre più consapevole adesione al linguaggio rococò, di cui sarebbe diventato a Venezia il più brillante interprete. Salutato dalla critica come un “Pittoni scultore”, capace di emulare nei bozzetti la pittura di tocco “degnata di un Guardi figurista”,⁷ Morlaiter è più precisamente definito l’“alter ego di Sebastiano Ricci in scultura” da Monica de Vincenti, che ha egregiamente documentato le molte corrispondenze tra le sue opere e l'ultima produzione dell'amico pittore (scomparso nel 1734), della cui casa alle Procuratie Vecchie egli era assiduo frequentatore insieme a personalità di spicco della Venezia dell'epoca, come i

7. G. LORENZETTI, *Modelli e bozzetti di terracotta e di terracruda di Giovanni Maria Morlaiter*, in “Rivista di Venezia”, XIV, fasc. 5, 1935, p. 226.

pittori Francesco Fontebasso e Francesco Polazzo, il console inglese Joseph Smith, il mercante d'arte Domenico Fontana e l'erudito Antonio Maria Zanetti⁸.

Proprio intorno alla metà degli anni '30, e quindi in contemporanea con l'incarico bresciano, "precise riprese ed elaborazioni di composizioni riccesche" sono individuabili nei due rilievi che Morlaiter realizzò per la cappella del Rosario nella chiesa veneziana dei Santi Giovanni e Paolo, primo prestigioso impegno pubblico dello scultore, svolto sotto la direzione di Giorgio Massari⁹.

Nella *Gloria* concepita da Morlaiter ad esaltazione della venerata icona bresciana il rilievo assume dimensioni monumentali e lo scultore sembra voler competere con la pittura anche nel grande formato delle pale d'altare dipinte. Il nuovo linguaggio formale, avviato al rococò "della specie più pura", che lo scultore veneziano sta qui sperimentando si dispiega nelle proporzioni snelle e allungate degli angeli, nella attenuazione della plasticità barocca a favore di aggetti più contenuti e di un linearismo giocato su ritmi dinamici e sinuosi e nella fusione delle figure con l'atmosfera in un'interrotta vibrazione di luce. Cogliamo quella che la sopraccitata studiosa ha felicemente definito "la sua idea aperta e levitante della scultura" nella vaporosità delle nuvole che si dilatano increspandosi in cerchi concentrici, nel soffice piumaggio delle ali dei giocosi cherubini, nei mutevoli e sottili giochi chiaroscurali dei leggeri panneggi dei due bellissimi angeli laterali dalle lunghe gambe nude, partecipi della grazia sensuale di tanta pittura sacra coeva (figg. 5-6).

Queste qualità pittoriche di ascendenza riccesca sono ancor più evidenti nel bozzetto in terracotta, che nella freschezza e vivacità della modellazione trattiene l'ispirazione dell'artista più della redazione marmorea. Per la completezza dei dettagli e l'aggiunta del colore, esso va considerato, pur nelle dimensioni miniaturistiche (cm. 42,2 x 20,5 x

8. M. DE VINCENTI, *Nuovi contributi per il catalogo di Giovanni Maria Morlaiter*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 23, Fondazione Giorgio Cini 1999, pp. 33-82. ID., *Giovanni Maria Morlaiter "alter ego" di Sebastiano Ricci in scultura*, in *Sebastiano Ricci. Il trionfo dell'invenzione nel Settecento veneziano*, a cura di G. Pavanello, Venezia 2010, Catalogo della mostra, Venezia Fondazione Giorgio Cini 24 aprile-11 luglio 2010, pp.137-143.

9. Per commemorare l'anniversario della battaglia di Lepanto la cappella del Rosario venne ornata con un ciclo di 10 rilievi dedicato alla Vergine, due dei quali, la *Disputa di Cristo con i Dottori* (1733-35) e il *Riposo durante la fuga in Egitto* (1735-38), di cui si conservano anche i modelli in terracotta, spettano al Morlaiter.

5), il modello definitivo da sottoporre all'approvazione dei committenti bresciani, facilitati ad immaginarsi il risultato finale dalle pennellate di bianco, oro e blu riproducenti il candore del bianco di Carrara, il baluginio dorato della raggiera, il bardiglio e i lapislazzuli nella preziosa cornice.

A seguito di un probabile sopralluogo alla chiesa per annotare quanto necessario a realizzare l'opera a Venezia, nella terracotta lo scultore non ha mancato di registrare, seppur parzialmente, forse a memoria, anche l'antico lacerto d'affresco parietale che, a ricordo di devozioni più antiche, si volle lasciare visibile nel nuovo altare¹⁰.

10. Un auspicabile restauro potrà chiarire la storia di questa piccola *Pietà*, che A. MORASSI, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia: Brescia*, Roma 1939, dice "ampiamente ridipinta", e stabilire se l'affresco sia nella sua originaria collocazione sulla parete della chiesa o se sia stato staccato per essere incluso nell'attuale altare a ricordo di un'antica devozione. Effettivamente, nella visita di Carlo Borromeo del 1580, tra l'altare di S. Michele e quello della Beata Vergine Maria, è menzionato un "*altare Pietatis Madunninae nuncupatum*", luogo importante della fede popolare ("*maxima devotio habetur*") e riccamente ornato ("*valde ornatum*"), probabilmente lo stesso dove il cronista Pandolfo Nassino ricorda avvenuto nel 1522 il miracolo di una fanciulla che riacquistò l'uso della parola e delle gambe (PRESTINI, *Una chiesa...*, 1991, pp. 176-177). L'icona di San Luca non è mai menzionata nella visita di san Carlo quindi possiamo solo ipotizzare che nella riorganizzazione degli altari intrapresa nel 1620 con la ristrutturazione della chiesa le due intitolazioni siano state unificate in un unico altare, dedicato alla Madonna di San Luca o del Carmelo. L'aspetto di questo altare prima dell'intervento di Morlaiter è difficilmente immaginabile e diamo qui di seguito le poche notizie ricavate dalle fonti: esso era chiuso da balaustri poichè già nel 1622, 14 gennaio, "circa la fabbrica dell'altare", venne terminato che non si potessero porre o mantenere "al di fuori delli balaustri della cappella o altare banchette di legno o d'altra sorte contingenti a detti balaustri..." (Prestini, *ivi*, p. 283, n. 210). Provvisto di una scala, che, ubicata tra la mensa e l'ancona consentiva l'accesso all'icona, l'altare seicentesco è detto da Francesco Paglia (1660-90) "bellissimo" e "adorno di statue di marmo lucente", da Giovanni Bianchi "suntuosissimo di marmo" (1683, p. 2) e nel 1690 da Gian Battista Fabri è ampollosamente descritto inquadrato da due colonne venate "quali nella varietà di colori vantansi pennelleggiate dalla Natura" su piedestalli di alabastri, con capitelli corinzi "di fogliato lavoro" reggenti "un arco di pregiato disegno", con "capricciosi arabeschi d'incartocciate figure", adorno di "diversi fasci di frutti" e completato da due "angiolini impietriti" che "additano" mentre "portano le Paziense alla mano" (*La Conchiglia Celeste del Padre Gio: Battista Fabri Predicator Generale del Terz'Ordine Di San Francesco*, Venezia, per i tipi di Giovanni Giacomo Hertz, 1690, cit. in PRESTINI, *ivi*, pp. 212-213). Questi ultimi sono forse identificabili in quelli che vediamo su mensole ai lati dell'altare, privati delle ali e delle paziense, che le guide riferiscono ai Carra e Carboni (1760, p. 33) dice "rinnovati" da Antonio Calegari, forse gli stessi menzionati in una lite del Convento contro la Scuola di San Luca ("Ultimamente prettendeva detta Scuola, dopo aver rifatto l'Altare, di far levar il pulpito dalla colonna, con mettere due Angeli di marmo lateralmente; li Angeli non furono accordati, ma solamente il pulpito a riguardo della Città con precario 1737 27 luglio", in PRESTINI, *ivi*, p. 242).

Rispetto alla terracotta, la colomba dello Spirito santo, da cui sortisce una doppia raggiera dorata¹¹, è stata posizionata immediatamente sotto l'arcata, imprimendo così maggior slancio verticale alla composizione. Nel corso delle tristi vicende sofferte dalla chiesa nel XIX secolo potrebbe essere andata perduta la corona, verosimilmente in metallo dorato, che nel bozzetto due angioletti in volo tengono sospesa sull'icona di San Luca.

L'importanza che Morlaiter deve aver attribuito a questa sua opera bresciana è dichiarata dalla *Cornice d'angeli* che egli approntò subito dopo, nel 1738-39, all'altare di San Domenico ai Gesuati (figg. 7-8), chiesa che lo vedeva ancora una volta al lavoro in stretta collaborazione con Giorgio Massari¹². Nell'altare progettato da quest'ultimo la *Cornice*, di cui la *Gloria* bresciana è l'immediato antecedente, circonda la piccola tela con l'effigie di san Domenico di Gian Battista Piazzetta e si rivela ricca di suggestioni pittoriche derivate anche da quest'ultimo¹³. Pienamente padrone del linguaggio rococò, Morlaiter volge qui in leggerezza, grazia e ritmi dinamici e asimmetrici i consueti espedienti teatrali barocchi: il drappo sollevato dagli angioletti in volo, l'angelo in basso a sinistra quasi a tutto tondo, avvolto in un ampio e turbinoso panneggio, proiettato e ammiccante verso lo spettatore, l'angioletto di schiena che ci introduce nello spazio scenico, lo sconfinamento delle vaporose nuvole e dei cherubini fuori dall'arcata.

A confronto, la *Gloria* bresciana si compatta quasi compressa nello spazio poco profondo dell'arcata, con la sola eccezione dell'ala dell'angelo di destra che fuoriesce sovrapponendosi alla colonna; i due angeli, anziché proiettarsi verso lo spettatore, invadendone lo spazio e attirandolo all'interno del loro, restano disposti simmetricamente sulla soglia

11. La raggiera intagliata sullo sfondo è dorata; all'apice le è sovrapposta una raggiera più corta, di metallo dorato.

12. La chiesa di Santa Maria del Rosario dei Gesuati, iniziata dal Massari nel 1726 e inaugurata nel 1736, vede per la prima volta Morlaiter protagonista assoluto nella decorazione scultorea di un interno monumentale. Per ben 17 anni, a partire dal 1738 egli fu qui infatti impegnato nell'ideazione di un vasto ciclo di statue e di rilievi e di opere ornamentali comprendenti i cherubini sulle chiavi di volta degli altari, gli ornamenti della navata centrale, dell'altare maggiore e del monumentale espositorio.

13. Come precisa M. De Vincenti (*Giovanni Maria Morlaiter "alter ego"*, p. 142), L'angelo in basso a sinistra, oltre ad echeggiare quello della pala di Piazzetta posta sull'altare successivo e dipinta nello stesso 1738, appartiene alla stessa famiglia degli angeli della pala di Ricci con *Papa Pio V e i santi Tommaso d'Aquino e Pietro* martire nella stessa chiesa e della tela con *I SS. Gregorio Magno e Girolamo intercedono per le anime purganti* (1731) in S. Alessandro della Croce a Bergamo.

della nicchia, compressi nell'esiguo spazio tra le colonne e la cornice dell'icona, con lo sguardo assorto e distante dal fedele. Queste caratteristiche di composta simmetria e ridotta "spaziosità", indizi di una non ancora pienamente raggiunta scioltezza rococò secondo C. Semenzato¹⁴ o di una precoce sensibilità neoclassica secondo R. Wittkower¹⁵, potrebbero più semplicemente significare un consapevole adattamento del registro espressivo dello scultore ai gusti classicisti bresciani, o anche avere in qualche modo a che fare con i problemi squisitamente tecnici dell'inserimento e del montaggio dell'opera, eseguita a Venezia, in un altare che, a mio parere, venne molto probabilmente realizzato a Brescia. Un auspicabile restauro potrà chiarire tempi e aspetti tecnici e costruttivi della *Gloria*, anche in rapporto alla "macchina" architettonica che la ospita e con la quale compone un unico organismo.

2. L'ALTARE MASSARIANO

Nel profondo silenzio delle fonti, sulla paternità dell'architettura dell'altare possiamo solo avanzare delle ipotesi.

Costituito da mensa e tabernacolo e dall'imponente retrostante ancona a muro – il contenitore vero e proprio della *Gloria* del Morlaiter –, l'altare si sviluppa in altezza fino all'imposta della volta, che accoglierà 15 anni dopo le esuberanti quadrature illusionistiche dello Scavini. Tra la mensa e l'ancona una doppia rampa di gradini (la "scala posta dietro la mensa dell'altare" già esistente nell'altare precedente) consentiva di accedere all'icona, abitualmente non visibile, per esporla ai fedeli o portarla in processione.

È evidente l'impronta massariana dell'altare, sia nell'impianto architettonico fortemente classicista, che nella sobria cromia, tutta giocata sul raffinato accostamento del bianco di Carrara con le venature grigio/rossastre dell'arabescato orobico, in netto contrasto con le invenzioni altaristiche tardobarocche allora di moda a Brescia, vistosamente policrome e ricche di decorazioni a commesso, capillarmente diffuse

14. C. SEMENZATO, *La scultura veneta del Seicento e del Settecento*, Venezia, Alfieri, 1966, p. 63.

15. R. WITTKOWER, *Arte e architettura in Italia: 1600-1750*, Torino 1972, p. 394, riferendosi a Morlaiter parla di "un elegante classicismo paragonabile al primo Canova".

sul territorio in mille “capricciose” varianti dai maestri rezzatesi¹⁶.

Nell'intrecciarsi degli incarichi bresciani “minori” affidati a Giorgio Massari, non ufficializzati da contratti veri e propri ma svolti a distanza, con l'invio per lettera di sagome, misure e suggerimenti sui materiali – come accadde per le mense degli altari maggiori del Duomo nuovo e della Pace volute dal Querini¹⁷ –, ci piace pensare che abbia trovato spazio anche la commissione del nostro altare, che tanto richiama le tipologie care all'architetto veneziano.

Coinvolgendo il Massari nel progetto dell'altare era la Città stessa, che dal 1477 aveva il giuspatronato sull'icona di San Luca e ne era la custode, ad assicurarsi - tramite la Scuola di San Luca che aveva “fatto nuovamente rifabbricare di Marmi la Capella” –, un'opera di prestigio e assoluta modernità, che batteva in tempistica gli stessi altari della Pace.

Per la pala scultorea Giorgio Massari propose verosimilmente alla Scuola di San Luca l'amico Morlaiter, che per lui supervisionava, come esperto di fiducia dei materiali lapidei, la qualità e il taglio delle pietre approvvigionate a Venezia per l'erigenda chiesa filippina bresciana¹⁸.

16. Cfr. R. MASSA, *La pietra nell'arte bresciana. Decorazioni e tecniche, botteghe e maestri nel Seicento e Settecento*, Brescia, ed. Tarantola, 2013, pp. 101-102.

17. Il complesso dell'altare maggiore di Santa Maria della Pace, munifico dono del cardinal Querini, e per questo detto anche “del Cardinale”, ebbe tempi lunghi di realizzazione: come si ricava dai *Libri di fabbrica* il 24 maggio 1736, la “consaputa mensa” - a cui Massari accenna in una lettera a Giacomo Scalvi del 22 settembre 1734 (“...Se mai potrò sabato prossimo le spedirò il disegno della consaputa mensa, ma in difetto lo farò sicuramente hoggi otto, con tutte quelle annotazioni che crederò necessarie...”) -, portata in una cassa, venne montata nel coro da Giovanni Zirotti; la pala di Pompeo Batoni giunse da Roma nel gennaio del 1737; nel 1740 vennero posti i lapislazuli nell'alzata per i candelieri e prese finalmente avvio la costruzione dell'ancona il cui verde antico venne provveduto a Verona. Se non riguarda la stessa opera, vista la stretta contemporaneità, una lettera del Massari al Querini della settimana successiva (29 settembre 1734) documenta accordi tra dall'architetto veneziano e il cardinale circa la mensa dell'altare maggiore del Duomo nuovo, forse identificabile con quella che, arrivata nel 1735 su burchio a Pontevico, “posta in piedi” da Giovanni Antonio Biasio nel Palazzo vescovile, venne solennemente consacrata in Duomo il 21 aprile 1737, insieme alla pala di Giacomo Zoboli, ancora sprovvista della cornice (cfr. R. MASSA, *Gli altari settecenteschi del Duomo Nuovo: alcune precisazioni e ipotesi*, in “Brixia Sacra”, Terza Serie, Anno XII, N. 1-2, 2007, pp. 1039-1051). Ricordo che anche il più tardo altare di San Giovanni Nepomuceno ai Santi Nazaro e Celso (1750-1791) nelle intenzioni iniziali avrebbe dovuto essere realizzato secondo disegni forniti dal Massari, sotto la direzione di Giacomo Scalvi, fratello laico della Congregazione filippina, responsabile dal 1734 (alla morte dello Spatti) dell'impresa della Pace, proveniente da una nota famiglia di lapidici rezzatesi.

18. Nella lettera del 5 settembre 1741, il mercante di pietre veneziano Carlo del Medico, a proposito della numerazione di alcuni blocchi di marmo destinati alla fab-



Fig. 1. Altare della Madonna di San Luca, Brescia, S. Maria del Carmine, 1735-37.



Fig. 2. Giovanni Maria Morlaiter, Gloria d'angeli, altare della Madonna di S. Luca, 1735-1737



Fig. 3 Giovanni Maria Morlaiter, bozzetto in terracotta,
Venezia, Ca' Rezzonico.



Fig. 4. Giorgio Massari, altare maggiore di Santa Maria della Pace, Brescia, 1740-43.



Fig. 5. Giovanni Maria Morlaiter, altare della Madonna di S. Luca, particolare.



Fig. 6. Giovanni Maria Morlaiter, Gloria d'angeli, altare della Madonna di S. Luca, particolare.



Fig. 7. G. Massari e G. M. Morlaiter, altare di S. Domenico, 1738-39, chiesa dei Gesuati, Venezia, foto M. Ryckaert.



Fig. 8. Giovanni Maria Morlaiter, cornice d'angeli, altare di S. Domenico, chiesa dei Gesuati, Venezia, 1738-39.jpg



Fig. 9. altare maggiore, S. Maria della Carità, Brescia, ancona di Francesco Antonio e Domenico Corbarelli, 1685-1696.



Fig. 10. Francesco Domenico e Antonio Corbarelli, altare del Rosario, già in S. Domenico di Brescia, 1693, Londra, Brompron Oratory.



Fig. 11. Corbarelli (attr.), espositorio dell'altare maggiore, Brescia, S. Maria del Carmine, 1690.



Fig. 12. altare del SS. Sacramento, S. Giustina, Padova, 1655-1674.



Fig. 13. Giovanni Maria Morlaiter e bottega, tabernacolo, altare della Madonna di S. Luca, Brescia, S. Maria del Carmine.



Fig. 14. Gregorio Morlaiter, tabernacolo dell' altare maggiore di S. Andrea della Zirada, Venezia. Foto di D. Tulich..



Fig. 15. Alessandro Calegari, Gloria d'angeli, altare della Madonna del Tabarrino, S. Giovanni, Brescia, 1740-45.



Fig. 16. Antonio Calegari, Gloria d'angeli, altare della Madonna della Provvidenza, S. Lorenzo, Brescia, 1756-1761.

Se la *Gloria* e la cornice dell'icona vennero scolpite da Morlaiter nella sua bottega a Venezia, l'altare potrebbe essere stato realizzato dalle nostre maestranze, sulla competenza delle quali Giorgio Massari mostrò di fare ampio affidamento anche per l'impresa della Pace dove, come ben documentano i *Libri di Fabbrica*, ogni minimo dettaglio veniva scolpito secondo i suoi disegni, misure, sagome e annotazioni. In lavori non precisati ma che potrebbero riguardare il nostro altare, il 2 settembre 1735 sono documentati operosi al Carmine i maestri taglia-pietre Angelo Gamba di Giovanni e Alessandro Bombastone di Francesco¹⁹.

Suggerisce una realizzazione *in loco* dell'altare anche il rivestimento con l'arabescato orobico, una pietra ornamentale dell'alta Val Brembana, ampiamente utilizzata nel Bresciano già dal Seicento per altari e commessi (pensiamo all'ancona dei Corbarelli per l'altare maggiore di Santa Maria della Carità, 1685-1696) ma raramente impiegata a Venezia²⁰.

Come la pittura settecentesca veneziana tornava ad attingere ai grandi maestri del Cinquecento, Veronese *in primis*, così Giorgio Massari recuperava nella sua purezza la mai interrotta tradizione architettonica cinquecentesca della città lagunare, radicata nei modelli di Sansovi-

brica bresciana, scrive: “ (...) li predetti numeri tutti veduti dal Signor Giorgio Massari e dal signor Giovanni Maria Morlaiter scultore e da un altro Professore, tutti d'ordine del sudetto andati a posta al negozio a farli misurar dalli medemi. (...)”; in quella del 21 aprile dell'anno successivo avvisa il Padre responsabile della fabbrica che “(...) Riceverà pure diversi pezzotti Affricano, scielti d'ordine dell'Ill.mo Sig.r Giorgio Massari, quali per purgarli da' bianchi il Sig.r Giovanni Maria scultore col Sig.r Giuseppe Caribollo hanno segnato dove doveransi far segar (...)” (Archivio di Santa Maria della Pace di Brescia, F/ IV/ 48; cfr. anche MASSA 2013, p. 129 e fig. 124).

19. Riportato da VOLTA, *Le vicende edilizie*, p. 103, ma senza riferimento archivistico.

20. Calcare grigiastro con marezzature e vene dal rosa al rosso intenso, estratto in Valle Cespedosio, località Camerata Cornello e San Giovanni Bianco (BG), in alta Val Brembana (cfr L. LAZZARINI, *I materiali lapidei dei pavimenti barocchi veneziani*, in *I pavimenti barocchi veneziani*, Istituto veneto di Scienze Lettere ed Arti- Venezia, Cierre edizioni, Venezia 2018, p. 19). Il restauro dell'altare potrà accertare e precisare un eventuale parziale riutilizzo di quello precedente, come per esempio, oltre le scale dietro la mensa, le colonne, che il poco credibile G. B. Fabris diceva nel 1690 di “marmo venato”(1690, cit. in n. 10). In ogni caso mi sembra di poter escludere la progettazione del nuovo altare da parte di Morlaiter. Egli fu infatti prevalentemente scultore statuariale e intagliatore, sebbene l'assidua partecipazione alle fabbriche massariane e il consumato mestiere di “tagliapietra o sia scultor”, spesso impegnato in altari e tabernacoli progettati dall'amico architetto, gli garantissero competenze anche in materia di architettura e la condivisione degli stessi “modelli” altariistici, basati su soluzioni compositive standardizzate e facilmente replicabili.

no e Palladio e filtrata dal Longhena, in nome di una bellezza fondata sull'ordine, l'armonia delle proporzioni e la verità dei materiali.

Non può sfuggire la sottile ma chiara linea di continuità che lega i modelli altaristici massariani a quelli importati nella nostra città quarant'anni prima dai Corbarelli: basti ricordare la monumentale ancona fungente da facciata alla cappella lauretana di Santa Maria della Carità (1685-1696) (fig. 9), la grandiosa "macchina" dell'altare del Rosario in San Domenico (1693, ora a Londra, Brompton Oratory, significativamente salutato nel 1700 dall'Averoldi come "opera di moderna architettura") (fig. 10), per arrivare, proprio al Carmine, al piccolo prezioso prospetto dell'espositorio dell'altare maggiore (datato 1690 e dalla scrivente attribuito ai Corbarelli)²¹ (fig. 11). Siamo sostanzialmente di fronte alle stesse tipologie architettoniche, ma depurate dell'ansia decorativa barocca e della squillante policromia delle pietre ornamentali e dei commessi.

Seppur svolte su diverse scale dimensionali, le opere succitate dichiarano la loro comune derivazione dall'imponente architettura a tempietto che sovrasta l'altare del SS. Sacramento in Santa Giustina a Padova (fig. 12)²² dove i Corbarelli, prima di mettere solide radici a Brescia, fecero propria la lezione dei seguaci del Longhena, in particolare di Giuseppe Sardi e di Alessandro Tremignon. A costoro si devono infatti gli altari della chiesa benedettina, che i Corbarelli, fiorentini ma padovani d'adozione, rivestirono dei loro commessi.

Ed è proprio nel suddetto altare padovano che rintracciamo il prototipo del tabernacolo del nostro altare (fig. 13), che in origine era probabilmente concluso in sommità da un padiglione a calotta, di cui sollevano le cortine i due scherzosi angioletti, attribuibili, per certa ingenua goffaggine, alla bottega di Morlaiter piuttosto che alla mano del

21. MASSA 2011, p. 34.

22. L'altare del SS. Sacramento di S. Giustina, iniziato nel 1655 su progetto di Lorenzo Bedogni e rivestito dei commessi dei Corbarelli, fu portato all'aspetto attuale da Giuseppe Sardi e terminato nel 1674. Di Giusto Le Court, il "Bernini adriatico", sono i due grandi angeli laterali mentre la restante decorazione plastica si deve a Michele Fabris (detto "l'Ongaro") e ad Alessandro Tremignon. Ad esso si ispira anche il monumentale complesso su due ordini dell'altare maggiore di Santa Corona in Vicenza, voluto dal domenicano Giorgio Bovio, completamente rivestito di commessi dagli infaticabili Corbarelli (1670-1686) (cfr. Massa 2013, pp. 75-76, fi. 60). È proprio a costoro, operosi dal 1685 nella nostra città anche come architetti altaristi, che dobbiamo l'importazione nel territorio bresciano di quella che R. WITTKOWER (1972, p. 248) ha definito "l'alternativa al Barocco romano fondata sul Palladio", elaborata dal Longhena e diffusa dai suoi seguaci.

maestro. Questa tipologia di tabernacolo, prevalentemente affidata alla figurazione plastica e così distante dai tempietti architettonici in uso nel Bresciano, fu ampiamente impiegata anche dal figlio di Morlaiter, Gregorio (1738-1784) (fig. 14), e conobbe ampia diffusione²³, dalle versioni più minimaliste a quelle più scenografiche, in tutto il territorio veneto, anche nelle aree periferiche istriana e dalmata, ad opera di una nutrita schiera di scultori di formazione lecourtiana.

3. L'INTERPRETAZIONE BRESCIANA DEL TEMA DELLA *GLORIA*

L'opera di Morlaiter al Carmine costituisce, come detto, la prima pala d'altare scolpita a Brescia e con essa trovò anche compiuto svolgimento in scultura l'iconografia spettacolare della *Gloria*, strettamente connessa al culto mariano, e, soprattutto, alla esaltazione di antiche immagini della Madonna ritenute miracolose dalla pietà popolare²⁴.

Con esiti diametralmente opposti – di grande forza plastica e di maggior impatto scenografico – il tema venne negli anni successivi affrontato anche dai nostri scultori bresciani, i fratelli Antonio ed Alessandro Calegari, nei due apparati scultorei approntati per gli altari della *Madonna del Tabarrino* (Alessandro, 1740-1745c.) (fig. 15) e della *Madonna della Provvidenza* in San Lorenzo (Antonio, 1757-61) (fig. 16).

In entrambi i casi l'“elevazione all'altare” dell'immagine sacra – la tela incorniciata della cosiddetta *Madonna del Tabarrino* e l'antico affresco venuto alla luce durante i lavori di demolizione dell'antica San Lorenzo –, è tradotta dai Calegari nel suo “svelamento” ad opera di angeli e angioletti in volo che la scoprono al fedele sollevando pesanti drappi frangiati, vistosamente colorati e prodigiosamente sospesi nell'aria²⁵.

23. Tra i tanti, ricordo di Enrico Merengo l'altare di S. Teresa in S. Maria degli Scalzi a Venezia e quello maggiore della parrocchiale di Nimis (UD), già in San Silvestro a Venezia, e l'altare della cappella Ballarin in S. Pietro Martire a Murano, riferito a Giovanni Comin da Damir Tulich (D. TULICH, *L'arredo marmoreo secentesco della cappella Ballarin a Murano*, in “Arte Documento”, 25, 2009, pp. 165-168),

24. L'archetipo di questo tipo di ideazioni, è stato individuato nell'altare di Santa Maria degli Angeli nella cappella Paolina di Santa Maria Maggiore a Roma, databile al primo Seicento (cfr. SAVA 2012, p. 280).

25. La familiarità dei fratelli Calegari col motivo scenografico del drappo panneggiato, di lontana ascendenza berniniana, dovuta sicuramente anche alla loro documentata partecipazione ad allestimenti effimeri, risale al padre Sante il vecchio che ne ha lasciato due splendidi esemplari agli altari del Rosario (1695-1697) e del Crocifisso

Prendendo decisamente le distanze dall'aulico ma un po' algido rilievo della diafana *Gloria* del veneziano e dalle sue virtuosistiche modulazioni pittoriche e sottigliezze grafiche, i Calegari mettono in scena *pavioni* scolpiti nel solare giallo di Torri o rivestiti del lapislazzuli più pregiato, grigie nuvole di bardiglio quasi gravide di pioggia, e angeli a tutto tondo che trascorrono liberi in ogni direzione dello spazio, restituendoci, in tutta la sua emozionante fisicità ed evidenza plastica e cromatica, il brivido dell'improvviso irrompere nel quotidiano di un'apparizione celeste.

Bibliografia generale

L. ANELLI, *Quella Madonna ignorata dai bresciani*, in "Giornale di Brescia", 4 luglio 1994, p. 3.

ID., *Un bozzetto del Morlaiter per Brescia*, in "Civiltà Bresciana", nuova serie, I, 2018, pp. 11-12.

G. BIANCHI, *Succinta relatione delle solennissime Processioni fatte in Brescia quest'anno 1683. Portandosi per Pubblico Decreto le Santissime Croci dell'Oro fiamma e del Campo (...) Dedicato all'Illustriss. Daniele Gradenigo dal Dott Giovan Bianchi Cancelliero Episcopale*, in Brescia per il Rizzardi.

G.B. CARBONI, *Le pitture e sculture di Brescia che sono esposte al Pubblico. Con una Appendice di alcune private Gallerie*, in Brescia, dalle Stampe di G. Battista Bossini, MDCCLX.

M. DE VINCENTI, *Nuovi contributi per il catalogo di Giovanni Maria Morlaiter*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 23, Fondazione Giorgio Cini 1999, pp. 33-82.

ID., *Giovanni Maria Morlaiter "alter ego" di Sebastiano Ricci in scultura*, in *Sebastiano Ricci. Il trionfo dell'invenzione nel Settecento veneziano*, a cura di G. Pavanello, Venezia 2010, Catalogo della mostra, Venezia Fondazione Giorgio Cini 24 aprile-11 luglio 2010, pp.137-143.

L. LAZZARINI, *I materiali lapidei dei pavimenti barocchi veneziani*, in *I pavimenti barocchi veneziani*, Istituto veneto di Scienze Lettere ed Arti- Venezia, Cierre edizioni, Venezia 2018, pp. 11-21.

G. LORENZETTI, *Modelli e bozzetti di terracotta e di terracruda di Giovanni Maria Morlaiter*, in "Rivista di Venezia", XIV, fasc. 5, 1935, pp. 225-242.

(1699-1702) nell'abbazia di San Paolo d'Argon (BG).

G. MARIACHER, *Un bozzetto di Giovanni Maria Morlaiter identificato*, in "Bollettino dei Musei Civici Veneziani, 1-2, 1964, pp. 50-51.

R. MASSA, *Gli altari settecenteschi del Duomo Nuovo: alcune precisazioni e ipotesi*, in "Brixia Sacra", Terza Serie, Anno XII, N. 1-2, 2007, pp. 1027-1053.

ID., *Gli altari di Santa Maria del Carmine*, Associazione amici Chiesa del Carmine, Brescia 2011, pp. 44-49.

ID., *La pietra nell'arte bresciana. Decorazioni e tecniche, botteghe e maestri nel Seicento e Settecento*, Brescia, ed. Tarantola, 2013.

A. MORASSI, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia: Brescia*, Roma 1939.

R. PRESTINI, *Una chiesa, un quartiere: storie di devozioni e di minuta quotidianità*, in *La chiesa e il convento di Santa Maria del Carmine a Brescia*, Brescia 1991, pp.121-274.

Id. (a cura di), *Documenti*, ivi, pp. 291-299.

C. SEMENZATO, *La scultura veneta del Seicento e del Settecento*, Venezia, Alfieri, 1966, pp. 62-65, 136-138.

T. SHARMAN, *Giovanni Maria Morlaiter*, in *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, a cura di A. Bacchi, collezione "Repertori fotografici" 11, Milano, Longanesi, pp.765-770, 2000.

F. SORCE, *Morlaiter, Giovanni Maria*, "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 76, Treccani, Roma 2012.

G. VEZZOLI, *La scultura dei secoli XVII e XVIII*, in *Storia di Brescia*, III, 1961, Brescia, Morcelliana, pp. 403-526.

V. VOLTA, *Le vicende edilizie e il convento di Santa Maria del Carmine in Brescia*, in *La chiesa e il convento di Santa Maria del Carmine a Brescia*, Brescia 1991, pp. 23-120.

R. WITTKOWER, *Arte e architettura in Italia: 1600-1750*, Torino 1972.

Referenze fotografiche: A. Luisa (2,13); Rapuzzi (4,9,15,16); M Ryckaert (7); G. Sozzi (1,5,6); D. Tulich (14).

FRANCESCO BACCANELLI

La conchiglia celeste
di Giovanni Battista Fabri (1690).
Dipinti e sculture esposti per le vie di Brescia
in omaggio alla *Madonna di san Luca*

La conchiglia celeste di Giovanni Battista Fabri¹ fu pubblicata a Venezia, nel 1690, dall'editore di origini tedesche Giovanni Giacomo Hertz².

1. Rare, finora, sono state le attenzioni rivolte alla *Conchiglia celeste* sul piano dei contenuti. Anticipazioni di quanto si trova nel presente contributo si leggono in R. PRESTINI, *Una chiesa, un quartiere: storie di devozioni e di minuta quotidianità*, in G. MEZZANOTTE - V. VOLTA - R. PRESTINI, *La chiesa e il convento di Santa Maria del Carmine in Brescia*, schede di P.V. Begni Redona, Banca San Paolo, Brescia 1991, pp. 121-288: 209-210, 212, 214-215. Le incisioni realizzate per il volume da Isabella Piccini, invece, per quanto non siano mai state oggetto di uno studio approfondito, possono vantare un discreto numero di attenzioni critiche: G. MOSCHINI, *Dell'incisione in Venezia*, Zanetti, Venezia 1924, p. 50; A.F. VALCANOVER, *Contributi ad una storia del libro illustrato veneto: suor Isabella Piccini*, «Biblioteche venete», n. s., IV/1 (1985), pp. 29-48: 31; PRESTINI, *Una chiesa, un quartiere*, pp. 209-210; L. MARASSO, scheda 38, in *Immagini dal mito. La conquista veneziana della Morea (1684-1699)*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Querini Stampalia, 26 maggio - 26 agosto 2001), a cura di L. Marasso e A. Stouraiti, Fondazione scientifica Querini Stampalia, Venezia 2001, p. 89; G. NOVA - R. FONTANELLA, *Piante e vedute a stampa di Brescia. XV-XIX secolo*, Grafo, Brescia 2009, pp. 78-79; F. COCCHIARA, *Il libro illustrato veneziano del Seicento. Con un repertorio dei principali incisori e peintre-graveurs*, Il prato, Saonara 2010, pp. 120-121; F. BACCANELLI, *L'arte incisoria di Isabella Piccini nei libri veneziani di fine Seicento*, in *La "splendida" Venezia di Francesco Morosini (1619 - 1694): cerimoniali, arti, cultura*, atti del convegno (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 19-20 novembre 2019), in corso di pubblicazione.

2. Su Hertz si vedano soprattutto F. BARBIERATO, *Giovanni Giacomo Hertz. Editoria e commercio librario a Venezia nel secondo '600*, «La Bibliofilia», CVII/2 (2005), pp. 143-170; F.

Dell'autore sappiamo pochissimo: parla di Brescia come della propria patria e sul frontespizio si definisce «predicator generale del Terz'ordine di San Francesco»³. Leonardo Cozzando, nella *Libreria bresciana*, conferma questi due dati e riferisce che la stesura del testo ebbe inizio a Brescia e fu portata a termine a Venezia⁴. In laguna Fabri si stabilì nel convento dei Frari, come si legge nella «lettera di avviso» inviata da lui stesso ad alcuni suoi contemporanei per invitarli a fornire un loro ritratto per un volume, intitolato «Heroica galeria d'Italia», destinato a raccogliere «l'effigie de' più illustri et egregi personaggi» del tempo e mai dato alle stampe⁵.

La fisionomia del francescano ci è nota grazie a un ritratto inciso inserito tra le prime pagine della *Conchiglia celeste*, alquanto apprezzabile sia per il piglio antiretorico sia per l'impegno naturalistico con cui sono stati restituiti i tratti del volto e la psicologia (fig. 1): autore dell'archetipo è Nicolò Cassana, uno specialista del genere, mentre la traduzione su rame spetta a Isabella Piccini, autrice di tutte le incisioni.

Del volume, diviso in sette parti (ciascuna con numerazione autonoma), esistono almeno tre versioni, tutte edite nel 1690. Le pagine numerate sono le stesse in ciascuna; differenti, invece, risultano i frontespizi e le pagine senza numero. Una versione ha semplicemente per titolo «La conchiglia celeste». Un'altra, probabilmente destinata a un pubblico non bresciano interessato anzitutto alla dimensione encomiastica dell'opera, aggiunge «Elogii di prencipi ed huomini illustri d'Italia». Un'altra ancora, infine, ripropone il titolo breve accompagnandolo con una dedica al conte Lelio Martinengo da Barco; compaiono solo qui

BARBIERATO, *Giovanni Giacomo Hertz. Editoria e commercio librario a Venezia nel secondo '600. II*, «La Bibliofilia», CVII/3 (2005), pp. 275-289.

3. Per quanto concerne la trascrizione del testo, si segnala che nel presente contributo l'uso delle maiuscole, la punteggiatura, gli accenti e gli apostrofi sono stati conformati all'uso moderno.

4. L. COZZANDO, *Libreria bresciana. Prima e seconda parte*, Giovanni Maria Rizzardi, Brescia 1694, p. 260.

5. Un esemplare di questa «lettera di avviso» fatta stampare da Fabri è rilegato con le pagine della *Conchiglia celeste* in un volume della Biblioteca Queriniana di Brescia (legato Martinengo; coll. 10a.B.II.25). Le persone selezionate da Fabri che desideravano essere incluse nell'*Heroica galeria d'Italia*, insieme a informazioni relative a sé e alla famiglia, dovevano inviare un proprio ritratto eseguito «col lapis ovvero in pittura, a proportione dell'ovato» inciso allegato. Oltre che da questo, la «lettera di avviso» era accompagnata da un *Ritratto del conte Alemanno Gambarà* inciso da Martial Desbois: «per maggior cognitione del pittore, mandasi anche un ritrattino, accioché ne possa effigiare nella capricciosa simetria l'eguale». Gli interessati dovevano allegare anche 12 ducati per le spese dell'incisione, affidata a «eccellente artefice».

l'elogio del dedicatario, il suo ritratto unito a quello della moglie Marta (fig. 2) e il *Ritratto di Francesco Leopardo Martinengo da Barco* tratto da un dipinto di Francesco Paglia⁶ (fig. 3).

Il volume descrive gli addobbi, le strutture effimere, i dipinti, le sculture e tutti gli altri elementi esposti in città durante una fastosa processione religiosa organizzata sul finire del Seicento. Stremati da una persistente situazione di siccità, che aveva determinato gravi problemi alla campagna, i bresciani decisero, come già in altre occasioni nel corso dello stesso secolo, di rivolgersi alla Vergine Maria e di portare per le vie del centro l'icona bizantina conservata nella chiesa di Santa Maria del Carmine, nota come "Madonna di san Luca" in quanto creduta opera dell'evangelista⁷. Fabri, purtroppo, non ci comunica le coordinate cronologiche dell'evento, ma è molto probabile, come indica Rossana Prestini, che abbia avuto luogo il 30 giugno 1686⁸.

La conchiglia celeste non è un vero e proprio *festival book*. Nel volume che descrive gli apparati effimeri organizzati a Brescia nel 1590 per l'ingresso del vescovo Giovan Francesco Morosini⁹, Publio Fontana, ap-

6. L'identificazione dell'archetipo è segnalata in A. LODA, scheda 1, in *La realtà dello sguardo. Ritratti di Giacomo Ceruti in Valle Camonica*, catalogo della mostra (Breno, Museo Camuno, 16 settembre 2017 - 7 gennaio 2018), a cura di F. Piazza, Scalpendi, Milano 2017, pp. 41-42: 41. Il dipinto di Paglia, oggi in collezione privata, è segnalato in L. ANELLI, *Paglia Francesco*, in *Enciclopedia bresciana*, a cura di A. Fappani, XI, La Voce del Popolo, Brescia 1994, pp. 313-315: 315.

7. PRESTINI, *Una chiesa, un quartiere*, pp. 205-206, 208-209. La devozione rivolta all'icona in merito a questioni meteorologiche è ovviamente alla base del nome popolare "Madonna delle brine" con cui, a partire dall'Ottocento, essa viene spesso chiamata dai bresciani.

8. PRESTINI, *Una chiesa, un quartiere*, p. 210. La proposta di datazione della studiosa tiene anzitutto conto del fatto che all'epoca della processione, stando a quanto riferisce Fabri, il podestà di Brescia era Federico Marcello e il capitano Domenico Bragadin, e dunque la processione andrebbe collocata nel 1685/1686, biennio in cui i due ricoprirono in città tali cariche; potrebbe così trattarsi di un evento ricordato nei *Diari dei Bianchi* in data 30 giugno 1686: «Li padri del Carmine portarono in processione per strade splendidamente ornate l'immagine della B. V. dipinta da S. Luca per ottenere la pioggia» (*I Diari dei Bianchi. Continuazione e fine: 1630-1743*, in *Le cronache bresciane inedite dei secoli XV-XIX*, a cura di P. Guerrini, V, Brixia Sacra, Brescia 1932, pp. 1-148: 36). All'Archivio di Stato di Brescia è presente un documento (Archivio Averoldi, b. 51, fascicolo IV; trascritto integralmente in *Documenti*, a cura di R. Prestini, in G. MEZZANOTTE - V. VOLTA - R. PRESTINI, *La chiesa e il convento di Santa Maria del Carmine in Brescia*, schede di P.V. Begni Redona, Banca San Paolo, Brescia 1991, pp. 291-299: 293) intitolato «Memoria delle cose che si praticano per l'esposizione della B.V. del Carmine» e datato 1686.

9. M.P. FONTANA, *Il sontuoso apparato fatto dalla magnifica città di Brescia nel felice ritorno dell'illustre et reverendissimo vescovo suo il cardinale Morosini. Con la spositione de' sensi simbolici che in esso si contengono*, Vincenzo Sabbio, Brescia 1591.

profittando anche del ruolo centrale che aveva ricoperto nella preparazione dell'evento, offre moltissimi dettagli sia sulle fasi organizzative sia sul complesso decorativo. Fabri, nulla di tutto ciò: nessun riferimento cronologico, nessuna indicazione sulle vie percorse, pochissimi riferimenti ai personaggi pubblici coinvolti, scarsa chiarezza. Nomina con solerzia le opere d'arte e gli elementi decorativi esposti ma, invece di offrirci descrizioni precise, se ne serve come pretesto per elogi di figure più o meno famose e per divagazioni. Se accenna, ad esempio, a un ritratto esposto, la sua preoccupazione è anzitutto quella di chiarirci, con un profluvio di lodi, chi sia l'effigiato, e di decantarne meriti e successi; pochi i casi in cui si sofferma sulla descrizione dell'opera, ancora più rari quelli in cui nomina l'artista. La convivenza tra reportage e letteratura encomiastica è una costante di tutto il volume. Del resto, come recita il sottotitolo di una delle edizioni, *La conchiglia celeste* intende presentarsi anche, se non soprattutto, come una raccolta di «elogii di prencipi ed huomini illustri d'Italia». Va segnalato, inoltre, che nella «lettera di avviso» fatta stampare da Fabri per raccogliere i ritratti e le informazioni destinate al volume *L'heroica galeria d'Italia* il francescano scrive di essere stato spinto alla nuova fatica letteraria – in tutto e per tutto appartenente al genere encomiastico – dalla «buona fortuna» riportata dalla *Conchiglia celeste* e dal desiderio di «sodisfare alle molte istanze che le sono state fatte da riguardevoli soggetti di por di nuovo alla luce un altro suo volume» con i ritratti degli uomini illustri del tempo¹⁰.

Per quanto riguarda i riferimenti alle opere d'arte, il giudizio critico di Fabri è trascurabile: ogni dipinto è per lui meraviglioso, ogni scultura un capolavoro. Parlando di artisti mediocri, azzarda quasi sempre improponibili paragoni con i grandi maestri. Inoltre, come molti altri autori del periodo, a questo aggiunge un'irrefrenabile voglia di esibire con enfasi la propria erudizione. Il gusto per le elencazioni, in particolare, lo porta ad accumulare esempi su esempi, a riempire intere pagine di riferimenti a episodi tratti dalle Sacre Scritture o da altri libri. Quando enumera i soggetti di un ciclo di dipinti, purtroppo, a volte si fatica a comprendere quali siano stati realmente raffigurati e dunque esposti durante la processione, e quali siano invece da considerare esempi storici o letterari da lui chiamati in causa per analogia tematica. Ad ogni modo, nonostante la scarsità di dettagli e talvolta – appunto – la mancanza di

10. Sul foglio volante in questione, si veda *supra*, nota 5.

chiarezza, *La conchiglia celeste* è indubbiamente uno strumento prezioso per sapere qualcosa dei dipinti e delle sculture visibili per le vie di Brescia in quell'occasione e per aumentare le nostre conoscenze sul collezionismo bresciano di fine Seicento.

Il volume è apprezzabile anche per l'ampio numero di incisioni presenti, tutte di Isabella Piccini, monaca del convento di Santa Croce a Venezia e dunque appartenente come Fabri al mondo francescano¹¹. La più interessante a livello iconografico, riprodotta in due esemplari, uno posto subito dopo l'antiporta e l'altro all'inizio dell'ultima parte, riassume e celebra il lieto fine della vicenda (fig. 4). Un angelo in volo regge un'enorme conchiglia, in cui è custodita un'immagine della *Madonna di san Luca*: dalla valva inferiore sgorga moltissima acqua, che cade in forma di fitta pioggia sulla campagna intorno a Brescia. La città, dominata dal colle Cidneo e dal castello, è facilmente riconoscibile.

A Isabella Piccini Fabri dedica anche un sonetto:

Non scalpelli, pennelli, o penne frali
 Tratta Costei, ch'in humil claustro vive,
 Ed in terso metallo opre immortali
 Pinge con dotta man, scolpisce, e scrive.

Ma con uguna d'acciar note vocali
 Delinea, e monti finge, e amene rive,
 Fiere, augelli, città, squadre navali,
 E di regi e d'heroi sembianze vive.
 Così senza martel, colori, o inchiostri
 Di tre grand'arti il pregio a goder viene
 Isabella splendor de' giorni nostri.

Degna non sol che i cigni d'Hippocrene,
 Ma di sua gran virtù cantino i mostri
 Le motrici de' cieli alme Sirene¹².

11. Sulla fortuna critica delle incisioni si veda *supra*, nota 1. Non sono note le ragioni che hanno portato Ugo Vaglia a mettere in relazione la veneziana Isabella Piccini e la sua famiglia, in realtà di origini padovane, con Livemmo. Lo studioso in un primo momento sostiene che Isabella vi sarebbe nata (U. VAGLIA, *Dizionario degli artisti e degli artigiani valsabbini*, Edizioni valsabbine, Sabbio Chiese 1948, p. 81); nei contributi successivi indica invece in Venezia il luogo di nascita e in Livemmo il luogo di origine della famiglia (U. VAGLIA, *Vicende storiche della Val Sabbia dal 1580 al 1915*, Ateneo di Brescia, Brescia 1955, p. 58; U. VAGLIA, *Storia della Valle Sabbia*, Ateneo di Brescia, Brescia 1964, I, p. 385).

12. Ospitato – in chiusura di libro – in una pagina priva di numero, il sonetto è preceduto dalle parole «In lode / della m. r. madre suor / Isabella Picini / celebre intagliatrice / di cui son

LA MADONNA DI SAN LUCA IN PROCESSIONE

La prima sezione di pagine numerate, priva di titolo, è una sorta di presentazione dell'intera opera. Fabri chiarisce anzitutto il significato metaforico del titolo (I, p. 5)¹³:

Miglior parallelo io non saprei indagare per pareggiare Maria alla conchiglia e Gesù alla perla. Quella, che la portò in seno, e questo, che per opera del Cielo si racchiuse nelle sue viscere. L'una, che servì di tabernacolo alla venerazione di sì gran gioia, e l'altro, che arricchì i figli di Adamo con i tesori di pregiatissima redenzione.

Parla anche del periodo di siccità che ha spinto i bresciani a organizzare la processione, e lo fa con un'ampia serie di metafore e similitudini dai toni catastrofici.

La vera protagonista di queste pagine è la *Madonna di san Luca*¹⁴ (fig. 5). Fabri, raccontando i primi momenti dell'evento, ci offre anche un brevissimo *excursus* sull'arrivo dell'icona a Brescia (I, p. 8):

Gl'illustrissimi pubblici deputati [...] apersero il santuario in cui racchiuso ritrovavasi il glorioso ritratto della suprema Imperatrice del cielo, pennelleggiato co' loquaci colori dell'evangelista san Luca. Svelarono quella bellissima imagine, che trasportò il reverendissimo padre generale del Beato Carmelo Christoforo Martinoni, cittadino bresciano, dalla metropoli de' profeti, Gerosolima santa, l'anno felice di nostra redenzione 1477. [...] Autenticò essere questa una delle quattro effigie che impresse sulle tele l'evangelista pittore con i diplomi di stupendi prodigij.

Per capire, però, fino in fondo l'importanza che il piccolo dipinto rivestiva per i bresciani è utile anticipare quanto il predicatore francese scrive nelle pagine conclusive (VII, p. 6):

Ben può dunque santamente insuperbirsi la nobilissima città di Brescia di possedere un sì impareggiabil tesoro¹⁵. Tesoro che, arricchito dalle dovizie celesti, toglie ogni

tutte le figure del presente volume», che ci consentono di assegnare con certezza alla calcografia anche le incisioni non firmate.

13. Per non eccedere nel ricorso alle note, i numeri di pagina delle citazioni sono comunicati all'interno del testo: i numeri romani fanno riferimento alle sette parti – ciascuna con numerazione autonoma – in cui è divisa *La conchiglia celeste*.

14. Sull'icona, sulla sua storia e sulla devozione ad essa legata si veda PRESTINI, *Una chiesa, un quartiere*, pp. 128-129, 203, 205, 208-210, 212, 214-215, 227, 241-242, 248, 261-263.

15. La *Madonna di san Luca* è tra l'altro, fin dal 1477, effettivamente di proprietà del Comune di Brescia (L. ANELLI, *Un bozzetto del Morlaiter per Brescia*, «Civiltà Bresciana», n.s.,

pregio alle dovizie delle miniere orientali. Tesoro che, posto a paragone delle sacre reliquie de' martiri, avvanza gli attributi delle insanguinate lor palme. Tesoro che, per far concorrere a gara i fedeli, dispensa ad ogni momento le margarite dei più fini prodigi. Tesoro che, conosciuto dalle più remote provincie, invita le genti ad acquistarne le sempiternie ricchezze. Tesoro che supera la grandezza non solo di quanti monarchi abitano sulla terra, ma degli stessi principati e dominazioni del cielo. Non ha il mare, né il suolo, né il firmamento, né più bello, né più grato, né più santo tesoro. Maria è quel tesoro d'onde provengono le misericordie *quasi de fonte stante*, come ben disse Origene, essendo universale e continuato il corso dei suoi favori in ogni tempo ed in ogni occorrenza di humilmente implorarlo.

Fortunati bresciani, già che vi è toccato in sorte di godere un sì bel privilegio. Felici voi, e ben avventurosi, mentre se bramate la serenità dell'aria, Ella impiegherà sempre gli splendori del sole al corteggio delle vostre brame. Se volete che i vostri seminati fruttino abbondanti le messi, Ella v'introdurrà nelle spiche i grani numerosi di Egitto.

Per porre fine al periodo di grave siccità descritto da Fabri, la *Madonna di san Luca* fu esposta per tre giorni «con tutte quelle solennità di campane, trombe, tamburi, pifferi, voci canore e musicali strumenti» e «riverita dal popolo supplicante con ogni più humile ed ossequiosa dimostranza» (I, p. 9). Dato che le piogge non arrivavano, non ci si limitò a questo e «per venerar maggiormente il miracoloso ritratto di sì eccelsa Monarchessa del Paradiso, s'allestì così splendida e fastosa comitiva di gente» (I, p. 11).

In queste prime pagine, dei molti dipinti e lavori di scultura esposti nel corso della processione Fabri si limita a ricordare «le vaghe invenzioni d'un Sebastiano Bombelli, i dolci coloriti d'un Carlo Loth, i gratiosi atteggiamenti d'un Francesco Barbieri, le prospettive d'un Sorisini ed i minij de' più celebri pennelli che pompeggiassero nelle più rinomate gallerie del grido» (I, p. 11).

È più interessato a presentare ai lettori Santa Maria del Carmine. Dopo aver brevemente decantato la bellezza della struttura della chiesa, «che vanta per base i disegni de' più celebri Sansovini e Vignoli» (I, p. 13), e delle sue pitture, citando tuttavia tra gli artisti che vi hanno operato soltanto Tommaso Sandrini, dedica diverse righe all'altare secentesco che ospitava la *Madonna di san Luca*, sostituito tra il 1735 e il 1737 da quello del veneziano Giovanni Maria Morlaiter che si può ammirare ancora oggi¹⁶ (I, pp. 14):

I/1 (2018), pp. 10-12: 12, nota 2).

16. Dell'impianto secentesco rimangono oggi i due angeli laterali su mensole, che Giovanni Battista Carboni assegna ai Carra, precisando che furono «rinnovati» da Antonio Calegari

Il decoroso altare ove, sempre custodita, risiede la sovrana effigie della gloriosa Imperatrice degl'astri ha per adoratori alle basi i più fini alabastri dell'Egitto e dell'Elba, che nei candori gareggiano colle nevi de' Caucasi e colle vie lattee delle sfere. Pompeggiano sopra di questi avorij impietriti i porfidi di due venate colonne, quali nella varietà di colori vantansi pennelleggiate dalla natura. Queste, come fossero altri nerboruti Atlanti, sostengono un cielo di bellezze in due nobili capitelli in cui la maestria dello scarpello ha inciso i più accesi piropi dell'arte fra la delicatezza di fogliato lavoro. Posa sul loro dorso un arco di pregiato disegno, ove lo scultore studiò tutti li spiritosi rilievi del Lombardi e del Giusti ne' più sognati e capricciosi arabeschi d'incartocciate figure. Presentò Pomona su quest'ara miracolosa diversi fasci di frutti, che se bene non passano alla maturità per esser di pietra, non lasciano però di gradire al gusto di chi intende sì artificiosa maniera. Assistono al corteggio di questa sagrattissima Vergine due angiolini impietriti, non per altro fatti selce che per suscitare fuoco di zelo nei cuori raffreddati nel vizio, ed additano che mai si stancheranno nell'aspettarli a penitenza mentre portano le pazienze alla mano.

A dare il via all'evento, accanto ai prelati, furono i rettori della città: il podestà Federico Marcello e il capitano Domenico Bragadin. L'icona fu posta su un baldacchino adorno di materiali preziosi e portata in processione per «cinque maestose contrade, vestite con uno sfoggio così pregiato e pomposo che, arrossito per vergogna, anche il lusso reale si dipartiva» (I, p. 23). Il sentimento che ricorre con maggiore frequenza nelle parole di Fabri, in piena conformità con gli ideali estetici del periodo, è senza dubbio la meraviglia: «per queste splendide vie, che noi chiameremo ingressi, passeggiando, la christiana curiosità era necessitata confessare che potevano in tal solenne funzione paragonarsi ai più fioriti viali del paradiso terrestre» (I, p. 23).

PRIMO INGRESSO

Il primo ingresso trionfale era dedicato alla repubblica di Venezia¹⁷, alla quale la città di Brescia apparteneva politicamente. L'arco trionfale ospitava sulla sommità un busto di Francesco Morosini in marmo

(G.B. CARBONI, *Le pitture e sculture di Brescia che sono esposte al pubblico, con un'appendice di alcune private gallerie*, Giambattista Bossini, Brescia 1760, p. 33). Per approfondimenti sull'altare si vedano R. MASSA, *Gli altari di Santa Maria del Carmine di Brescia*, Associazione Amici Chiesa del Carmine, Brescia 2010, pp. 44-49; ANELLI, *Un bozzetto*.

17. Nella pagina senza numero indirizzata al «benigno lettore» che precede la prima parte del volume, Fabri dichiara di aver ordinato i diversi argomenti sulla base della «veduta dell'apparato».

bianco, realizzato da Enrico Merengo. Il famoso condottiero, ai tempi della processione capitano generale da Mar all'apice dei propri successi militari, era raffigurato «con l'imperatorio paludamento agli omeri e col bastone di comando nella destra» (II, p. 1). A Fabri la scultura offre la possibilità di proporre al lettore un lungo elogio dell'effigiato, raffigurato anche in uno dei ritratti incisi da Isabella Piccini per il volume¹⁸.

Vicino si potevano ammirare un dipinto raffigurante san Luca nell'atto di ritrarre Maria «a lui comparsa, qual Aurora, sopra carro fregiato di fulgidissime stelle» (II, p. 14), una serie di ritratti di prelati dominata dall'immagine di Giovanni Battista Rubini (vescovo di Vicenza ai tempi della processione e cardinale fresco di nomina al momento della stesura della *Conchiglia celeste*) e le effigi di altri uomini importanti del tempo, tra cui quella del provveditore generale da Mar Girolamo Corner.

Arazzi di produzione fiamminga raffiguravano, invece, scene dell'Antico Testamento. Interessante la presenza – del tutto coerente sul piano tematico con la situazione catastrofica che viveva in quel momento il territorio bresciano – del raro episodio di Sansone che si serve di trecento volpi per incendiare i campi, le vigne e gli oliveti dei Filistei. Negli altri arazzi descritti da Fabri si vedevano anche Giona vomitato dalla balena, Giuseppe rinchiuso nelle prigioni in seguito alla falsa accusa della moglie di Putifarre e il bagno di Betsabea. La serie si concludeva con una celebre pagina del Nuovo Testamento: la parabola del figliol prodigo. Con molta probabilità, nell'arazzo il giovane era raffigurato nelle vesti di guardiano dei porci: lo si deduce dall'insistenza di Fabri nel descrivere questo momento specifico della parabola, che oltretutto appare pienamente coerente al tema delle difficoltà della vita di campagna.

Poco distante dall'inizio del primo ingresso, si trovava «un picciolo sì, ma capace, angiporto, nel di cui spatio vedeasi finto con mirabile simmetria un pergolato di cedri, che con rami intrecciati di lauro regio e con fiori e frutti posticci, ma naturali, allettava di pari ed ingannava la vista» (II, p. 14): qui era stato collocato un ritratto – non è dato sapere se pittorico o scultoreo – dell'allora podestà di Brescia Federico Marcello. Su un arco coperto di fiori, invece, trovava posto un dipinto raffigurante

18. Francesca Cocchiara propone dubitativamente di ricondurne l'invenzione a Giovanni Carboncino (F. COCCHIARA, *La Biblioteca Antoniana nel Seicento. Fondi, funzioni, immagini attraverso lo spoglio delle edizioni veneziane illustrate*, «Il Santo», XLIX/2-3 (2009), pp. 475-499: 492).

san Gaetano Thiene. Fondamentale – ci segnala Fabri – era il contributo dei singoli cittadini: «vedeasi in ogni parte situato con ordine di nobile simmetria quanto di bello, di magnifico e curioso possan rappresentare ne' loro sfoggi le gallerie e le sale più rinomate. Miravansi in gran copia scrigni, specchj, argenterie, fiorami ed ogni altro più ricco ed ingegnoso ritrovamento che possa inventar l'arte o partorir la natura» (II, p. 22).

Proseguendo nel percorso, si incontrava un dipinto raffigurante santa Maria Egiziaca che «pentita, spargeva nemi di pianto sovra un teschio di morte» (II, p. 22); di fronte, poste su uno sfondo di damasco celeste, una raffigurazione della basilica di San Pietro e una della basilica di San Giovanni in Laterano accompagnavano un ritratto del cardinale Lorenzo Brancati. Poco più avanti, uno di fronte all'altro, c'erano i ritratti del procuratore di San Marco Francesco Grimani e di Marin Zane, ex capitano di Brescia. Dopo aver parlato in maniera poco chiara di un «teatro sontuosamente costruito, nel cui proscenio cantavansi le lodi di Maria» (II, p. 28), Fabri descrive, con grande attenzione per il paesaggio inospitale, una tela raffigurante san Girolamo che si batte il sasso sul petto davanti a un crocifisso (II, pp. 28-29).

Più rapide sono le attenzioni rivolte a un ritratto a figura intera dell'allora vescovo di Brescia Bartolomeo Gradenigo, accompagnato da due grandi piedistalli laccati a finto marmo e decorati con «un trofeo spirituale di incensieri, stole, messali, navicelle, custodie, candelieri, camauri, mitre, croci ed altri simili utensili ecclesiastici» (II, p. 30). Anche in questo caso, del resto, come per la maggior parte dei ritratti esposti durante la processione, Fabri preferisce trascurare la descrizione dell'opera e dedicarsi completamente all'elogio del personaggio raffigurato.

A seguire ci si imbatteva nel ritratto del vescovo di Verona Sebastiano Pisani, anch'esso a figura intera, in quello del principe Gaspare Altieri e in quello del patrizio veneziano Giovanni Francesco Pisani, già podestà di Brescia. Di fronte a un non meglio identificato palazzo addobbato con l'esposizione di «molti quadri di sacre historie» (II, p. 37), trovava invece posto il ritratto di padre Giovanni Abbiati, priore della certosa di Pavia. Tra i ritratti c'era anche quello del nobile Francesco Amedeo Martinengo Colleoni, all'epoca poco più che ventenne; probabilmente si trattava del dipinto da cui è tratta l'incisione di Isabella Piccini inserita nella *Conchiglia celeste* (fig. 6).

L'attenzione (tutta barocca) di Fabri per i mezzi espositivi adottati è

apprezzabile; dispiace che, al contrario, non sia quasi mai preciso nel descrivere i dipinti. Sappiamo, ad esempio, che un ritratto del famoso cardinale e librettista Benedetto Pamphili «pendeva da un fiocco d'oro sopra una testura di fina grana trapunta a fogliettine d'argento» (II, p. 43), ma non ci viene offerta nessuna testimonianza riguardo alla posa, all'ambiente o ad altri elementi che potrebbero aiutarci a riconoscere l'opera. Anche in questo caso, registrata la presenza del ritratto, l'autore si perde in un lungo elogio dell'effigiato e della sua famiglia.

Lì vicino Fabri ricorda anche il ritratto di un altro procuratore di San Marco, Angelo Morosini, e quello – circondato da «varj quadri di sagre historie» (II, p. 52) – di un senatore della repubblica di Venezia oggi pressoché dimenticato, Paolo Giustinian Lolin. Ad essi seguivano «varie pitture storiche, che vagamente arabescate terminavan l'ingresso alla Conchiglia celeste» (II, p. 58).

SECONDO INGRESSO

Ad aprire la successiva parte di percorso era un *Ritratto del granduca di Toscana Cosimo III de' Medici*, dedicatario della terza parte della *Conchiglia celeste*. Non possiamo sapere se l'opera esposta sia da considerare il modello dell'incisione di Isabella Piccini riprodotta in volume, in quanto Fabri si concentra solo sulla descrizione della sfarzosa cornice.

Più dettagliate sono le indicazioni relative ad alcuni dipinti raffiguranti san Francesco d'Assisi: «haveva il pennello ritratto su le tele il ruinoso monte dell'Alvernia, e con distinte scenette formato antri i più solitari, boschi i più spaventevoli, sentieri i più disastrosi. Miravasi tra queste selvaggie horridezze il mio Serafino d'Assisi, che, delicato fiore di paradiso, assiepatato da' spinosi cespugli, languiva alle rigidezze del digiuno, risorgeva al reficiamento delle celesti rugiade» (III, p. 3).

Una parte di strada riccamente adornata con fiori e ricami conduceva a un *Ritratto del cardinale Alderano Cybo Malaspina*; vicino, si potevano ammirare una reliquia di san Filippo Neri e una tela in cui lo stesso santo era stato raffigurato con il volto illuminato da un raggio di luce. Fabri segnala anche una scultura raffigurante Marcantonio Bragadin, generale veneziano divenuto famoso in relazione al brutale supplizio con cui fu ucciso, nel 1571, dai turchi.

In un giardino con fiori ben curati «alzavasi elevato trono spalleg-

giato da dodici orgogliosi leoni, studiati ne' capriccj più spiritosi della scoltura. Sedeva in questo soglio fra gli ostri della grandezza il sapientissimo Salomone. Volle forse la cenomana accortezza ergerli saggio regale tra le fralezze de' fiori per far conoscere che la gloria mondana è una fantastica efimera, della quale in un giorno stesso si celebra e la nascita e il funerale» (III, p. 14). Nello stesso luogo era esposto un ciclo di dipinti dedicati alla fugace natura del potere e della serenità: stando a quanto è riportato nel testo, vi comparivano Dario «avvinto di barbari nodi» (III, p. 15), Dionisio II in esilio, Pausania in prigione, «Mario imperatore trucidato dai suoi nemici» (III, p. 16), Mitridate sconfitto da Pompeo, il cesaricidio, la morte di Cassio, Ludovico il Moro tradito dai mercenari svizzeri, Edoardo II Plantageneto in catene, Carlo I Stuart decapitato, Valeriano «chiuso in gabbia di ferro per trastullo de' suoi nemici» (III, p. 16), Zenone sepolto vivo, il suicidio di Otone, Gelimero distrutto dalla fame, Teodorico «reso essangue all'apparire d'una gran testa di pesce, presentatagli alla mensa, ravvisando in quella Simmaco decollato» (III, p. 16), l'assassinio di Abele, Nabucodonosor trasformato in bue, Abiram inghiottito dal suolo, il faraone sommerso dal mar Rosso, Ioas «pervertito da' vassalli» (III, p. 16), Sedecia abbandonato dai sudditi, Ammon ucciso dai servitori, Agar detestata da Sara, Sansone tradito da Dalida, Giobbe schernito dalla moglie, Isacco cacciato via, Amasa imbrogliato, Davide vessato da Saul, Sefora derisa dalla sorella di Mosè, Lia invidiata da Rachele, Esaù truffato dalla madre, Sennacherib ammazzato dai figli, Mesa che offre in sacrificio il proprio figlio per allontanare gli Israeliti, Adamo ed Eva. In questo caso, come in altri, viene da pensare che solo una minima parte delle scene descritte fosse stata realmente raffigurata nei dipinti esposti, e che gli episodi meno famosi, pressoché ignoti all'arte, siano invece da considerare figli dell'erudizione di Fabri e del suo sconfinato amore per esempi famosi ed elencazioni.

Proseguendo, ci si imbatteva nel «maestoso ritratto di monsignor Domenico Vallotto, prevosto mitrato dell'insigne collegiata bresciana de' Santi Nazario e Celso» (III, p. 16), all'epoca ancora in vita¹⁹. Poco distante si trovava una tela raffigurante «Maria sempre Vergine [...]

19. La morte di Domenico Valotti risale al 20 aprile 1702 (P. GUERRINI, *Cronotassi biobibliografica dei cardinali, arcivescovi, vescovi e abati regolari di origine bresciana dal secolo IX al tempo presente*, «Memorie storiche della diocesi di Brescia», XXV/1-2 (1958), pp. 1-72: 36).

effigiata in luminoso chiarore di paradiso, assistita da innumerabili serafini affaccendati con la Regina del Cielo a versar fonti di grazie e di benedizioni sopra il popolo battezzato» (III, p. 19).

Fabri accenna anche a un *Ritratto di Claudia Felicita d'Austria*, la seconda moglie dell'imperatore Leopoldo I d'Asburgo, morta nel 1676, e – diversamente dal solito – ci comunica anche il nome dell'autore dell'opera: Sebastiano Bombelli²⁰. Prima di rivolgere le proprie lodi alla bellezza della donna raffigurata, dedica diverse righe di elogio al ritrattista friulano. Non ci comunica, invece, il nome dell'autore del ritratto successivo, che rappresentava il conte bresciano Silvio Buccelleni. Nelle vicinanze erano presenti anche una *Strage degli innocenti*, un *San Giovanni Battista* e un ritratto raffigurante il conte veneziano Lazzaro Ferro.

Fabri parla poi di un *Ritratto della contessa Medea Martinengo di Villachiara* «non altrimenti figurato dagli industri sudori de' pennelli e dipinto dalle colorite adulationi dell'arte, ma espresso dalla vaghezza d'un ago», con «i panneggiamenti e l'ombre distese a forza di ricami d'oro» (III, p. 31), di una *Erodiade* e di un ritratto raffigurante monsignor Carlo Antonio Luzzago, vicario generale della diocesi di Brescia e arcidiacono della cattedrale.

Più avanti trovava invece posto un *Sacrificio di Isacco*, circondato da «quattro quadri d'esquisita maniera, due de' quali porgevano agl'occhi de spettatori battaglie campali e due l'amenità pacifica di piani e colli» (III, p. 34), realizzati da Matteo Stom, artista che Fabri celebra con una pagina di elogio.

Sempre lì si poteva ammirare un ritratto raffigurante fra Giuseppe Maria Bottari, religioso veneziano dei frati minori conventuali, eletto ministro generale dell'ordine nel 1689, conteso da due statue allegoriche «espresse in atto di litiganti» poste ai suoi lati, una raffigurante la «Sacra Eloquenza» e l'altra la «Vigilanza». Quattro cartigli – due affidati alle statue, uno a un «leggiadro genio sospeso in aria» e un altro alla «base della machina capricciosa» – spiegavano «il pensiero di chi volea con tale capriccioso ritrovamento adombrare gl'illustri pregi di così chiaro prelato» (III, p. 36-39). Si tratta di componimenti poetici in latino piuttosto lunghi: difficile dire se la precisione con cui Fabri

20. Si segnala che un *Ritratto di Claudia Felicita d'Austria* di Sebastiano Bombelli è oggi conservato nell'abbazia di Wilten a Innsbruck (lo si veda riprodotto in K.H. OPRAEM, *Zur Geschichte des Stiftes Wilten. 27 Kapitel*, «Stift Wilten Aktuell», XXIII/1 (2020), pp. 18-22: 21).

li ha trascritti sia dovuta a un suo particolare spirito di reportage nei confronti di un omaggio a una figura di rilievo del mondo francescano o, piuttosto, al fatto che fosse lui stesso l'autore dei versi. Seguiva a pochi passi, inserito tra alcuni specchi, il ritratto di un altro francescano, lo spoletino Felice Rotondi, professore di teologia all'università di Padova, che pochi anni dopo, nel 1695, avrebbe preso il posto di Bottari come ministro generale dell'ordine. Forse questi lavori erano esposti in corrispondenza del complesso conventuale di San Francesco.

Continuando, si potevano ammirare tre dipinti di Carlo Maratti: una *Susanna e i vecchioni*, un *Naufragio di san Paolo a Malta* e una *Natività*. C'erano anche dipinti raffiguranti paesi e fiori, ma Fabri non scende nei dettagli, preferendo concentrarsi sulla descrizione di una tela del «non mai abbastanza celebrato signor Giacomo Carcoven fiammingo, in cui da un lato rappresentavasi il cortile d'una casa di campagna con diversi animali domestici, quadrupedi ed alati, e dall'altra una caccia in lontananza» (III, p. 43). Gli elementi più riusciti del dipinto, a suo avviso, erano il pavone, il pappagallo e i cani che sullo sfondo inseguivano la lepre.

Non lontano si trovava un dipinto dal diametro di nove once raffigurante «la Sibilla Tiburtina che mostrava all'Imperatore Ottaviano Cesare l'immagine della Beata Vergine comparsa fra le nubi col Figlio in braccio» (III, p. 44). Sopra di esso comparivano quattro medaglie d'argento dorato realizzate da Johann Franz Neidinger, artista fiammingo residente a Venezia, che mostravano le effigi di Francesco II d'Este, Giovanni Giorgio III di Sassonia, Massimiliano II Emanuele di Baviera e Carlo V di Lorena. Di fronte al dipinto, invece, era esposto il ritratto di un monaco certosino, Niccolò Rettani.

In questa parte di percorso erano esposti altri lavori di artisti stranieri. Fabri ricorda infatti anche la presenza di «certe nobili miniature uscite dalla mano industriosa del signor Gioan Beno Flandino da Monaco di Baviera ed alquanti pezzi di cristalli scavati in lastre a figurine di un ben studiato contorno dal signor Giorgio de' Maggiordomi pur di Baviera» (III, p. 48). Questi lavori «facevano una ricca e maestosa corona ad un quadro uscito dalla Scuola di Raffaello, ove compariva in proportionata distanza tra i dirupi d'un masso, che faceva un frontispicio di grottesco al piè d'una montagna tra l'horridezze di rovai, sterpi e bronchi, quella Taide che fu un tralcio putrido dell'umanità» (III, p. 48).

Seguivano quattro dipinti di Luca Giordano raffiguranti episodi della vita di Mosè. Invece di descrivere i singoli soggetti, Fabri offre ai lettori un elogio del pittore napoletano (III, p. 49) finora mai preso in conside-

razione dagli studiosi:

Ha tanta forza il pennello di questo moderno Apelle, che fa creder per verissima l'istoria del velo di Parasio e dell'uve di Zeusi. Egli, a guisa d'un coloreggiante alchimista, ha finalmente trovata a' giorni nostri la quinta essenza della pittura. Saranno sempre immortali le sue opere già ch'ei macina i suoi colori su le pietre dell'eternità. D'altra tempra non forma l'imprimitura alle sue tele che di quella che mantiene incorruttibili i cieli. I suoi lini sono quelle fascie in cui si conserva legata la natura, e come prodigi in cui si veggono risuscitati gli huomini. La di lui mano ha quasi, dissi, dell'Onnipotente, mentre tramischiando a sua voglia l'età e facendo tornare indietro i secoli, presenta agli occhi nostri animate quelle meraviglie di cui a pena le più decrepite memorie conservano una lontana e moribonda cognitione.

Il secondo ingresso si concludeva con una serie di sculture raffiguranti i profeti Isaia, Geremia, Osea e Malachia. Fabri ne descrive molto rapidamente gli attributi e i cartigli, tutti dedicati a profezie legate alla Vergine Maria, mentre per quanto riguarda il materiale si limita a parlare di «statue di color di bronzo» poste su «piedistalli di color di porfido» (III, p. 49).

TERZO INGRESSO

La descrizione del terzo ingresso prende avvio con la dedica al duca di Mantova Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers, che troviamo raffigurato in un'incisione a tutta pagina. Di costui, per le strade di Brescia, si poteva incontrare un ritratto scultoreo in marmo, inserito in una struttura provvisoria in cui comparivano lavori artistici di natura tessile e i ritratti pittorici di alcuni suoi parenti, come Gianfrancesco II Gonzaga, principe di Bozzolo e duca titolare di Sabbioneta, e Ferdinando I Gonzaga, principe di Castiglione. Poco più avanti, posta di fronte a dipinti dedicati alla Compagnia di Gesù in cui si potevano vedere sant'Ignazio di Loyola e san Francesco Saverio morente sull'isola di Sancian, c'era anche l'immagine di san Luigi Gonzaga.

Era poi la volta di un ritratto equestre in alabastro del marchese Gaspare Giacinto Martinengo Colleoni. D'argento, stando alla *Conchiglia celeste*, era invece il ritratto, a mezzo busto, di monsignor Bartolomeo Codeferini da Riva, prevosto di San Lorenzo.

Più avanti era collocato un dipinto con *San Benedetto penitente*, di

cui Fabri sembra apprezzare soprattutto l'apertura paesaggistica. Vicino a quest'opera, trovavano posto – riprodotte «in varie e maestose forme» (IV, p. 12) – le effigi di alcuni abati dell'ordine fondato dal santo di Norcia: in un rilievo in avorio si riconosceva Andrea Adeodato, in una statua dorata Serafino d'Ascoli, in due dipinti Ippolito di Bisceglie e Giovanni Rettana, in un rilievo Gregorio Porrini, «impresso in lino di forbito disegno» (IV, p. 18) Giuseppe Maria Barbieri, in una miniatura Angelo Maria Arcioni, in una scultura Luigi Ghidini, in uno stendardo dipinto Leandro Chinelli, in uno stucco Giovanni Battista Lana, in un mezzo busto di bronzo Massimo Gervasis. Dell'effigie di Francesco Superchi si dice soltanto che «sorgeva nel mezzo d'una prospettiva di cedri e gelsomini in colosso di leggiadra inventione» (IV, p. 20). Visibili su dipinti, infine, erano i volti di Giovanni Becci, Anselmo Faini, Flaminio Stagno, Severino Pepe, Tommaso Morandi e Pio Costa.

Più avanti, si potevano ammirare alcuni *Paesaggi* su tela di Francesco Maria Bassi il Vecchio, pittore oggi poco documentato, noto all'epoca anche con il soprannome di “Cremonese dei paesi”. Fabri lo celebra con lodi talmente sperticate da farci dubitare delle sue reali capacità di esprimere giudizi critici credibili in campo artistico²¹: «sono così ameni i fioriti disegni di questo spiritoso ingegno, che gareggiano coi fulgidi oltramarini dell'Etra e superano di gran lunga d'un Tiziano le spiritose tinte e d'un Possino i rugiadosi herbami» (IV, p. 21). E ancora: «è fama universale di questo oracolo de' pittori non esservi il simile al mondo, onde a nulla serve il propalarne con trombe d'oratorij ingrandimenti i singolari attributi» (IV, p. 23). Fabri ne parla come di un artista molto ricercato dai collezionisti del tempo: «le gallerie de' principi dell'Italia, le sale imperiali della Germania, le regge più gloriose di Spagna, i gabinetti di Francia, i teatri dell'Inghilterra e le principali grandezze dell'Europa vantano di Francesco Bassi [...] le nobilissime idee de' paesati disegni» (IV, p. 23).

Vicino trovavano posto molti dipinti a tema religioso di Johann Carl

21. In questo Fabri ricorda tantissimo il poligrafo contemporaneo Antonio Lupis, a lui tra l'altro molto caro (V, p. 18-20): uguale lo stile ampolloso, uguale l'incapacità di formulare valutazioni critiche vere e proprie. Giacomo Carrara, nel segnalare a Giovanni Gaetano Bottari la lettera in cui Lupis annunciava a Giulio Carpioni la volontà di preparare una serie di biografie di artisti, scriveva, non senza una punta di sarcasmo: «È stata buona cosa che dette Vite non sieno state pubblicate e credo nemmeno scritte, poiché con que' modi enfatici ed iperbolici di dire le avrebbe fatte comparire tutte simili senza potersi distinguere quali in verità fossero i pittori di maggior merito» (*Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, a cura di G.G. Bottari, V, Marco Pagliarini, Roma 1766, pp. 239-240).

Loth. Tra i loro soggetti, seguendo l'ordine di Fabri, si potevano vedere: il sacrificio di Abele, Mosè salvato dalle acque, Lot in preghiera, Giuseppe in preghiera all'interno della cisterna, Giobbe colpito dalla piaga maligna in preghiera, Eliseo che separa le acque del Giordano, Geremia e le paludi, la guarigione di Tobi, Elia che si ripara dal calore del fuoco, Giona vomitato dalla balena, Giuditta e Oloferne, l'arca di Noè, gli ebrei che muoiono mangiando le quaglie a Kibrot-Taava, il passaggio del mar Rosso, Giuseppe che interpreta i sogni, la verga di Aronne che germoglia e produce frutto, un intervento di angeli a favore del popolo d'Israele, la vittoria di Gedeone, Davide e Golia, Sansone che uccide il leone, la liberazione di san Pietro, san Giovanni evangelista con la coppa avvelenata, san Paolo e la vipera, san Francesco di Paola che tiene il fuoco tra le mani senza scottarsi, san Rocco nutrito dal cane, san Paolo eremita nutrito dal corvo, san Gregorio il taumaturgo, sant'Antonio di Padova che domina i fulmini, san Leone Magno che convince Attila a ritirarsi, san Colombano che fa sgorgare acqua da un macigno, san Spiridione che trasforma il serpente in un bastone d'oro, José de Anchieta con il serpente, san Pacomio con la iena, sant'Ammonio di Nitria con il drago, san Girolamo con il leone²². Anche in questo caso torna il dubbio che Fabri, nell'elencare le scene, abbia aggiunto qualcosa di suo.

QUARTO INGRESSO

«Collocata in soglio di maestoso prospetto miravasi l'effigie del gran Francesco secondo, duca di Modena, che rendeva laureata magnificenza al sontuoso trionfo della Conchiglia celeste» (V, p. 7): così si apriva il quarto ingresso (il mezzo artistico e la tecnica non sono indicati). Francesco II d'Este è inoltre protagonista sia di un ritratto inciso – a tutta pagina come gli altri – di Isabella Piccini, sia della dedica a cui si accompagna questa parte di relazione. Altri membri della casa d'Este

22. Il ritrovamento di Mosè, Giobbe in preghiera, la guarigione di Tobi e san Girolamo sono soggetti piuttosto frequenti nel catalogo di Loth. Tra le opere realizzate dall'artista per il Bresciano o comunque conservate da secoli a Brescia e dintorni è presente un gruppo di quattro ovali, un tempo in casa Avogadro, in cui compaiono contemporaneamente Sansone e san Girolamo (G. FUSARI, *Johann Carl Loth (1632-1698)*, Edizioni dei Soncino, Soncino 2017, pp. 171-172, nn. 37-40). Tuttavia, va segnalato che, a differenza di quanto riporta la *Conchiglia celeste*, nessuno di loro è raffigurato con il leone, e inoltre che gli altri due altri soggetti, vale a dire Eva con la mela e Adamo, non compaiono nella lista di Fabri.

comparivano in alcuni ritratti esposti a pochi passi: si trattava, nello specifico, del cardinale Rinaldo, di suor Maria Francesca dello Spirito Santo e – «figurato in quadro di pregiata lastra d'argento» (V, p. 10) – del marchese di Montecchio Cesare Ignazio.

Fabri registra poi la presenza di tele dei bolognesi Carlo Cignani, Lorenzo Pasinelli e Domenico Maria Canuti. Dopo aver nominato i tre artisti, senza purtroppo specificare a chi spettasse cosa, descrive rapidamente i soggetti, tutti legati al tema dell'uomo incapace di resistere all'amore: Sansone e Dalila, Davide e Betsabea, Annibale e gli ozi capuani, Antonio e Cleopatra, Claudio e Messalina, Nerone e Poppea, Marco Aurelio e Faustina minore, Cesare e Servilia, Antioco e Stratonice, Aristotele «fattosi schiavo d'un'Ermania» (V, p. 13), Aristippo e Laide di Corinto, Demetrio I Poliorcete e Lamia²³. Anche in questo caso, notando la rarità di certi episodi, torna l'ormai consueto dubbio che l'autore ai soggetti realmente dipinti dai tre bolognesi ne abbia aggiunti alcuni di propria invenzione che, per tematica, non avrebbero sfigurato in quel luogo.

Proseguendo, si incontravano altri dipinti, tra cui un *Ritratto del cardinale Leandro Colloredo*, un *San Giovanni Battista* e una *Conversione della Maddalena*. Interessante, soprattutto per la pertinenza del soggetto al contesto bresciano, un grande dipinto descritto con queste parole: «In altra spatiosissima tela scendevano alquanti angeli dalle nubi con fasci di fulgidissime palme per intrecciar ghirlande di giubilosi trionfi ai crini de' santissimi martiri Faustino e Giovita, nobili cittadini bresciani, i quali sommersi ne' flutti, galeggiavano, benché infiacchiti, tra i liquidi sconvolgimenti del burrascoso elemento» (V, p. 15). Nella stessa parte di percorso trovava posto anche un *Ritratto equestre di Carlo V di Lorena*, «stuccato così al vivo nella decorosa naturalezza de suoi manierosi tratti, che all'uno non mancava che il nitrito e all'altro che la parola» (V, p. 16).

Il *Ritratto di Antonio Lupis* che Fabri menziona nel seguito del percorso è probabilmente lo stesso ricordato a Brescia dall'effigiato, ecclesiastico e scrittore pugliese vissuto a Bergamo negli ultimi decenni del Seicento, nella collezione di Gasparo Martinengo Colleoni²⁴. Domenico Bragadin, capitano di Brescia in carica, era omaggiato in un ritratto vicino. Si tornava poi all'Antico Testamento con un dipinto raffigu-

23. Nei cataloghi generali e nei principali contributi relativi ai tre pittori la *Conchiglia celeste* non è stata finora presa in considerazione e non sono stati pubblicati dipinti identificabili con quelli menzionati da Fabri.

24. A. LUPIS, *La segretaria morale*, Giuseppe Maria Ruinetti, Venezia 1687, p. 187.

rante Giobbe, soggetto già incontrato in precedenza lungo il percorso e perfettamente in tema con le ragioni che avevano spinto i bresciani a chiedere l'intervento della Vergine Maria. C'è la possibilità che tali opere appartenessero alla famiglia Martinengo: alla presenza del *Ritratto di Antonio Lupis*, si aggiungeva infatti, nello stesso luogo, quella di un «pezzo di finissimo avorio scolpito di mezzo rilievo, ch'effigiava l'eccellenza di Leopardo Martinengo, conte di Barco» (V, pp. 24-25); la *Conchiglia celeste* omaggia questo nobile con un'incisione (fig. 7).

Parlando dei dipinti successivi, Fabri ricorda «un elegante e maestoso teatro che rappresentava le mistiche vittorie della Sovrana campionessa de' serafini» (V, p. 26): il riferimento a figure femminili dell'Antico Testamento, come la madre dei Maccabei o Giuditta, che segue questa brevissima descrizione fa pensare che tali donne comparissero sulle opere esposte come prefigurazioni mariane.

Se con il *Ritratto di Agostino Manolesso*, religioso che a Brescia era stato di grande aiuto alle monache della comunità dei Santi Cosma e Damiano, c'è un nuovo piccolo omaggio all'Ordine di San Benedetto, a recitare il ruolo di protagonista in questa parte di percorso è l'arco trionfale accompagnato dalla scritta «Le grandezze dell'Ordine de' Canonici lateranensi» (V, p. 29). Come al solito, Fabri non ci offre dettagli sull'itinerario della processione, ma per logica si può ipotizzare che questo apparato si trovasse nei pressi della chiesa di Sant'Afra, la dimora bresciana della congregazione. Era infatti esposto un *Ritratto di Onorio Stella*, abate di Sant'Afra e autore della *Risposta alla censura de padri Godefrido Enschenio e Daniele Papebrocchio sopra il martirologio bresciano* (Rizzardi, Brescia 1687): «Scoprivansi due angiole che, scherzando in bella guisa con l'ali entro congegnate nubi d'argento, sostenevano colle mani scolpita in cedro l'immagine del reverendissimo abate visitatore Honorio Stella, decoro delle glorie bresciane e fulgido candeliere delle santificate pareti» (V, p. 33). Accanto – dipinti, scolpiti o eseguiti con altri mezzi artistici – si vedevano i ritratti di abati lateranensi di altre città: Giovanni Battista Lamia, Paolo Emilio Maffei, Prospero Palanci, Pietro Alberto Grazioli, Vincenzo della Marra, Teodosio Pellicani, Cesare Nicolò Bambacari, Giovanni Battista Del Pozzo, Alberto Garzadoro. Particolare era la collocazione del ritratto pittorico del lucchese Agostino Bendinelli: «un artificioso giardino, nel di cui mezzo pompeggiava con elevata architettura una fonte, che, versando l'humide linfe per le bocche di sette marmorei delfini, sembra-

va col mormorio di lisciare, per così dire, un specchio ove potessero vagheggiarsi l'arrabescate bellezze delle sue sculture. All'eminenza di questa prodiga dispensiera dell'onde compariva Nettuno, che invece del tridente alla mano impugnava un fiocco di vermiglio cordone, che in decorosa guisa sosteneva un quadro ove era dipinto l'abate don Agostino Bendinelli» (V, p. 36).

Questa parte di percorso si concludeva con una *Maddalena penitente* di Antonio Zanchi, accompagnata da un componimento poetico. Dato che la testimonianza di Fabri è finora sfuggita a quanti si sono occupati della fortuna critica del pittore veneto²⁵, può essere di qualche utilità trascrivere per intero i versi (V, p. 38):

Veniva sostenuta questa pittura da sei paraninfi celesti, vestiti colle candide stole dell'innocenza, uno de' quali spiegava un invoglio, ove leggevasi, se non in questi in simili accenti, il seguente sonetto:

Qui pinge il Zanchi, e qui languisce e affretta
 Maria il morir, dal Divo Amor ferita;
 Indi il ritarda, e vuol con aspra vita
 De suoi rimessi error prender vendetta.

Sol di sue voci il testimon s'aspetta;
 E pur qual de' sospiri appar l'uscita,
 Tal fora ancor grata favella udita,
 Ma tiene il singhiozzar la via interdotta.

Ben di volarne a Dio vogliosa è l'alma,
 Ma pria brama depor col ricco ammanto
 D'ogni impuro desir la grave salma.

Stilla dagli occhi humide perle intanto,
 Ne presume goder del Ciel la calma,
 Se non l'agita in Terra un mar di pianto.

25. Anche la *Maddalena penitente* non è mai stata menzionata nei contributi su Zanchi. L'unico dipinto pubblico del pittore veneto a Brescia è il *Martirio di san Bartolomeo* nella chiesa dei Santi Nazaro e Celso (P. ZAMPETTI, *Antonio Zanchi*, in *I Pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Seicento*, IV, Bolis, Bergamo 1987, pp. 389-707: 528). Giovanni Battista Carboni ricorda anche «Due donne con bambini» in collezione Barbisoni e due sovrapporte in collezione Avogadro (CARBONI, *Le pitture e sculture*, pp. 168, 183).



Fig. 1. Isabella Piccini, *Ritratto di Giovanni Battista Fabri* (su invenzione di Nicolò Cassana), in G.B. FABRI, *La conchiglia celeste*, Venezia 1690.



Fig. 2. Isabella Piccini, *Ritratti di Lelio Martinengo da Barco e della moglie Marta*, in G.B. FABRI, *La conchiglia celeste*, Venezia 1690.



Fig. 3. Isabella Piccini, *Ritratto di Francesco Leopardo Martinengo da Barco* (su invenzione di Francesco Paglia), in G.B. FABRI, *La conchiglia celeste*, Venezia 1690.



Fig. 4. Isabella Piccini, *Brescia bagnata dalla pioggia alla fine della processione*, in G.B. FABRI, *La conchiglia celeste*, Venezia 1690.



Fig. 5. Pittore bizantino del XV secolo, *Madonna con il Bambino* (*Madonna di san Luca, o delle brine*), Brescia, chiesa di Santa Maria del Carmine.



Fig. 6. Isabella Piccini, *Ritratto di Francesco Amedeo Martinengo Colleoni*, in G.B. FABRI, *La conchiglia celeste*, Venezia 1690.



Fig. 7. Isabella Piccini, *Ritratto di Leopardo Martingengo da Barco*, in G.B. FABRI, *La conchiglia celeste*, Venezia 1690.



Fig. 8. Isabella Piccini, *Antiporta* (su invenzione di Giovanni Antonio Fumiani), in G.B. FABRI, *La conchiglia celeste*, Venezia 1690.



Fig. 9. Isabella Piccini, *Ritratto di Elena Lucrezia Cornaro Piscopia* (copia da Domenico Rossetti), in G.B. Fabri, *La conchiglia celeste*, Venezia 1690.



Fig. 10. Isabella Piccini, *Ritratto di Gerardo Martingengo conte di Cavernago*, in G.B. FABRI, *La conchiglia celeste*, Venezia 1690.

QUINTO INGRESSO

Il quinto ingresso contava «tre sontuosi portoni» (VI, p. 1). Sopra il più alto era collocato un dipinto in cui «scorgeasi l'heroica effigie del Gran Ranuccio secondo Farnese che, finta a chiaro scuro di pario marmo, havea per base un gruppo d'imbronziti leoni» (VI, p. 1); il duca di Parma e Piacenza è dedicatario di questa parte di volume e soggetto di un'incisione tradotta su rame da Isabella Piccini.

Assoluto protagonista di questa parte di percorso, dove si poteva vedere anche una scultura raffigurante Apelle, era Giovanni Antonio Fumiani, il pittore veneziano al quale spetta l'invenzione dell'antiporta della *Conchiglia celeste*, pregevole tavola in cui si può vedere anche la facciata di Palazzo Martinengo da Barco (fig. 8). Di Fumiani, elogiato da Fabri con dovizia di lodi, erano esposti molti dipinti, «ognuno dei quali rappresentava i tormenti d'un martirizzato atleta dell'incarnata sapienza» (VI, p. 7). Come per le descrizioni degli altri cicli di dipinti, torna il piacere per l'elencazione retorica e torna anche il sospetto che Fabri abbia aggiunto qualche soggetto a quelli presenti. I nomi ricordati – di certo non tra i più ricorrenti nell'iconografia cristiana – sono quelli dei santi martiri Audiface, Cirino, Tiburzio, Ermete, Agapito di Palestrina, Martiniano, Apollinare di Ravenna, Callisto I, Livino, Floriano, Gallicano, Vitale, Niceforo, Feliciano, Saturnino, Flaviano, Marcello, Clemente I, Sabiniano di Troyes, Policarpo di Smirne, Eutichiano, Zenone di Filadelfia.

Fabri tributa grandi onori a «un portentoso lavoro di bosso di figura ovale, fabricato, per quello che si poteva comprendere, tutto d'un pezzo dalla mirabile fantasia del rinomato intagliatore fra Silvio lateranense» (VI, p. 9). Ne fornisce anche una breve descrizione: «Haveva l'industrioso artefice in positura così forbita di curiosi e difficili intrecci raffigurato il Tempo, che ben dava ad intendere che quell'opera meritasse gl'applausi dell'eternità. Era così variabile nella bizzarria dell'invenzione che come vecchio pareva che languisse, e come alato che sempre dipartisse più vigoroso. Teneva con la destra una falce in spalla, con la sinistra un orologio, e nella parte inferiore della cornice intagliata a rilievo leggeasi entro un ovato il seguente sonetto: Del girar delle sfere io son misura [...]» (VI, pp. 9-10). L'artista in questione è Silvio Cavalli di Bagnolo Mella, un canonico lateranense di Sant'Afra che Giovanni

Battista Carboni e Stefano Fenaroli ricordano esclusivamente come autore degli intagli dei banchi e degli armadi della sacrestia di quella chiesa²⁶.

Spettava invece a Nicolò Cassana il vicino *Ritratto di Giovanni Alberto Badoer*, primicerio della basilica di San Marco ai tempi della processione, patriarca di Venezia ai tempi della stesura del volume: stupisce che Fabri, solitamente incontenibile nel tessere le lodi delle persone menzionate, pur esprimendo ammirazione per il dipinto, non inserisca un elogio dell'artista veneziano, dal quale tra l'altro, come abbiamo visto, fu anche ritratto. Poco più avanti, «tra le molte magnificenze, vedesi eretta sopra alcune colonne una sala regale, in cui rappresentavasi Davide che, con il suono della sua cetra, frenava le furie dell'agitato Saulle» (VI, p. 13); di fronte a quest'opera, era collocata una tela raffigurante la predica di sant'Antonio ai pesci.

In questa parte di percorso era esposto anche un ritratto di Pietro Bellotti, finora mai documentato dalle fonti relative al pittore bresciano, raffigurante il conte Niccolò Lodron, «espresso con risalto così vivace [...] che all'istesso intelletto, allucinato dal senso, sembrava esser scolpito cioè ch'era dipinto, ed esser rilevato cioè ch'era piano» (VI, p. 15). A seguire, si poteva ammirare una serie di *Apostoli* di Carlo Maratti.

Fabri ricorda poi un ritratto a figura intera del conte Carlo Vincenzo Giovanelli, podestà e capitano di Crema, impreziosito da una cornice riccamente intagliata a motivi animali, alcune *Marine* e una «effigie appassionata del Redentore» (VI, p. 26), su tavola, di Carlo Cignani. A quest'ultima dedica alcune pagine, divise tra un'esercitazione di ecfraresi e un testo poetico di undici strofe composto a imitazione di quello che accompagnava il dipinto esposto.

Poco lontano si potevano ammirare il ritratto dipinto del carmelitano scalzo cremasco Fortunato Gambazzocchi di San Carlo, il ritratto «delineato a penna» (VI, p. 32) del conte bresciano Alemanno Gambara²⁷

26. G.B. CARBONI, *Le pitture e sculture di Brescia che sono esposte al pubblico con un'appendice di alcune private gallerie*, Giambattista Bossini, Brescia 1760, pp. 112-113; S. FENAROLI, *Dizionario degli artisti bresciani*, Stefano Malaguzzi, Brescia 1877, p. 98. Su Cavalli, ancora attivo nei primi due decenni del Settecento, si veda anche P. GUERRINI, *Bagnolo Mella. Storia e documenti*, Morcelliana, Brescia 1926, pp. 434-435. In G. VEZZOLI, *Note d'arte*, in E. MAGRINELLO – A. FAPPANI – G. VEZZOLI, *Storia e arte della parrocchia di S. Afra in S. Eufemia*, S. Eustacchio, Brescia 1976, s.n.p., gli intagli degli armadi della sacrestia di Sant'Afra sono riferiti a Francesco Andreoli e ad Antonio Montanino.

27. Con molta probabilità, si tratta del disegno di partenza per l'incisione di Martial Debois che Fabri unirà poi alla «lettera di avviso» relativa al progetto dell'*Heroica galeria d'I-*

e una «effigie di Elena Cornara Piscopia ricamata con mirabile artificio in una cortina d'oro filato, con fondo ceruleo misto con vaghi intrecci di vermigli colori» (VI, p. 33). Elena Lucrezia Cornaro Piscopia, la prima donna laureata della storia, è omaggiata dalla *Conchiglia celeste* anche con un rame di Isabella Piccini²⁸ (fig. 9), copia variata di un'incisione che Domenico Rossetti aveva eseguito prendendo parzialmente a modello un dipinto di Antonio Molinari²⁹.

Un altro ritratto ricordato in questa parte di percorso è quello di Girolamo Brunelli, preposito della Congregazione della Pace; la presenza di quest'opera dà a Fabri la possibilità di compiere un omaggio ai padri della Pace viventi.

CHIUSURA DELLA PROCESSIONE

Dedicatario dell'ultima parte del volume è Gerardo Martinengo, conte di Cavernago, che vediamo raffigurato nell'ultimo dei ritratti incisi (fig. 10).

In queste pagine Fabri descrive la conclusione della processione, partendo dal momento in cui la *Madonna di san Luca*, sempre alla presenza del podestà Federico Marcello e del capitano Domenico Bragadin, fu riportata all'interno della chiesa di Santa Maria del Carmine e collocata «nel loco più eminente del maestoso suo altare, con regia pompa, nell'insigne sacrario, riccamente adornato, ove ricevette le adorazioni del divoto e supplicante concorso» (VII, p. 2). Lo scrittore aggiunge anche un ulteriore particolare interessante: «stava la veneranda effigie esposta sotto d'un baldacchino tempestato di gemme che, a guisa di stelle, sopra così bel cielo di pudicitia, influivano sensi di purissimi effetti» (VII, p. 2).

La partecipazione della città fu ampia, moltissimi i voti e le preghiere rivolti alla Vergine. E, alla fine, la pioggia arrivò (VII, pp. 3-4):

talia (si veda *supra*, nota 5).

28. Questo rame era già stato utilizzato per *L'eroina veneta* di Antonio Lupis (Curti, Venezia 1689).

29. Sull'incisione di Rossetti, e più in generale sui ritratti che raffigurano Elena Lucrezia Cornaro Piscopia, si veda R. PANCHERI, *Veneta Minerva: un ritratto sconosciuto di Elena Lucrezia Cornaro Piscopia*, «AFAT», 34 (2015), pp. 67-74. Sul dipinto di Molinari, oggi ai Musei Civici di Padova, si vedano A. CRAIEVICH, Antonio Molinari, Edizioni dei Soncino, Soncino 2005, pp. 147-148, 170-171, n. 44; A. CRAIEVICH, *Antonio Molinari: gli esordi 1671-1682*, «Arte veneta», 63 (2006), pp. 235-242: 236-237.

Mentre poi determinavasi di coprire la sempre riverita ed adorata imagine della gran Genitrice d'Iddio e di rimetterla nel luogo ove di continuo sta rinchiusa, scoppiarono in bell'ordine all'aria i rimbombi de' tonanti metalli e de' fuochi volanti, che colle vampe loro sembravano di sormontar le nubi per applaudire con gli angioli a così gloriosa funtione. S'inteneriva per il gaudio ogni cuore in sentire i festevoli suoni di tutte le campane della città e le melodie guerriere di trombe, pifferi e tamburri, che s'accordavano colle note de' musicali stromenti e colle voci de' più soavi cantori. [...] Ma, oh, gran providenza della Sovrana Monarchessa del Paradiso! Mentre i musici intonavano nelle litanie il santissimo nome di Maria, improvvisamente ammantaronsi di negri horrori i confini dell'Orizzonte ed oscurossi d'inaspettata gramaglia l'aria, mutando il suo aspetto sereno in un turbato velo di densissime nuvole. Fischiava, anzi ruggiva impetuosamente il vento. Indi, versando il cielo a seno squarciato la pioggia, pareva che dai tetti e dalle nubi con sordo rombo mille interi Nili precipitassero per inondare le praterie di portentosi favori. Miracolo manifesto ed evidente di questa Madre delle misericordie, già che alla invocatione del suo santissimo nome disserossi ogni nube con i nembi d'una dirottissima pioggia, che durò per lo spatio di quattro hore continue.

LINO LUCCHINI

Giovan Battista Gerardi e le vicende lonatesi di fine Settecento

Gli ultimi anni del Settecento sono stati veramente epocali della storia di Lonato.

Dopo essere stata per quasi quattro secoli Fortezza veneta armata, elevata al rango di *città* e sede di Provveditore e di Podestà, fu violata da Napoleone Bonaparte che, entro le sue mura ebbe i suoi primi *combat* contro gli Austriaci in Terraferma veneta, ben consapevole che la sua neutralità disarmata era licenza di agire impunemente e forse già sapendo che di Venezia ne era stata decisa la sua fine¹.

Ma non è solo questa improvvisa violazione della sua quiete millenaria un fatto importante del Settecento lonatese. Avviene in questi anni la fine di quella *oligarchia degli originari* che tormentò per secoli la sua pace sociale. Infinite lotte aggravate anche dalla famosa *possessione* del Venzago, una vasta proprietà di circa 1300 ettari che gli originari lonatesi avevano acquistato ai primi del 1400 e che portò grande prosperità.²

Non meno importante per Lonato fu la contemporanea presenza di un certo numero di illustri personaggi che lasceranno il loro segno nella Grande Storia quali Vittorio Barzoni, Giovan Battista Savoldi e Giovan Battista Gerardi. Essi furono i primi membri della *Società di Giovani Signori* che si riuniva in segreto già dal 1792 in casa Segala.

Giovan Battista Gerardi fu presente in prima persona a tutti questi

1. Vedi L. LUCCHINI – G. ROBAZZI, *1795 Napoleone a Lonato*, Brescia, 1996.

2. Il Comune verrà *autorizzato* a venderla per ristorare il bilancio delle infinite spese dell'occupazione francese.

eventi. Anche lui era sul Monte Rova quando Napoleone, davanti alla grande mappa distesa sul masso, spiegava ai giovani lonatesi come si sarebbe svolta la battaglia di Castiglione. Gerardi fu a Venezia quando vennero stesi i *Capitoli e discipline per il governo della Comunità di Lonato*, approvati dal Senato veneto il 15 maggio 1794, ultimo serio tentativo per una Lonato di tutti i suoi cittadini, senza più divisioni fra originari e non.

Fu grande amico del Provveditore straordinario della Repubblica di Venezia Francesco Battaglia, che fu ingiustamente accusato di tradimento per non aver contrastato sul nascere la Repubblica Bresciana perché convinto dell'inutilità di una opposizione armata. Anche Giovan Battista Gerardi, sceso in piazza per invitare alla tranquillità la folla eccitata dai capi della controrivoluzione lonatese ad opporsi al minacciato intervento armato di Brescia senza l'aiuto della Serenissima ormai agonizzante, fu considerato dai Peli un traditore e fatto tacere barbaramente. I suoi appassionati inviti rimasero così inascoltati. Pochi giorni dopo la sua morte, centinaia di insorti rimasero uccisi nello scontro con il corpo di spedizione bresciano avvenuto a Ponte San Marco.³

È questo l'uomo che fu assassinato a Lonato nella piazza gremita di dimostranti esagitati, il 9 aprile 1797, domenica delle Palme.

ASSASSINIO GERARDI

Questo l'epilogo. Per avere presente l'evoluzione dei fatti e cercare di giungere ad una verità su questo feroce e assurdo assassinio, è necessario riportarci indietro di due mesi, al 18 marzo 1797, quando a Brescia ebbe inizio il Governo Provvisorio.

Seguendo il racconto degli avvenimenti secondo il *Veritiero Diario* di Miovilovich⁴, il conte Giuseppe Lechi, la mattina del 18 marzo si presenta in Broletto a nome del Popolo bresciano per dichiarare al rappresentante veneto la volontà di recuperare la libertà e sovranità, legge un breve messaggio al Provveditore Estrordinario della Repubblica di Venezia Francesco Battaglia il quale viene fatto prigioniero e portato in Castello, ma la notte successiva verrà poi rilasciato e fatto fuggire da porta Torrelunga. Si porta a Lonato in casa dell'amico dott. Giovan Battista Gerardi.

3. Vedi L. LUCCHINI – G. ROBAZZI, *Rivoluzione e controrivoluzione del 1797 a Lonato*. p. 35.

4. Riportato integralmente da Brixia Sacra, 1998, p. 114.

Due giorni dopo, la mattina del 20 marzo giungono a Lonato il conte Francesco Gambara e Basilio Davico, con duecento uomini e due cannoni, inviati dal Governo Provvisorio Bresciano per proclamare al popolo la *Rivoluzione contro il Veneto Dominio*.⁵

La loro missione si svolge senza particolari difficoltà.

A Lonato, ad attenderli perché preavvisati del loro arrivo c'erano i Consoli in carica Giovanni Franceschini e Sebastiano Apollonio con i consiglieri Pietro Carella, dott. Giacomo Franceschini e Cristoforo Barzoni (padre di Vittorio). Schierati i duecento uomini in piazza e puntati contro il palazzo comunale i due cannoni, Gambara e Davico salgono in Municipio, dove vengono accolti. Tutti insieme *si affacciano al poggio del palazzo comunale e sventolano la bandiera bresciana e facendo suonar campana a martello proclamano al popolo la libertà, mentre in fondo alla piazza altri lonatesi applaudevano in parte*.⁶

Il Leone di San Marco posto sulla colonna viene *tirato giù con corde lo si calpestò, vi pisciò sopra, lo ruppe in pezzi*.⁷

Il piccolo presidio francese alloggiato nel palazzo del Provveditore, in piazza, rimane spettatore. I duecento Cappelletti veneti delle caserme di Borgo Corlo e di Fontana Nuova vengono disarmati. Il giorno dopo essi abbandonano Lonato e attraversato il Venzago, si fermano a Pozzolengo.

I Consoli, che restano momentaneamente in carica, riconfermano le famiglie Peli detti Pizzaguerra nell'incarico di *sbirri*⁸ che già avevano.⁹

*Un unico episodio turbò gli avvenimenti di quel giorno, Certo Francesco Peli detto Mustacia, sgherro al soldo di Venezia, mentre veniva atterrato il Leone di San Marco, si permise di applaudire all'indirizzo della Repubblica Veneta cadente. Francesco Cherubini e Lorenzo Bonatelli, che erano armati di fucile con baionetta innestata, lo invitarono più volte a tacere, perché era mezzo ubriaco: ferito da più colpi moriva il giorno 9 del susseguente aprile.*¹⁰

5. Degli avvenimenti lonatesi abbiamo due fonti, entrambe inedite: - di J.A. CENEDELLA, *Memorie Storiche Lonatesi*, manoscritto presso la Biblioteca Queriniana di Brescia; - di O. TESSADRI, *Memorie*, libro Primo, manoscritto presso l'ex biblioteca del dott. Gian Franco Papa. [dove è ubicata questa biblioteca?]

6. TESSADRI, *op. cit.*

7. CENEDELLA, *op. cit.* libro 40°

8. Appaltatori del servizio di vigilanza e tutela dell'ordine pubblico.

9. Le due famiglie Peli detti Pizzaguerra, di origine veneta, da molti anni a Lonato quali fabbri-ferrai, conduttori del Maglio Comunale, assunsero poi l'incarico di sbirri della Repubblica Veneta.

10. CENEDELLA, *op. cit.* libro 40°.

Nella notte fuggono da Lonato il Provveditore Isacco Barbaro ed il Podestà Carlo Mignari. Anche il Provveditore Battaglia fugge: “*Non appena seppe il Battaglia del loro arrivo fuggiva dalla casa Gerardi e dalla strada di Circonvallazione interna andava a Porta Clio pedestremente e dalla via della Madonnina arrivava allo stradone aspettato da un calesse, precipitosamente si ritirava a Peschiera indi a Verona*”.¹¹

Gambara e Davigo passano la notte in casa Gerardi. La mattina successiva il generale Francesco Gambara si reca a Desenzano per proclamare anche in quel comune la nascita della Repubblica Bresciana. Il Davigo, rimasto a Lonato, fa allestire in piazza un palco addobbato ed eretto l'albero della libertà. Nello stesso giorno viene nominata la Municipalità Provvisoria.

Nei giorni successivi si tennero dal palco molti importanti discorsi per *infiammare* la popolazione. Di questi il Cenedella, che scrive sulla scorta delle testimonianze dei suoi genitori, in particolare della madre che fu spettatrice diretta di molti eventi, ne trascrive testi interi. Il Tessadri *gogo* e nostalgico di Venezia, è bene ricordarlo, fu testimone personale e dichiara di scrivere *perchè i posteri potessero giudicare delle cose passate* e per contestare il Cenedella, *giacobino* convinto e ammiratore delle novità portate dalla Francia.

Il primo aprile a Lonato iniziò la controrivoluzione che voleva il ritorno della sovranità veneta, voluta e organizzata da due famiglie: i Moreni di Bedizzole e i Peli di Lonato, ex agenti di polizia al soldo del governo veneto.

A mezzogiorno si trovano nell'osteria dei Mulini i Moreni sbirri di Bedizzole con alcuni uomini di Calcinato. Arrivano i Peli che dai colleghi Moreni vengono convinti ad unirsi a loro per organizzare una opposizione alle *novità* portate dai Bresciani in opposizione al legittimo Governo Veneto. Lasciata l'osteria si dirigono in paese portando un Leone di San Marco di ferro preso in casa *del fanatico maniscalco certo Bernardino Leale* e si presentano al palazzo comunale *intimando la deposizione del Governo Bresciano e gridando Viva S. Marco, Viva la Religione, Abbasso il Governo Bresciano ed il popolo accorrendovi armato assecondò gli evviva ed innalzarono il Leone sulla colonna ove il giorno 21 marzo erasi posto il berretto ed il pugnale bresciano, e ruppero questi in pezzi ed abbruciarono la bandiera che stava sul poggio del Palazzo. I Consoli del Vecchio governo eransi ritirati e non avevano*

11. CENEDELLA, *idem*.

*lasciato il palazzo che il segretario Tenchetta ed il sig. Carella Pietro, ripresero il comando*¹².

Ai tumultuosi Peli-Pizzaguerra e Moreni si associarono altri fanatici Lonatesi fra i quali Zosimo Ongarini, Carlo Montini, Paolo Sembinelli, dott. Franceschini e questi tutti insieme persuasero i Lonatesi nel far della sera del primo aprile a prender le armi e quindi tutta la canaglia del paese armata accorreva in Piazza, munite le porte del paese di sentinelle.

Gli insorti pensarono giustamente che il Governo Provvisorio Bresciano avrebbe provveduto quanto prima ad inviare armati per soffocare il movimento.

La mattina di sabato 8 aprile, infatti, arrivava da Brescia, diretta ai Consoli, una lettera con la quale venivano invitati a riportare la calma tra la popolazione convincendola ad abbandonare ogni volontà di rivolta, avvertendo che il giorno 12 aprile sarebbero arrivati 2.000 armati, con sostegno di cavalleria ed artiglieria per rimettere le cose in ordine.

Questa lettera scatenò maggiormente gli animi.

*Intanto – scrive il Cenedella*¹³ *– nel giorno nove aprile che era la Domenica delle Palme cresceva il tumulto. Gli oziosi e sfaccendati esclamavano: Viva S. Marco Viva la Religione! e dicevano che era necessario ammazzare i Giacobini tutti e distruggerli, e quindi impadronirsi delle loro sostanze, e si meditavano i saccheggi che il giorno dopo ebbero luogo.*

Durante il giorno adunque – prosegue il Cenedella – si sentivano fra i crocchi che si tenevano in piazza che ai Consoli era stato scritto l'arrivo dei Francesi e dei Bresciani, ed alcuni dicevano quindi che era meglio lasciare le armi e starsene tranquilli spettatori, ed altri che erano secretamente stuzzicati dai Pizzaguerra e dai Moreni sostenevano il contrario, e verso le ventidue ore di detto giorno tutto il popolo, cioè dei villani e dei cattivi artieri, presero le armi e gridavano: Viva S. Marco, Viva la Religione, Morte ai Giacobini! Intanto alcuni dei Peli avevano assicurate le strade della piazza di guardie armate. Il Comandante Francese che aveva pochissimi soldati andò in Palazzo e radunati i Consoli e varie persone ragguardevoli del paese, cioè Paganì Franco, Gerardi Gio.Batta, Sabelli Antonio, Arrighi Felice, dott. Gian Batta Sperini ed altri, trattati con essi dei mezzi di sedare la mol-

12. TESSADRI, *Memorie*, I°.

13. CENEDELLA, *libro* 40°.

titudine tumultuosa, dopo aver molto discusso, intanto che schiamazzo sulla piazza cresceva, si determinò di avvisare il popolo che co' Bresciani v'erano i Francesi, e Gerardi che prese sopra di se il fattale incarico discese dal Palazzo ed avvicinosi verso casa sua procurava di calmare i sollevati, e gli altri suoi compagni rimasero alcuni minuti nel palazzo discorrendo fra loro dei gravi imminenti pericoli. Mentre Gerardi era tutto inteso a quietare i tumultuosi, ecco che una banda di birbanti alla cui testa v'era Faustino Peli sbirro e certo Carella Pietro q. Giacomo, e Paolo Bontempi, si mettè a grigare: Largo, largo! Ognuno fugge ed il povero Gerardi rimane solo in mezzo, ed il Peli gli tira un'archibugiata di fianco e lo stende a terra. L'infelice si alza per chiedere pietà e lo scellerato cavata una pistola gli spaccò la testa, e lo finì vicino alla fontana in piazza. Tosto diedero di piglio altri birbanti all'armi ed incominciò il terribile suono della campana a martello che tutta la notte suonò a stormo. Il cadavere dello sventurato Gerardi abbandonato per tutta la notte fu veduto alla mattina spoglio di scarpe e calze e quasi svestito.

Perché il Gerardi fu tanto atrocemente ucciso? Tutti lo conoscevano come un uomo buono, generoso, padre di otto teneri figli, sceso tra la folla inferocita per indurla alla tranquillità, solo, sicuro di sé.

Il Cenedella¹⁴ – rifacendosi alla testimonianza del padre – scrive che fu ucciso per una vendetta personale. Si tratta chiaramente di notizia falsa e priva di ogni fondamento che non merita di essere seguita.

Il vero motivo è politico e lo dice il Tessadri¹⁵ un testimone personale degli eventi ed era uno sfegatato gogo: *Il benevolo lettore potrà facilmente accorgersi che Gian Battista Gerardi si comprò la morte coll'essere stato amico del traditore Battaglia, coll'averlo alloggiato in casa sua e coll'aver con suo mezzo avuta relazione coi francesi mandatari o segreti agenti. Da tali momenti alcuni incominciarono a prevedere il tristo e miserabile fine di Gian Batta Gerardi. Tanto più che verso la metà di marzo partì da Lonato per recarsi a Milano con pubbliche incombenze, ma arrivato a Brescia fu consigliato da suoi amici a ritornare a Lonato. Chi voleva per concertare importantissime cose con mandatari francesi, altri collo stesso Napoleone, ed altri per parlare con Capitano Francese per ordine del famigerato Battaja.*

I rapporti fra il Gerardi ed il Provveditore Battaglia non erano cer-

14. CENEDELLA, libro 40°

15. TESSADRI, libro primo, nota 33

tamente quelli di una semplice e disinteressata amicizia che si limitava all'ospitalità del momento. Una prova dei forti legami fra i due la troviamo nella *Relazione degli ultimi avvenimenti a Brescia*¹⁶ con la quale il *Provveditor Extraordinario* Battaglia informava il Senato Veneto dei provvedimenti presi non appena ebbe notizia che il moto rivoluzionario si stava affermando. Per prima cosa, seguendo il parere degli alti ufficiali, fu quella di chiedere a Verona se fosse possibile l'invio di truppe. Ritenne necessario, in secondo luogo, avere la certezza *che i francesi non avrebbero preso parte allo sviluppo della congiura* inviando a Milano una persona fidata. *Quanto alla persona da spedirsi a Milano dopo molti esami per la delicatezza della cosa, venne scelto Giambattista Gerardi di Lonato. il quale venuto a Brescia chiese di ritornarsene a casa prima di andare a Milano, cosa tramontata per la esplosione di Bergamo.*

Battaglia fu accusato dagli ultimi sostenitori della grande Venezia di essere un traditore. Tutto sommato egli ha agito prudentemente; ha evitato spargimento di sangue; ha fatto in modo di non suscitare reazioni a catena che nel clima infuocato del momento potevano portare. Egli non fu un traditore, cercò solo di evitare il peggio. L'amico Gerardi la pensava come lui e per questo cercò di calmare gli insorti. Il suo invito alla prudenza fu considerato atto di tradimento dei loro intenti dai Peli, capi della controrivoluzione, e per questo fu odiato e ucciso.

La migliore testimonianza sulla vita e sulla morte del Gerardi è quella del grande Vittorio Barzoni. Riteniamo giusto riportarla qui integralmente.

Si tratta dell'orazione funebre che egli pronunciò in morte dell'amico, trascritta dal Tessadri nelle sue *Memorie* libro primo, finora sconosciuta e inedita. (Vedi l'*Allegato*)

Le sue parole non hanno bisogno di commento: *Egli fu ucciso per aver voluto salvare un paese intero dalla totale sua rovina e nessuno fece del di lui eroismo onorevole commemorazione. Io suo amico profitto di queste circostanze per pagare un sacro contributo alla memoria di questo martire del suo amore verso il prossimo e per ripagare modeste funebri lodi sulla tomba di quest'uomo al quale non mancò forse che il favor delle circostanze per essere grande.*

Più avanti, sulle cause della morte dell'amico: *E un tal uomo fu creduto un Giacobino e qual giacobino trucidato! L'aver questo padre*

16. U. DA COMO, *La Repubblica Bresciana*, documento n. 11 dell'appendice, p. 316.

della patria voluto salvare i Repubblicani dal furore dei patrioti, dalle vendette dei francesi, causa fu che venisse spento.

Verso la conclusione ribadisce: *Giovanni Battista Gerardi è inteso esporsi a nuovo repentaglio per salvare i repubblicani dal macello, è inteso far deporre le armi ai patrioti per salvarli dal risentimento dei Francesi.*

LA QUESTIONE DEGLI ORIGINARI

Nel Medio Evo in quasi tutti i Comuni e non solo a Lonato, il diritto elettorale era esclusivamente riservato ai soli membri delle antichissime famiglie originarie, così come stabilivano gli antichi Ordinamenti. Gli stranieri furono sempre considerati soltanto ospiti, anche se essi erano abitanti lonatesi da secoli e pagavano regolarmente i contributi.

Altrove questa odiosa distinzione fra cittadini perfetti e ospiti andò col tempo esaurendo. Ad aggravarla e prolungarla a Lonato fu la proprietà del Venzago, acquistata dagli originari nei primi decenni del 1400.

Le prime lotte in merito nacquero infatti fra i cittadini originari dell'estimo maggiore (i ricchi, dotati già di buoni patrimoni) e quelli degli estimi minori (piccoli proprietari e poveri). Venezia riuscì a comporre ogni dissidio con una decisione del Collegio dei Dieci Savi del 15 gennaio 1593, con la quale fu stabilito che le entrate del Venzago, detratte prima tutte le spese, imposte e tasse, dovevano essere divise sopra le "teste" (capi famiglia) e le "bocche" (componenti la famiglia). Venivano esclusi, in modo assoluto, quelli del maggior estimo.

Questo stato di cose si conservò per secoli e solo dopo lunghe lotte e vicende, venne definitivamente eliminato solo nel 1794, come vedremo.

L'evento che provocò un grande mutamento dell'antica distinzione fra cittadini originari e non fu la peste del 1630 che a Lonato si manifestò con particolare violenza. Sopravvissero 1.800 persone e 972 famiglie.¹⁷

Naturalmente, anche le famiglie *originarie* furono quasi del tutto eliminate. Molti terreni rimasero incolti e molti proprietari superstiti si allontanarono dal Comune.

Finita la falcidia, il primo gennaio 1631 si riunì la Vicinia o Consiglio Comunale¹⁸ nella sala del nuovo palazzo comunale con l'intervento

17. A. PAROLINO, *Succinta informazione della Terra di Lonato prima e dopo le sue rovine*. Ms. Parrocchia Lonato.

18. ASCL, *foglio 106 e seguenti*,

di soli 125 capi famiglia *originari* per la formazione nel nuovo Consiglio, ma per la mancanza di persone da eleggere la Vicinia deliberava di ridurre, con l'assenso del Provveditore, il numero dei consiglieri da 40 a 30.

In questa situazione la Vicinia, in seduta del 6 febbraio 1631, stabiliva di *concedere la piena cittadinanza anche ai non originari*, purché residenti da almeno dieci anni, con la possibilità di godere dei beni comunali, fatta eccezione della grande proprietà del Venzago, acquistata nella prima metà del 1400 dagli *originari*.

La richiesta di essere ammessi come *nuovi originari* fu subito presentata da alcuni, ma gli antichi originari la tennero nel cassetto della cancelleria per oltre un decennio.

La questione della loro ammissione fu discussa nella seduta consiliare del 19 febbraio 1648 ed approvata con 27 voti favorevoli e 13 contrari¹⁹.

Le prime richieste di ammissione furono 13 con varie offerte di somme di denaro al fine di sollevare il Comune *da molti aggravi*²⁰.

Altre domande vennero esaminate il 10 marzo 1649, dietro offerta di varie somme di denaro²¹.

In seduta consiliare del 30 aprile 1651 vennero ammesse altre quindici famiglie con 27 voti favorevoli e 9 contrari.²²

Dopo il 1662 non risultano adottate altre delibere di concessione della cittadinanza. Tuttavia appare chiaro da elenchi redatti all'inizio del 1700 che molte altre famiglie furono successivamente ammesse. Con ogni probabilità la decisione di ammissione venne adottata dal Consiglio Speciale, del quale rimangono solo poche delibere in un registro datato 1794 – 1796.

Per molti decenni fra originari vecchi e nuovi non si presentarono alla Amministrazione comunale altri problemi e sembrava stabilita una convivenza pacifica, ma nelle riunioni del Consiglio Comunale del 21 gennaio 1791 e del 2 settembre 1792 si presentò un nuovo problema.

Gli originari che da oltre un secolo si erano dispersi in altri paesi, sostenuti anche da quelli che erano rimasti in paese, reclamarono di essere partecipi delle rendite del Venzago perché esso fu acquistato a suo tempo solo dai loro antenati. Nacquero in Consiglio gravi tumulti fra le varie famiglie e discendenti, tanto che si decise di inviare a Venezia i

19. ASCL, *foglio 298-298*.

20. ASCL, *Provvisoni 1643-1659*, fogli 70-71.

21. ASCL, *Provvisoni 1600-1673*, f.53 – 54.

22. ASCL, *Provvisoni 1643- 1659*, f.195.

signori Felice Arrighi e Francesco Bonatelli perché il Governo Centrale intervenisse.

A Venezia oltre ai due consiglieri nominati dal Comune e con il contributo di Giovan Battista Savoldi, Francesco Pagani e Giovan Battista Gerardi, in rappresentanza dei nuovi originari, si creò una particolare commissione che portò alla formulazione di un testo di norme per l'amministrazione del Comune di Lonato.

Il testo di tale *Piano di Riforma* fu approvato dal Senato Veneto con ducale del 15 maggio 1794. La ducale stessa riconosce l'importante contributo alla sua stesa da parte dei rappresentanti delle parti cittadini lonatesi come segue:

“Con dettagliata scrittura produssero pertanto alla approvazione quei benemeriti cittadini un piano concordemente convenuto tra gli Procuratori degli abitanti di quel Paese (i Procuratori dei non Originari erano (Dr. Gio Battista Gerardi, Gio. Battista Savoldi, Francesco Pagani) e i 5 Deputati eletti con parte di quel Consiglio del 16 febbraio e 16 marzo passato, che maturamente esaminato da cittadini stessi, diviene il Senato dietro il riputato loro parere ad interamente approvarlo in tutte le sue parti perché conciglianti li contemplati essenziali oggetti.”

Il 31 maggio 1794, con solenne adunanza nella sala del Palazzo Comunale, alla presenza del Provveditore e del Podestà, vennero convocati tutti gli elettori per la formazione del nuovo Consiglio Comunale.

Il giorno 7 giugno 1794²³, finalmente, nella riunione plenaria del Consiglio Comunale, sotto la presidenza dell'ill.mo Provveditore Orseolo Ruggero Badoer e del nobile Podestà Andrea Pedrocchi, e con la presenza di tutti i consiglieri e di tutte le cariche municipali, cioè Consoli, Sindaci, tutte le Deputazioni, Commissioni, ecc. *veniva abrogata la distinzione fra originari vecchi e nuovi e forestieri come da non più menzionarsi.*

Nella stessa riunione fu approvato il *Piano di riforma* del Consiglio Comunale che prevedeva una “*Vicinia degli Elettori*” divisa in cinque classi e poi in quadri che tuttavia non ebbe mai attuazione perché la Rivoluzione Francese negli anni immediatamente successivi portò un nuovo vento di civilizzazione e di mentalità.

23. ASCL. *Provvisioni 1794-1795.*

Questo Consiglio e tutte le cariche elette rimasero in carica fino alla nomina della Municipalità Provvisoria della Repubblica Bresciana.

Gli odi si placarono finalmente dopo l'arrivo dell'armata francese che portò l'uguaglianza fra cittadini imposta dalla rivoluzione d'oltralpe. Anche la "possessione" del Venzago fu posta all'asta in 78 lotti il giorno di San Martino del 1797²⁴.

LA SOCIETÀ DEI GIOVANI SIGNORI

Le nuove idee rivoluzionarie che venivano da oltralpe diedero origine a vari movimenti culturali in tutto lo Stato Veneziano.

La grande attesa di un mondo nuovo portò anche a Lonato la spontanea formazione di alcuni giovani che "*Sino dal 1792 – scrive il Cenedella²⁵ – si occupavano dei studi politici*" con riunioni segrete che si tenevano nella casa di Giovanni Battista Savoldi posta in piazza con angolo vicolo Restelli.

Una società di giovani signori amanti del sapere – prosegue il Cenedella – che mal volentieri sopportavano l'andamento politico di quei tempi. I libri di Rousseau, di Voltaire, la Grande Enciclopedia ed altri libri erano scopo ed oggetto della lettura e studio della gioventù d'allora.

Di questa piccola comitiva facevano parte oltre a *Giovan Battista Savoldi*, medico (1735-1802), che fece parte del Governo provvisorio della Repubblica Bresciana nel 1797 e fu uno dei cinque Membri del Direttorio della Repubblica Cisalpina su nomina di Bonaparte; *Vittorio Barzoni* laureato in giurisprudenza, scrittore e giornalista (1767-1843), avversario di Napoleone. Sue opere principali *Il solitario delle Alpi* e *I Romani nella Grecia*. Nel 1804 si trasferì a Malta dove diresse alcuni giornali agli ordini del Governo Inglese. Caduto Napoleone, nel 1814 lasciò Malta e tornò a Lonato; **Francesco Pagani**, avvocato (1754-1817). Quando Gio. Battista Savoldi entrò a far parte del Direttorio della Cisalpina fu da lui nominato segretario generale, carica che tenne

24. Fu Luigi, figlio primogenito di Giovanni Battista Gerardi che in gioventù, prima di diventare un grande avvocato del foro milanese, quale amministratore del Comune di Lonato, ottenne dal Governo l'autorizzazione a vendere la grande proprietà del Venzago per risanare il bilancio comunale delle enormi spese di occupazione dell'Armata Francese. Vedi P. ZAMBELLI, *Memorie intorno alla vita dell'avvocato Luigi Gerardi*, 1841, p. 215.

25. CENEDELLA, *libro 40°*.

fino alla venuta degli Austriaci nel 1799. Fu poi Regio Procuratore Generale presso la Corte di Giustizia di Brescia; *Gio. Battista Gerardi* medico (1747-1797) originario di Limone, ottenne la cittadinanza lonatese dal Consiglio Comunale del 15 maggio 1778, ucciso il 9 aprile 1797, domenica delle Palme; **Giuseppe Mocini**, medico condotto a Lonato (Odolo 1751- Lonato 1789); *Felice Mozzini*, notaio (1753-1832 in Lonato); *Paolo Tenchetta*, figlio del segretario comunale di Lonato, amico di Bonaparte, acquistò dal Demanio tutta la proprietà dell'ex abazia di Maguzzano; *Giuseppe Zanoni*.

Dopo il 24 gennaio 1797 – scrive ancora il Cenedella²⁶ – si scioglieva. Vittorio Barzoni per alcune contese e differenze con Giovan Battista Gerardi ed Olivo suo fratello si erano già da molti mesi ritirati a Venezia.

Il Tessadri, che abitava ai Prè, così ricorda questi personaggi²⁷: *In quei tempi il Triunvirato lonatese era composto dal sig. Savoldi, dal dott. Franco Pagani e dal nostro Gerardi. Si vuole che il Savoldi fosse grande e profondo pensatore, che Pagani fosse il miglior scrittore di quei tempi del nostro paese e che Gerardi finalmente fosse il miglior parlatore.*

ALLEGATO

ORAZIO TESSADRI, *Memorie, libro primo*, manoscritto inedito presso la biblioteca dottor Gianfranco Papa.

Orazione funebre di Giovan Battista Gerardi, scritta da Vittorio Barzoni.

“”No, io non lascerò perdersi nelle tenebre dell’oblio le buone qualità del mio amico Gerardi. Il cuore mi ordina di farne parola: la verità conduca i miei detti. Di un fare aperto e disinvolto, tra le cure del suo stato, nella società, cogli amici, per tutti aveva Gerardi, nelle maniere, nel discorrere, nell’operare quella sciolta facilità che è figlia di vera naturalezza e di un’arte che sa facilmente nascondere ogni onta. Professava la medicina, occupavasi dell’agricoltura, amava le scienze, coltivava la buona lettura ed in tutto faceva spirare quel chiaro inge-

26. *Idem*, inizio libro 4°

27. TESSADRI, libro primo, nota 43.

gno di cui era dotato. D'una illibatezza esemplare, era sempre pronto a sacrificare qualunque vista d'interesse alla purità della sua morale ed alla rettitudine dell'animo suo. Buon padre di famiglia amava teneramente la moglie ed i propri figli: egregio amico, s'intrometteva in tutto, per giovare a tutti: pietoso verso i poveri ed i malati, confortava le condizioni de' primi con frequenti lemosine, alleviava i mali de' secondi, od affatto li removeva coll'adoperare gli spedienti dell'arte da lui professata. Quest'uomo aiutava, quest'uomo più non aiuta e fatalmente tragica fu la sua morte. Egli fu ucciso per aver voluto salvare un paese intero dalla totale sua ruina e nessuno fece del di lui eroismo onorevole commemorazione. Io suo amico profitto di queste circostanze per pagare un sacro contributo di pianto alla memoria di questo martire del suo amore verso il prossimo, e per ripagare modeste funebri lodi sulla tomba di quest'uomo, al quale non mancò forse che il favor della circostanza per essere grande. Però se la storia superba trasvola sugli annali di Gerardi perchè oscuri, io degli annali di Gerardi terrò conto, perchè immacolati. Nato in Limone, istruito a Bologna, da poi aver là conseguita la laurea nella facoltà medica, era venuto a stabilirsi in Lonato, ove avealo chiamato una sua zia, cognominata Segala. Questa al suo morire l'aveva lasciato erede di tutti i di lei averi. Però benchè padrone di quel ricco patrimonio, sentì che qualche cosa mancava ancora alla sua piena felicità. Laonde accasatosi con una donna nobile di famiglia e più per le molte sue private virtù, con Barberina Zambelli. Viveva con essa, il suo tempo scompartendo tra lei, la cultura dei suoi poderi ed il liberale esercizio della sua professione.

Giovan Battista Gerardi ebbe a mano di sua moglie cinque figli e due figlie, ed era beato nel veder ad ogni momento rinvigorirsi da crescente vita le pargolette membra degli uni e delle altre: e padre e madre e figli in vista sembravano 9 creature d'una sol anima informate: passavano beatamente insieme dei mesi, degli anni a lor parvero minuti e giorni. Gerardi s'incaricò egli stesso dell'educazione della sua prole, e la buona riuscita che questa andava facendo veniva citata come prodigio dell'educazione domestica.

Ma non solo era egli utile a suoi che utile pur era agli estranei. In qualità di medico occupavasi del curare gratuitamente gl'infermi del paese, ed a lui erano con eguale sollecitudine nelle loro malattie assistiti il mendico ed il benestante, il povero contadino che lavorava la terra per altri e lo spettabile sacerdote che pel bene delle anime sparge la parola di Dio. Non meno esperto medico che perito agricoltore, nuo-

ve pratiche aveva introdotte onde aumentare e migliorare i prodotti del suolo, e nuovi e tali e sicuri metodi aveva istituiti per la coltura dei gelsi, che nei suoi poderi li faceva esemplarmente prosperare. La sua campagna era una scuola vivente dalla quale partivano insegnamenti che andavano ad istruire i lavoratori del contado ed a fertilizzare i terreni.

Tanti benefici fatti al prossimo, tanto ingegno, sommo credito acquistaronò al Gerardi in Lonato. Le molte sue capacità, il non comune sapere, il fecero guardare come uomo atto a tutto. Per lo chè i suoi concittadini invece di andare a cercare le decisioni delle loro liti nel Foro, con unanime vista investivano Gerardi dell'autorità del Giudice, ed al suo arbitrio rimettevano la definizione delle civili loro contese. Vantaggiato dal suo discernimento e dal suo buon nome, egli stesso inappellabilmente giudicava le questioni vertenti tra il potente ed il debole, fra il benestante ed il povero, tra l'uomo accorto e l'idiota privo di ogni senno. Per tal modo Gerardi salvava tante oneste famiglie dall'andare a rovinarsi nel foro, salvava tanti infelici dal cruccio di essere balestrati da una in altra magistratura, nel dispendiosissimo proseguimento dei loro processi. Tutto ciò che riguardava un sì valente uomo merita essere conservato. Le sue buone opere sono un patrimonio di famiglia: sono un retaggio appartenente ai suoi discendenti i suoi stessi discorsi. Per lo che non devono con lui rimanere nella tomba sepolti. Un giorno stando egli in un suo orto, seduto sotto un pioppo, al margine di un fiume, mosse a discorrere sulle qualità delle passioni e sulle lodi della virtù. Io giovane allora ero con lui ed attentamente mi posi ad ascoltarlo. "Giacchè, disse egli, cominciano a germogliare in voi tutti gli umani affetti ricordate spesso che le passioni qualora non sieno dirette dalla virtù, trasmutano l'uomo in flagello di se e del suo prossimo". "Ma per rimuover quel disordine e quel danno (intempestivamente io proruppi) non sarebbe forse sano consiglio l'annientare addirittura nell'uomo le sue passioni?" "No! – risposemi Gerardi – Anzi quel divisamento sarebbe al mondo sommamente funesto. Con distruggere le passioni si verrebbero a torre all'uomo quell'incitamenti per quelle tendenze morali che creano del pari il buon principe e lo spietato tiranno, l'ingegnoso artefice e l'accorto raggiratore, l'uomo studiosamente onesto e lo scellerato scadentemente nemico di ogni lodevole principio". "Che deesi far dunque -soggiunsi io- colle umane passioni?" "Incamminarle, replicò, al retto e dirigerle al conseguimento del lecito bene, adoprarle e promuovere la prosperità de' nostri simili, e per vantaggio del prossimo giovarsi di tutta la forza delle stesse, a seconda però delle

norme prescritte dalla virtù. Sempre che questa serva di guida alle nostre passioni, allora non saranno mai nè a voi nè ad altri funeste. Siate dunque virtuoso, questo sol precetto basta!” “Ma basterà forse -inter-ruppi io- comandare all’uomo di essere virtuoso, perchè lo sia?” “No! – risposemi Gerardi – ma conviene provargli che ci va del proprio suo interesse a non esserlo.” “Come provarlo? – replicai – Il mio amico piantato il suo bastone in terra, e sulla cima dello stesso congiunte le mani, e sulle mani posato il mento, così seguitò a dire: “ La virtù è una facoltà della mente, che è conforme alla ragione, un’abitudine dell’animo che porta a vivere rettamente tra gli uomini, ma chi va contro la ragione ed il retto opera contro se, dunque chi resiste alla virtù se steso offende, e desta il suo proprio danno. E siccome la virtù fa che l’uomo col giovare agli altri sommamente a se stesso compiaccia, così il cittadino dabbene nel promuovere la prosperità de’ suoi fratelli la propria edifica. Se la virtù fa che l’uomo trovi la propria felicità nel formare l’altrui, se la virtù nel mover l’uomo a far agli altri ciò che vorrebbe che a lui fosse fatto, lo colma di contentezza; il vizio nell’indur l’uomo corrotto a far male ai suoi simili lo affligge, e col determinarlo a fare agli altri ciò che non vorrebbe che a lui fosse fatto, riversa nel suo cuore voraci rimorsi e nel male cagionato altrui gli fa trovare il suo supplizio. Il vizio dunque genera la miseria propria e quella del prossimo; come la virtù nel momento è grata a chi la esercita è anche agli altri vantaggiosa”. Allora Gerardi alzandosi e mettendomi una mano sul capo e gli occhi scintillanti fissando nel cielo, concluse: “Siate dunque virtuoso se volete essere contento qui ed altrove, siate d’incorruttibile probità, siate nella vostra condotta irreprensibile, sia sacra la vostra parola, sieno larghe le vostre mani verso i vostri simili e sarete felice: volete poi di molto accrescere la vostra felicità coll’aumentare quella degli altri, sacrificate quando lo occorre una porzione dei vostri diritti pel bene degli uomini, ed al tramontar d’ogni dì ripetete con un onesto principe dell’antichità che avete perduto una giornata sempre che non è stata da voi marcata con qualche atto di generosità.

Un uomo che professava queste massime, che per tutta la vita le praticò, fu barbaramente ucciso. L’ultima volta che io lo vidi Gerardi fu notevole per un colloquio che mai non uscirà dalla mia mente. Era sul cominciare dell’autunno dell’anno 1796, ed ero a passeggiare sul monte della Rua con Battista Savoldi, Francesco Pagani e Gerardi. Cammin facendo si venne a discorrere della Rivoluzione Francese e della Democrazia. Come Gerardi si era posto a censurare le orride iniquità e

le sanguinose turbolenze che sempre accompagnano gli stati democratici, Savoldi sdegnato audacemente portò in campo le cupe ingiustizie e gli atroci fatti che in modo apparentemente placido, fermentavano d'attorno al solio dei Tiranni...Pagani venne con impeto in quel contrasto e disse: "La libertà è sacrificata in tutti e due questi stati poichè nell'uno il cittadino è vittima, nell'altro è schiavo della volontà dei despoti. Ma che fare? Tale fu spesso la sorte dell'umana libertà; ella spesso rimase esposta ad uno di quei due scogli, ed ad uno scappando andò necessariamente a rompere nell'altro". Allora venendo Gerardi ad interloquire disse: "E pure io credo che si possa trovare un temperamento di governo che ad un tempo preservi la libertà dell'uomo dagli orrori popolari e dagli atti dispotici de' tiranni. Io sono persuaso -continuò egli- che un principe ereditario, se sostenuto dal patriziato e moderato da forti leggi, sia il miglior custode della libertà degli uomini". E un tal uomo fu creduto un Giacobino e qual giacobino trucidato! L'aver questo padre della patria voluto salvare i Repubblicani dal furore dei patrioti, dalle vendette dei francesi, causa fu che venisse spento.

È tempo che estesamente esponga dietro a quali casi, per quali mano ed in che orrido modo cessasse egli di esistere. La città di Brescia era sotto i Veneti auspici tranquilla e felice. Bonaparte coi vocaboli di democratici e di aristocratici divise gli abitanti della medesima, armò contro i patrioti i repubblicani, col braccio di questi la sovvertì, ed un nuovo reggimento v'introdusse. D'ordinario quando fra il popolo si agitano questioni per mutamenti di governo, quelle questioni sciaguratamente dal popolo si argomentano colle soverchierie, col coltello e col sangue. Infatti non fu appena Brescia rivoltata che i Repubblicani spinti da Bonaparte con le armi alla mano andarono ne' casali, ne' paesi della provincia bresciana a piantarvi violentemente alberi di libertà ed a fondarvi reggimenti democratici. I patrioti della provincia animati dal lodevole sentimento di difendere la patria, il legittimo loro governo, i loro costumi, la religione, tutto, si levarono in armi contro quelle tiranne innovazioni, schiantarono gli alberi della libertà, abbassarono le potenze dei municipi e si dichiararono nemici dei Repubblicani.

In quella notevole crisi la controrivoluzione scoppiò anche a Lonato. I patrioti abbrancarono le armi, rovesciarono l'albero della libertà, rialzarono le venete bandiere, maledirono Bonaparte, esecrarono i francesi e dichiararono voler devastare le case ed i poderi dei Repubblicani. In fra tanta effervescenza Gio. Batt. Gerardi risolve di riparare ai sovrastanti danni e di opporsi alle imminenti minacciate devastazioni,

corre per le strade, parlamenta, prega, scongiura i patrioti a non voler devastare le proprietà dei repubblicani, li persuade e molte case salvate devono la loro conservazione al coraggio ed alla rettitudine di Gerardi.

Per quest'atto di virtù gli attrasse l'odio di alcuni uomini vendicativi che si erano messi nella schiera patriottica per isfogare il loro rancore contro antichi avversari, ed a questi essendosi riuniti quei pochi nemici che aveagli da gran tempo fatti la sua onestà, la sua ricchezza ed il suo ingegno, tutti insieme mossero a disseminare fallaci storie onde farlo apparire Giacobino. È facile far credere tutto ad un popolo giustamente inviperito e sollevato. Laonde questo di leggieri sospettò Gerardi qual Giacobino e da quel momento lo riguardò come della di lui parte non amico. Eppure egli non avea fatto che opporre all'esecuzione di meditati eccessi! Non pertanto il risentimento degli uomini vendicativi nelle loro aspettative delusi, il livore segreto di naturali nemici, la crudeltà ed il furore del popolo, tutto era contro Gerardi. La fermentazione generale maggiormente riscalda ed esacerba gli animi dei patrioti contro di lui. La sua persona è notata...In quel travaglioso frangente giunge da Brescia una notificazione del generale Landrieux colla quale sotto pena di mettere tutta la provincia a ferro e fuoco, intima ai patrioti di deporre le armi. Questi da tal colpo stupefatti, credono che i Giacobini abbiano suggerito al generale francese quell'editto, e fortemente sospettano che lo stesso Gerardi abbia avuto parte in quella macchinazione. Laonde infuriati corrono per le strade, empiono il paese di grida, d'imprecazioni, di bestemmie, ruotano spaventevolmente i ferri, e di atroce morte minacciano i partigiani della democrazia. Questi tentano sottrarsi al furore dei patrioti. Le madri, le spose, le famiglie di quelli o di questi sono colla palpitazione nel cuore. L'impronta orrenda dello spavento sta nel volto desolato dei cittadini che non hanno presa alcuna parte. Chi teme essere sospettato Giacobino e percosso. Chi teme essere accusato di Giacobinismo e spento. Giov. Batt. Gerardi è inteso esporsi a nuovo repentaglio per salvare i repubblicani dal macello, è inteso far deporre le armi ai patrioti per salvarli dal risentimento dei Francesi. I suoi amici, i prossimani suoi, i suoi figli si argomentano rimuoverlo da quel divisamento per non far crescere nel popolo i fatali sospetti di giacobinismo che già si avevano contro di lui. Non cede alle istanze degli amici, non alle suppliche dei parenti, non alle preghiere di sua moglie e dei suoi figli, si toglie dalle lor braccia e volge a salvare il paese dal suo eccidio. Si imbatte nei patrioti, in nome dell'umanità li prega di non voler bagnarsi le mani nel sangue dei loro concittadini,

in nome di Dio li scongiura di deporre le armi per non chiamare sopra loro stessi la vendetta dei Francesi. “Le poche vostre forze -dice ad essi- non potranno far fronte alle falangi di Bonaparte: laonde col trucidare i repubblicani, e col tenervi armati, altro non fate che trovarvi addosso la collera dei Francesi (dell’intera armata francese) la quale da poi che avrà sterminato voi agguaglierà al suolo la patria vostra”.

A quel discorso un mormorio confuso e truce si leva tra i patrioti attorno a lui radunati: chi calunnia il suo onore, chi lo maledice come Giacobino, chi rinfaccia di voler tradir la patria. Tutto è addosso a lui, il furor popolare da uno in altro luogo lo sospinge, l’intimazione di trucidarlo lo incalza in ogni dove. Non v’è riposo alla rabbia dei patrioti contro lui sollevati: si vuole il suo sangue...In quell’istante si sente suonar orrendamente a martello ed una voce diffondesi esser nella piazza co’ suoi l’ufficiale francese che aveva in Lonato il comando. A quella voce i patrioti lasciano Gerardi e corrono a precipizio e colle armi alla mano sulla piazza. Dove vi trasporta sciagurati il furor vostro? Che volete con quegli archibusi? Quali vittime con l’occhio inquieto ricercate? Di quali cittadini bestemmiate il nome? Di chi chiedete il sangue? Ma il sollevamento ingrossa: tutto è orrore e sbattimento delle cose: tutto è trambusto e confusione per la strada: chi corre, chi fugge, chi minaccia: ovunque si sente urlar l’inasprita gente, ovunque uno spesso rimbombare della campana a martello...Gerardi si presenta sulla piazza: i patrioti lo attorniano, lo investono. Egli oppone intrepido all’odio loro la propria virtù e per l’ultima volta li avverte degli estremi danni ai quali vanno incontro col persistere nel disegno di perseguitare i repubblicani, e di rimanere contro Bonaparte armati. E per ismuoverli dal loro proponimento si rivolge al Comandante francese ed il prega acciò egli pure l’induca ad obbedire alla notificazione di Landrieux. Fatalmente mostrò colui dubitar che esistesse, e Gerardi con se non l’avendo, Sebastiano Apollonio salì per la scala della Casa del Comune onde andar a prenderla e recarla. In aspettando di sentir leggersi quella scrittura i patrioti tacquero e si acquietarono. Sembrava che si fosse riavuta la calma, ma era la calma che di poco precede la tempesta.

Tutto in un colpo prorompe nella piazza un patriota ed esclamando: Guarda! Guarda! scompiglia, disperde gli astanti e contro il Gerardi che pure partiva, avventa un tiro di schioppo. L’infelice al sentirsi colpito: “Che ti ho fatt’io?” gridò, ma sendo mortalmente percosso si dette a vagar, a brancolare, fra le tenebre della morte, finchè venne a cadere ai piedi della fontana che è nella piazza. Come si dimenava vio-

lentamente sulla terra per non esser ancora estinto, il suo uccisore gli scaricò nella tempia una pistola e lo finì...Pover 'uomo sì onorato visse e sì miseramente cessò di vivere!

Uscivano appunto dal vicino Tempio sua moglie e i suoi figli, che lo scoppiar delle armi e l'infesta nuova vennero a percuotere in un lampo il loro orecchio ed il loro cuore. Ah deplorabile spettacolo! In un miserabile stuolo ragunata andavansi una moglie in bontà a nessuna altra seconda, fatta vedova in un istante e sette creature in un punto rese orfane, ed alcune in sì tenera età che non conoscevano della vita che i baci ed i sorrisi della lor madre. Chi vendicar volea la morte del padre, chi desolavasi, chi avea un velo di pianto sugli ochi, chi lacrimava con l'abbondanza delle viti in primavera. Ricoveraronsi alla lor casa e trovaronla vuota e per sempre del padre, del marito, del protettore della famiglia. Gerardi giacea cadavere insanguinato e freddo sulla piazza: il suo nome era sul labbro di tutti; la sua immagine nella mente d'ognuno, e la tragica sua fine i buoni affliggeva e i tristi empiva di spavento. Uomo sciagurato! È vero, nulla ti mancò nel tuo morire, ma tutto tu avesti in orride forme. Non ordinate ti si suonaron le agonie della campana a martello: forse le udisti. La carità palpitando compìè alla rinfusa, di notte, i tuoi funerali nel mezzo di un popolare rivolgimento, fosti disordinatamente colto dalla mano deficiente del timore. La religione inorridita, al vederti arrivare tutto insanguinato sulla sponda d'un altro mondo, rimosso dall'augusta fronte il velo, guardotti e pianse.

Ah! Se è vero che le voci e i gemiti degli uomini travagliati passino le urne marmoree dei morti e sieno da lor intesi, deh! o Gerardi, ti sovenga che pari alla tua fu la sorte di pressocchè tutti i difensori dell'umanità...Perdona a' tuoi nemici, ti calma e pensa come la vera gloria non si uccide che sulla tomba, e come i fiori destinati ad inghirlandare l'uomo onesto non ispuntano nei cimiteri, fra i cipressi e nei sepolcri... Magnanimo uomo, che sangue e vita desti per salvare la patria, ricevi le candide lodi che sulle tue sacre ceneri io spargo...Ah! d'ora innanzi più non vedrai alzarsi l'aurora, imbrunire la sera, spuntar le stelle: no! più non vedrai i magnifici spettacoli che la natura al mio sguardo tuttavia presente...Te più non vedranno quegli uomini idioti che illuminavi co' tuoi pareri, que' clienti che co' tuoi consigli illuminavi, quegli infermi che coll'arte tua alla salute ritornavi. I poveri non riceveranno più dalle tue mani que' soccorsi che tu loro si spesso compartivi, ed il contadino da te all'agricoltura istruito, inclinato sull'aratro, con cuore intenerito, osserverà le campagne che furono da te rendute ubertose,

e colla mano battendosi l'anca piangerà la tragica tua morte...Te più non vedrà la tua adorata moglie, i tuoi sciagurati figli, ogn'ora si desoleranno per esser senza te, senza sostegno, e per non poter più tra lor divider i tuoi baci e gli amplessi tuoi...quel motto che a dirti mi avanza, ti è dal mio pianto espresso.

Ombra onorata del miglior amico che io m'avessi, addio!! Te la tua patria saluta, te i tuoi parenti abbracciano, io giacchè null'altro posso, a te auguro un'eterna buona notte.

f.to Barzoni Vittorio””

DIEGO CANCRINI

«Codex iste est mei...».
Bio-bibliografia per note di possesso
di Giuseppe Onofri (1803-1878),
storico, liturgista e agiografo bresciano

«Dimmi...cosa leggi (e studi) e ti dirò chi sei». Tale libera reinterpretazione della celeberrima *considerazione* di Goethe vorrebbe rappresentare, in questa circostanza, una sorta di dichiarazione di intenti: obiettivo del presente studio è infatti tentare di improntare una prima compiuta biografia del prevosto bresciano Giuseppe Onofri, sviluppata intorno alle scelte librerie da quest'ultimo compiute lungo la sua vita, basando la ricerca, in particolare, sulle note di possesso regolarmente seminate nei suoi volumi¹. Alcuni libri, lo si vedrà, sono direttamente

1. «Sage mir, mit wem du umgehst, so sage ich dir, wer du bist (Dimmi con chi vai e ti dirò chi sei)». JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Wilhelm Meisters Wanderjahre, oder Die Entsagenden (Betrachtungen im Sinne der Wanderer: Kunst, Ethisches, Natur)*, in *Goethe's Werke: Vollständige Ausgabe letzter Hand*, vol. 22, Stuttgart und Tubingen 1829, p. 220. Approfitto di questo spazio per ringraziare Angelo Brumana e Matteo Savoldi per i preziosi consigli, il bibliotecario della Biblioteca Franciscana di S. Angelo a Milano, fr. Paolo Canali, e il guardiano del Convento di S. Pietro apostolo a Rezzato, fr. Lorenzo Assolani, per la loro disponibilità. Per cause contingenti la mia indagine non si è estesa all'Archivio parrocchiale di S. Agata, prepositura che ospitò l'Onofri per quarant'anni. Occorre inoltre precisare che il materiale manoscritto conservato presso la Biblioteca del Convento di S. Pietro apostolo a Rezzato (da ora BCR_e), appartenente alla serie Y, desunto inizialmente dalle schede di un censimento condotto da Paolo Guerrini agli inizi del secolo scorso, conservato presso la Biblioteca Queriniana di Brescia (da ora BQB_s): P. GUERRINI, *Mss. Onofri di Rezzato. Schede ma non complete*, ms. P.VI.19, è in seguito stato verificato di persona tramite confronto con le schede presenti nella biblioteca conventuale, in quanto non sono riuscito, in loco, accompagnato dal

riconducibili a eventi particolarmente significativi della sua vita, mentre altri volumi servirono alle sue indagini storiche e la lettura e lo studio di questi ultimi condussero alla stesura e alla pubblicazione delle sue numerose e ricche ricerche.

Giuseppe Onofri è stato indiscutibilmente uno dei maggiori studiosi bresciani di storia ecclesiastica locale del XIX secolo: zelante sacerdote, fine e arguto intellettuale, fin dalla giovinezza rivolse le sue attenzioni principalmente allo studio del calendario diocesano e al martirologio bresciano. Scrisse numerose pagine, molte delle quali rimangono tutt'ora inedite, e annotò con postille e glosse diversi testi di altri studiosi, considerati fondamentali per lo studio della storia bresciana. Altre sue opere furono invece pubblicate, divenendo ben presto punto di riferimento nella storiografia storico-ecclesiastica locale, e non solo².

“GALEOTTO FU ‘L LIBRO...”. UNA VITA TRA LE PAGINE

Nato nel 1803 nel palazzo della famiglia Onofri (oggi sede bresciana della Banca d'Italia) sito nella parrocchia di S. Nazaro, dal padre Girolamo e dalla madre, contessa Clara Balucanti, ebbe tre sorelle e quattro fratelli, tra i quali Pietro, più vecchio di lui di 8 anni, appassionato di architettura, allievo e amico di Rodolfo Vantini, e Battista, caduto nel 1849 in difesa di Porta Torrelunga, durante le Dieci Giornate

guardiano del convento, a reperire il materiale librario e documentario corrispondente (aprile 2021). Le abbreviazioni utilizzate nel testo sono: BFMi = Milano, Biblioteca Franciscana di S. Angelo; ASDBs = Archivio storico diocesano di Brescia; ACPBs = Brescia, Archivio della Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri alla Pace; AS = Ateneo di Salò; ISTC = *Incunabula Short Title Catalogue* (on-line); MEI = *Material Evidence in Incunabula* (on-line); Edit16 CNCE = *Le edizioni italiane del XVI secolo. Censimento nazionale*, (on-line); SBN = Istituto centrale per il catalogo unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche, *Indice SBN, Libro antico* (on-line); MOL = Manus OnLine, *Censimento dei manoscritti conservati nelle biblioteche italiane*, (on-line); EB = *Enciclopedia bresciana*, voll. XXII, a cura di A. Fappani, Brescia 1974-2007.

2. Poche le informazioni riguardanti Giuseppe Onofri che ci giungono dalla tradizione storiografica: si vedano P. GUERRINI, *Brescia e Monte Cassino in un carteggio inedito intorno a una reliquia di S. Benedetto*, Subiaco 1942, ma ristampa anastatica Brescia s.d., (Monografie di storia bresciana, 22), pp. 1-2, n. 1; ID., *La Congregazione dei padri della Pace*, «Memorie storiche della diocesi di Brescia» II s., 4 (1933), pp. 350-351; ID., *La Chiesa prepositurale di S. Agata v. m.*, in *Santuari, chiese, conventi*, I, a cura di A. Fappani e F. Richiedei, Brescia 1986 (Pagine sparse, 15), pp. 22-44: 37; L. FALSINA, *Cronotassi episcopale e storiografia bresciana*, «Brixia sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia», n.s., III/1 (1968), pp. 1-30: 20-21; ID., *Santi e Chiese della diocesi di Brescia*, I, Brescia 1969-74, pp. 103-105; s.v. *Onofri, Giuseppe Maria*, in EB, XI (1994), p. 38;

di Brescia³. La famiglia Onofri lega tuttavia parte della sua notorietà a un tragico avvenimento bresciano, ovvero al disastroso scoppio di una polveriera presso Porta S. Nazaro, avvenuto il 18 agosto 1769, nel quale persero la vita gli zii del prevosto, Pietro Onofri e la moglie Elena Lodi, con le due cugine Barbara e Maria di 16 e 14 anni. Fu probabilmente in ricordo delle vittime parentali di questa disgrazia che l'Onofri si procurò una copia del memoriale *Le rovine di Brescia per lo scoppio della polvere, descritte da Scipione Garbelli patrizio della città medesima* (Brescia, Giammaria Rizzardi, 1771), sulla quale appose la sua nota di possesso «Die XVI Februarii 1830. Ioseph Onofri Presbiteri (*sic*) Congregationis Oratorii»⁴.

Entrato in seminario, tra il 1822 e il 1823 l'Onofri seguì le lezioni del domenicano Carlo Domenico Ferrari, divenuto poi vescovo di Brescia (1834)⁵. Il 30 ottobre 1825 fu ordinato sacerdote e il 5 giugno 1826 entrò a far parte della Congregazione dei padri filippini della Pace di Brescia, dove emise professione il 19 novembre 1828. Naturale dovette nascere dunque in lui l'interesse per la storia della congregazione filippina e l'Archivio della Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri alla Pace conserva ancora materiale recante traccia delle sue attenzioni: la *Historia della Cong.ne nostra del P. Maurizio Luzzardi* (1641) ma-

3. Sulla famiglia Onofri; s.vv. *Onofri* (famiglia) e *Onofri, Pietro* in EB, XI (1994), pp. 36-38. Ivi si trova menzione del legame parentale tra gli Onofri e la famiglia Montini di Concesio, dalla quale discese papa Paolo VI: si legge che Elisabetta Onofri, sorella del prevosto, sposò il dott. Giorgio Buffali e dalla loro unione nacque Francesca; quest'ultima ebbe in marito Ludovico Montini e tra i figli nacque Giorgio, padre di Paolo VI: FALSINA, *Santi e Chiese*, I, p. 103, n. 1bis. La Biblioteca Queriniana conserva però, alla segnatura Nuptalia.G.862, l'opuscolo *Nelle nozze Montini-Buffali*, Brescia 1857, contenente un componimento poetico scritto da Giuseppe Onofri in onore di Francesca Buffali, in occasione delle sue nozze con il Montini. L'Onofri, in conclusione al componimento, si siglava «Il cugino Giuseppe Onofri». Se ne deduce che Elisabetta Onofri, madre di Francesca, non fu sorella, ma zia del prevosto, da parte del padre Girolamo. Un albero genealogico della famiglia Onofri, risultato degli studi di Paolo Guerrini, si trova nella miscellanea di manoscritti BQBs R.33. Sull'amicizia di Rodolfo Vantini con la famiglia Balucanti: G. BOCCINGHER, *Rodolfo Vantini, la famiglia Balucanti e l'«architettura rurale»*, «Civiltà bresciana», XX/2-3 (2011), pp. 289-300.

4. SBN IT\ICCU\PUVE\014723. BFMi, AC-III-003. Sull'episodio si veda la relazione del Garbelli e L.F. FÈ D'OSTIANI, *Storia, tradizione e arte nelle vie di Brescia*, Brescia 1927, pp. 7-9; P. GUERRINI, *Lo scoppio delle polveri a S. Nazaro in una relazione anonima*, in *Le cronache bresciane inedite dei secoli XV-XIX, trascritte e annotate da Paolo Guerrini*, II, Brescia 1927, ma ristampa Brescia s.d., (Fonti per la storia bresciana, 3), pp. 415-420; s.v. *Scoppio delle polveri* in EB, XVII (2001), pp. 23-24.

5. Di queste lezioni rimangono oggi alcuni suoi appunti manoscritti autografi in BCRe, mss. Y.I.13-14-15-16 (*De locis theologicis - De divini verbi incarnatione - De Religione - De SS. Trinitatis mysterio*). Altri appunti, alle signature Y.II.42-43-44, titolano invece *Elementi di storia ecclesiastica*. Si veda GUERRINI, *Mss. Onofri Rezzato*.

noscritta, per esempio, è accompagnata dalla nota «Brutta copia, preziosissima e per la autenticità della storia e la memoria del santo autore. Ioseph Onofri secretarius»⁶.

Nell'aprile del 1836 partecipò al concorso per diventare prevosto di S. Afra in Brescia, ma non superò l'esame⁷. Infine, nel 1838 fu nominato dal vescovo Ferrari prevosto di S. Agata, incarico che mantenne per quarant'anni.

L'interesse dell'Onofri per lo studio della materia storico-religiosa, anche locale, si fece vivo piuttosto precocemente: ne sono traccia le diverse note di possesso che il sacerdote, solo qualche anno dopo la sua ordinazione, seminava nei frontespizi e nei fogli di guardia dei diversi volumi che iniziava a raccogliere per la sua biblioteca. La Biblioteca Franciscana di S. Angelo a Milano conserva una copia della *Risposta alla censura de padri Godefrido Enschenio, e Daniele Papebrocchio sopra il martirologio bresciano* (Brescia, Rizzardi, 1687), dell'abate Onorio Stella, nella cui controguardia anteriore è vergata la nota «Iosephi Honophrii Brixienensis 14 octobris 1826» (su questo esemplare tornerò più avanti)⁸. Ivi si trova ancora una copia de *Le prediche del gran Basilio* (Venezia, Giovan'Andrea Valvassori, 1566) che nel contropiatto anteriore reca la nota manoscritta «Onofri Giuseppe Prete 1828»⁹. Presso la Biblioteca Civica Queriniana di Brescia è invece conservata una cinquecentina, l'*Opera* di Tommaso da Kempis (Parigi, Jean de Roigny, 1549), che segnala, attraverso un'altra nota di possesso apposta nel *recto* della carta di guardia anteriore, l'avvenuto ingresso dell'Onofri nella Congregazione dei padri Filippini di Brescia: «Ioseph Onofri Brixienensis Civis sacerdos Congregationis Oratorii anno Christi 1829»¹⁰. L'avvicinamento allo studio della storia bresciana e, in particolar modo, della storia ecclesiastica della nostra diocesi, è dimostrato da tre note: la prima, di possesso, apposta a c. 1r. di un manoscritto contenente il *Chronicon Brixianum* di Giacomo Malvezzi: «1835 agosto 7. Codex

6. ACPBs, ms. F IV/4. Altri due manoscritti sono invece attribuibili all'Onofri: l'*Estratto della storia di Congregazione del P. Saraceno intorno alla visita di S. Carlo Borromeo nel 1581* (ACPBs, b. F/18 ms. 25) e i *Privilegi di Papa Benedetto XIV per la Congregazione filippina di Lima del febbraio 1758* (ACPBs, b. F/18 ms. 26).

7. Di questo evento tratta il carteggio, risalente al 1836, tra l'Onofri e il p. Lucchini, conservato presso ACPBs, b. F/15, fasc. 1 (*Miscellanea importante p. Lucchini*).

8. SBN IT\ICCU\VEAE\006280. BFMi, AC-III-009.

9. Edit 16 CNCE 4586. BFMi, S-II-165.

10. H.M. ADAMS, *Catalogue of books printed on the continent of Europe, 1501-1600 in Cambridge libraries*, Cambridge 1967: K15. BQBs, 2a.HH.III.13.

iste est mei Ioseph Onofri Presbiteri Congregationis Oratorianorum Brixiae. Olim erat nobilis familie Suardi patricie Brixie»¹¹; la seconda, nella carta di guarda posteriore di una copia dei *Chronica de rebus Brixianorum*, di Elia Capriolo (Brescia, Arundo de Arundi, [1505])¹², firmata in calce ad alcune considerazioni riguardanti la controversa data di stampa del volume: «[...] Giuseppe Canonico Onofri Prevosto»; la terza, come la precedente, datata e firmata «Io padre Giuseppe Onofri ho scritto e affermo quanto sopra, 24 marzo 1836», posta a commento di un passaggio della *Pontificum Brixianorum series* di Giovanni Girolamo Gradenigo (Brescia, Giovanni Battista Bossini, 1755), in un esemplare conservato a Perugia presso la Biblioteca di Studi Storici Politici e Sociali dell'Università¹³.

Il 24 giugno 1856, l'Onofri divenne, per volere del Governo Austriaco, canonico onorario della Regia Basilica Palatina di Santa Barbara di Mantova, con i distintivi di Protonotario apostolico e Conte lateranense. Questo avvenimento giustifica la presenza tra i suoi libri di una copia del *Breviarii S. Barbarae* (Venezia, Domenico Nicolini, 1583), che presenta sulla carta di guardia la nota di possesso manoscritta: «Ioseph Onofri Canonicus Sanctae Barbarae»¹⁴. In questa particolare occasione, il sacerdote Gaetano Scandella, professore di liceo e dilettante poeta burlesco, scrisse, in onore dell'Onofri, un componimento gratulatorio e canzonatorio allo stesso tempo, rimasto inedito¹⁵; in alcuni versi faceva esplicito riferimento all'attività liturgistica del prevosto di S. Agata e in particolare alla promessa (mai mantenuta) di terminare la *Bibliotheca liturgica*, opera incompleta del canonico e liturgista Paolo Carli, al qua-

11. BCRé, ms. Y.I.35. MOL CNMS\0000056156. A questo manoscritto sembra fare riferimento C. GALBIATI, *La biblioteca dei frati minori di Rezzato*, in *Rezzato. Materiali per una storia*, a cura di P. Corsini e G. Tirelli, Rezzato 1985, pp. 227-233: 229, indicandolo come «il Malvezzi manoscritto».

12. Edit 16 CNCE 9274. BFMi, AB-V-17

13. SBN IT\ICCU\VEAE\006311. G. G. GRADENIGO, *Pontificum Brixianorum series commentario historico illustrata opera et studio Joannis Hieronymi Gradonici C.R. accessit codicum mss. elenchus in archivio Brixianae cathedralis asservatorum*, Brixiae 1755, Perugia, Biblioteca di Studi Storici Politici e Sociali dell'Università, R 1926, p. 245. Sull'esemplare perugino si veda D. CANCRINI, *La Brixia sacra di Giovanni Girolamo Gradenigo nell'ambiente erudito bresciano tra XVIII e XX secolo*, in *Scrivere, stampare e collezionare libri a Brescia tra Quattro e Ottocento*. Atti della VIII giornata di studi "Libri e lettori a Brescia tra Medioevo ed Età moderna" (Brescia, Università Cattolica, 15 novembre 2019), a cura di L. Rivali, Udine 2021, in corso di stampa.

14. Edit 16 CNCE 12112. BFMi, AB-V-012.

15. Il componimento ci è giunto in due copie: BQBs, mss. P.V.38, cc. 71-75 e P.III.11, cc. 213-216.

le l'Onofri succedette nell'incarico di calendarista diocesano a partire dal 1849, ricoprendolo per trent'anni¹⁶, fino alla morte sopraggiunta il 24 giugno 1878, dopo un colpo apoplettico che lo aveva colto la notte del 21 giugno¹⁷.

Il suo carattere stravagante e particolarmente polemico era noto a tutti: prima Falsina e poi Fappani lo descrivono come «ambizioso e vanerello»¹⁸, spesso impegnato a difendere con inconsistenti e speciosi argomenti abusi inveterati, come quello dei prevosti urbani di portare le calze viola e il cordone rosso al cappello e di cambiare la cotta nel rocchetto sotto la mozzetta, arrivando addirittura a dare alle stampe un memoriale sulla diatriba: *Memoria della opposizione di alcuni Rev.mi Canonici della Cattedrale di Brescia contro un diritto dei Rev.mi Parrochi di Città nell'anno 1854* (Brescia, Venturini, 1856)¹⁹. Il Guerrini, ancora, lo ricorda ben disposto all'autocompiacimento e all'ostentazione dei propri titoli, fatto che spesso suscitava nei contemporanei stupori e invidie²⁰. Queste stravaganze caratteriali non compromisero tuttavia la sua autorità di storico e liturgista, tanto da guadagnarsi l'ammirazione di studiosi bresciani suoi contemporanei, ai quali però, non mancava di dispensare critiche, quando lo riteneva necessario: nel 1842, il sacerdote pralboinese Alemanno Barchi gli dedicava la sua *Storia dei santi martiri bresciani* (Brescia, Tipografia della Minerva, 1842), ma l'Onofri, che evidentemente non aveva apprezzato il lavoro svolto dal Barchi, annotava sulla copertina in cartoncino della sua copia: «Ammasso di favole e di supposizioni fantastiche, con frammesse alcune poche nozioni critiche cavate dalla *Brixia Sacra* del Gradenigo. Difetto di critica, pessimo stile, digressioni inutili e prolisse [...]»²¹. Queste consi-

16. P. CARLI, *Bibliotheca liturgica*, voll. II, Brixiae 1833-1847; Il lavoro del Carli in BCRe, Archivio III, mss. X 62-65. Il ms. X 66 contiene il *Secondo volume completo della "Bibliotheca liturgica" del Carli* (un quaderno con presentazione e indice e quattro quaderni con le voci dalla lettera E alla lettera Z). Sull'incarico P. GUERRINI, *S. Alessandro martire bresciano*, in *Santi e beati*, I, a cura di A. Fappani e F. Richiedei, Brescia 1986 (Pagine sparse, 28), pp. 12-75: 14, 49; P. GUERRINI, *Brescia e Monte Cassino*, p. 1, n. 2. Sullo Scandella e sul suo comporre si vedano P. Guerrini, *Poesie inedite di Gaetano Scandella*, «Brixia Sacra», XIII/4 (1922), pp. 107-118; s.v. *Scandella, Gaetano*, in EB, XVI (2000), pp. 381-383; Su Paolo Carli: s.v. *Carli, Paolo*, in EB, II (1975), p. 99.

17. Si veda il necrologio scritto da Luigi F. Fè d'Ostiani: «Il cittadino di Brescia», I (1878), 24-25 giugno, p. 3.

18. FALSINA, *Cronotassi episcopale*, p. 20; FAPPANI, s.v. *Onofri, Giuseppe Maria*, p. 38.

19. P. GUERRINI, *Privilegi, titoli e insegne del clero bresciano*, «Memorie storiche della diocesi di Brescia», II s., XIX/4 (1952), pp. 139-178: 169.

20. GUERRINI, *La Congregazione dei padri della Pace*, p. 351.

21. BFMi, AC-III-008.

derazioni appaiono tuttavia sproporzionate se lette in relazione alla dedica del Barchi, dalla quale pare di intendere che fu proprio l'Onofri a incitarlo con insistenza alla stesura dell'opera e alla sua pubblicazione:

Vi presento, illustrissimo Signor Prevosto, la *Storia dei Santi Martiri Bresciani* investigata nei primi nove secoli del Cristianesimo. Se si reputerà di qualche conto, il merito sarà tutto vostro; tutta a voi ne sarà dovuta la laude. Imperocché fino da quando, sono già molti anni, per maniera di conversazione, io vi esponeva in abbozzo quali sarebbero state le mie idee su tale proposito, voi mi provocaste all'opera. E con quante maniere obbligatissime mi vi spingeste di poi, mentre io stava ritroso ad accingermi? E dopo averla io scritta, quante volte mi rimproveraste, perché io non mi determinava a farla essere di tutti con le stampe, fino a farmi arrossire, quasi che in me non fosse impegno per la ecclesiastica nostra istoria, e per le glorie della nostra Santa Bresciana Chiesa? [...] Ma io contravvengo alla condizione che voi mi imponeste lorché vi degnaste di permettermi lo intitolare a voi questa mia fatica. Lo soffra vostra modestia. E non è vostra quest'opera? Di me non sarà se non il rammarico di non aver ben servito a' vostri eccitamenti, quando il pubblico sfavorevolmente ne giudicasse²².

I rapporti con gli intellettuali bresciani e con gli esponenti del panorama culturale, religioso e politico cittadino erano comunque buoni e l'Onofri, in più di un'occasione, regalò copie delle sue opere dedicandole ai destinatari. Recentemente ho rinvenuto e acquistato presso un antiquario bresciano quattro esemplari di pubblicazioni del prevosto che testimoniano questa pratica: due copie del *De martyrologio brixiano tractatus alter Danielis Papebrochii* dedicate, una al conte Muzio Calini e l'altra al sacerdote bresciano, esaminatore prosinodale e predicatore apostolico Luigi Sizzo de Noris; una copia del *De Sanctis Episcopis Brixiae commentarium*, dedicata al patriota Camillo Ugoni e una copia della *Vita Sancti Obitii*, con dedica al parroco di Sale Marasino don Antonio Carletti (fig. 1)²³. Una lettera del conte Paolo Tosio, ancora, racconta di un benevolo scambio di crocifissi tra l'Onofri e il nobile collezionista bresciano, avvenuto nel 1839²⁴.

Alla sua morte grande fu il cordoglio, ma altrettanto grande fu la preoccupazione che la sua ricca e preziosa biblioteca, negli anni faticosa-

22. A. BARCHI, *Storia dei santi martiri bresciani investigata nei primi nove secoli del cristianesimo... Dedicata al nobile e reverendissimo signore Don Giuseppe Onofri Prevosto merittissimo di S. Agata*, Brescia 1842, dedica iniziale.

23. s.v. *Calini, Muzio*, in EB, II (1975), p. 27; s.v. *Sizzo, Luigi*, in EB, XVII (2001), p. 304; s.v. *Ugoni, Camillo*, in EB, XX (2005), pp. 24-27; s.v. *Sale Marasino*, in EB, XVI (2000), p. 35-49: 42, 49.

24. BQBs, Autografi Aut.6.fasc.VIII.2.

mente costituita, potesse andare dispersa lontano da Brescia²⁵: «Non so comprendere come il Prevosto Onofri, che oltre il Beneficio doveva essere ben provveduto del proprio, possa essere decesso indebitato da dover far calcolo perfino de' Libri onde tacitare li creditori. Vivea parcamente, e però gli auguro sia morto fallito per amore del proprio gregge bisognoso»²⁶, rispondeva il 2 ottobre 1878, il monaco benedettino bresciano don Claudio Buzzoni alla notizia dell'alienazione della biblioteca del prevosto, contenuta nella lettera che don Antonio Lodrini gli scriveva in data 21 settembre.



Fig. 1. Copie di pubblicazioni dell'Onofri donate dall'autore ad amici bresciani, frontespizi con dediche a Luigi Sizzo de Noris, Camillo Ugoni, Antonio Carletti e Muzio Calini, collezione privata.

La comunicazione del Lodrini era la risposta a una precedente lettera del Buzzoni, nella quale, dopo avere ricevuto notizia della morte dell'Onofri, il monaco chiedeva espressamente della biblioteca del defunto, dal quale egli aveva precedentemente ricevuto rassicurazione circa la volontà di affidarla a Luigi Francesco Fè d'Ostiani. Nella missiva, il Lodrini confermava l'acquisto di alcuni libri (a sua detta i migliori) da

25. Un tentativo di ricostruzione della biblioteca dell'Onofri è in corso da parte di chi scrive e sarà oggetto di un saggio dedicato. Bastino per ora le notizie presenti in C. GALBIATI, *La biblioteca dei frati minori di Rezzato*, pp. 227-233: 228; M. PANTAROTTO, *Manoscritti francescani dispersi e recuperati in Lombardia: prime ricerche*, «Quaderni della Biblioteca del Convento francescano di Dongò», 58 (2009), pp. 63-73: pp. 66-67.

26. GUERRINI, *Brescia e Monte Cassino*, pp. 34-35. Luigi Francesco Fè d'Ostiani, nel necrologio scritto per l'Onofri, confermava la speranza del Buzzoni: «Bene meritò della Parrocchia segnatamente rifacendo col domestico patrimonio quasi per intero la Casa prepositurale». Si veda «Il cittadino di Brescia», I (1878), 24-25 giugno, p. 3.

parte del Fè e, dopo avere espresso con cruccio i timori vissuti nell'attesa di conoscere le sorti dei rimanenti («[...] gli altri, e non sono pochi [...], che doveano venire in Biblioteca [Queriniana], invece verranno venduti al pubblico incanto per soddisfare le molte passività. Non vorrei che andassero a Londra o a Berlino, come tanti altri nostri pregevoli documenti»)²⁷, notificava al Buzzoni, con velato sollievo, l'avvenuto acquisto della “libreria” (manoscritti compresi) da parte dei Frati francescani minori del Convento di S. Pietro apostolo a Rezzato. Tra i tanti manoscritti andati all'incanto, riferiva il Lodrini, vi era, per esempio, «la *Storia* mss. Volume 3° (inedito) del Biemmi», contenente, appunto, la *Continuazione della Storia di Brescia insino all'anno 1226*, tomo III; all'interno una lunga nota manoscritta:

Questo libro e di proprietà di me Zubani Giuseppe Gaetano, del fu Giuseppe, parroco di Santa Maria Calchera, offerto in dono dalla fu Signora Lucia Biemmi, ultima superstite di tale famiglia, come oggetto prezioso, custodito e conservato dagli antenati appartenenti alla famiglia Biemmi, di cui fu autore sacerdote d. Giammaria. Questo è soggetto degno di perpetua memoria.

Die 10 Iulii 1850 – Reverendissimus Zubani dono dedit codicem hunc mihi Iosepho Onofri Praeposito (*sic*) Sanctae Agathae. Paginae scriptae sunt CCLXI²⁸.

Il 13 febbraio 1959, la Provincia dei Frati Minori di Lombardia dispose la devoluzione, da parte di tutti conventi provinciali, del materiale librario ritenuto degno di qualche particolare interesse, alla costituenda Biblioteca di S. Angelo a Milano. Poco dopo, p. Feliciano Olgiati visitò i conventi sparsi per la Provincia e selezionò i volumi più preziosi. Anche alla biblioteca di S. Pietro di Rezzato toccò questa sorte e diverso materiale librario, comprendente manoscritti, incunaboli, cinquecentine, secentine, e testi del XVIII secolo appartenuti all'Onofri, partì alla volta di S. Angelo.²⁹

Il rovello del Lodrini per la perdita dei molti libri che a, suo dire, avrebbero trovato migliore collocazione nella raccolta della Queriniana, appare oggi parzialmente risolto, in quanto l'anno dopo la morte del Fè d'Ostiani, sopraggiunta nel 1907, la nipote ed erede Paolina Fè d'Ostiani Montholon decise di donare la biblioteca dello zio alla Queriniana: il materiale documentario manoscritto è rimasto unito ed è confluito nel “fondo Luigi Francesco Fè d'Ostiani”, mentre quello a stampa è andato a arricchire la raccolta generale della biblioteca.

27. GUERRINI, *Brescia e Monte Cassino*, p. 31.

28. BCR*e*, ms. Y.I.37. GUERRINI, *Mss. Onofri Rezzato*.

29. PANTAROTTO, *Manoscritti francescani dispersi e recuperati*, pp. 66-67.

Attivissimo bibliofilo, l'Onofri possedeva dunque edizioni molto ricercate e preziose come, una copia de *I Cantici del B. Jacopone da Todi* (Roma, Ippolito Salviani, 1558) nel *recto* della cui controguardia scriveva nel 1854: «Prima edizione dei cantici del Beato Jacopone, fatta a ingiunzione di San Filippo Neri, e dedicata a Santa Cattarina de Ricci vivente. Rarissima»³⁰; o ancora la copia delle *Constitutiones* del vescovo Domenico Bollani (Brescia, Sabbio, 1575) appartenuta già dal 1808 al suo maestro di liturgia don Paolo Carli: sul retro del piatto anteriore presenti le note «Carli Pauli anno 1808» e, più in basso, «Ioseph canonicus Onofri Praepositus Sancte Agathe [...]»³¹; alcune edizioni addirittura incunabile, come la copia della *Legenda maior S. Francisci* (Milano, Filippo da Lavagna, 1480) censita in ISTC in soli 4 esemplari. Quello conservato alla Francescana presenta nel *recto* della carta di guardia anteriore la nota manoscritta: «Rarissima edizione anno 1853. Di me Giuseppe Onofri - Prevosto di S. Agata»³².

In attesa di uno studio più approfondito sulla biblioteca dell'Onofri, sono da segnalare ancora alcuni esemplari di edizioni (tutte riconducibili alla sfera gesuitica) già posseduti con certezza dal sacerdote: *Fasciculus e Iapponicis floribus* del missionario gesuita portoghese Antonio Francisco Cardim (Roma, eredi Corbelletti, 1646)³³; gli *Esercittii spirituali* di Ignazio di Loyola (Roma, stamperia del Varese, 1673)³⁴; e *Ritratti de' prepositi generali della compagnia di Gesù* del padre Nicolò Galeotti (Roma, Venanzio Monaldini e Giovanni Zempel, 1756)³⁵. La prima presenta la nota «Ioseph Onofri Pater Sacerdos Pacis, Brixie anno Domini 1831»; la seconda «Giuseppe Onofri Prevosto di Sant'Agata. 1853»; mentre la terza «Ex libris Ioseph Onofri Sacerdos Congregationis Oratorii Brixiae. Anno Domini 1831».

Infine, nell'autunno 2020 è stata battuta in un'asta on-line la copia del *Martyrologium sanctae brixianae ecclesiae* (Brescia, Rizzardi, 1665) di Bernardino Faino appartenuta all'Onofri, corredata da diverse preziose postille manoscritte del prevosto. L'esemplare reca nel frontespizio il timbro «Bibliotheca Conventus Graecensis S.O. Praed.» (Biblioteca del Convento domenicano di Graz) e nel contropiatto anteriore la nota di possesso «Ioseph Onofri Praepositus Sanctae Agathae Brixiae».

30. Edit 16 CNCE 30714. BFMi, T-V-041.

31. Edit 16 CNCE 7510. BFMi, AB-IV-008.

32. ISTC ib00891000. BFMi, Inc. T-VII-040 (MEI 02007718).

33. SBN IT\CCU\BVEE\047834. BFMi, T-V-034.

34. SBN IT\CCU\TO0E\038527. BFMi, AB-IV-012.

35. SBN IT\CCU\UM1E\020404. BFMi, AA-V-001.

“...E CHI LO SCRISSE”. GLI STUDI E LE OPERE

La prima testimonianza, di carattere locale, dell'attività liturgistica dell'Onofri sembra essere rappresentata dagli *Officia propria Brixianae Ecclesiae*, (Brescia, Tipografia del Pio Istituto, 1832)³⁶, ma è noto che questo suo interesse per lo studio della liturgia valicò ben presto i confini bresciani: un manoscritto finora inedito, recentemente acquistato dall'Università Cattolica del Sacro Cuore dall'antiquario viennese Antiquariat INLIBRIS Gilhofer Nfg., attesta, infatti, suoi rapporti eruditi internazionali³⁷.

Il manoscritto contiene un'appendice, composta dall'Onofri, al *Breviarium Romanum* stampato dai monaci mechtaristi di Vienna nel 1833³⁸, che serviva a integrare lo stesso *Breviario* con gli uffici divini che si celebravano nel Regno Lombardo-Veneto, con particolare attenzione per quelli della diocesi di Brescia. L'Onofri inviava il suo lavoro al responsabile della tipografia mechtarista, padre Daniel Terzag, con la speranza che potesse essere stampato in una eventuale nuova edizione del *Breviario* o come aggiunta alla precedente. L'appendice era preceduta da un'accorta lettera al Terzag, nella quale l'Onofri, dopo avere espresso il suo gradimento nei confronti del *Breviario* mechtarista («edizione per ogni lato commendevolissima e che senza esagerazione supera in pregio tutte le edizioni del Breviario che in questi anni uscirono alla luce») e avere esternato il suo dispiacere nel costatare la scarsa diffusione dello stesso nel Lombardo-Veneto, a causa dell'assenza di molti uffici che vi si celebravano, introduceva il proprio lavoro, spiegandone la ragione d'essere.

Negli anni seguenti, gli studi dell'Onofri sulla liturgia si intensificarono e, così, parallelamente, quelli sulla tradizione agiografica episcopale

36. Non sono stato in grado di recuperare nessuna copia di questa pubblicazione, tuttavia il BCRé, Archivio III, ms. X 8 conserva una *Cartella manoscritta dell'Onofri riguardante gli uffici propri della Chiesa di Brescia, inviata a mons. Pavoni*. L'opuscolo è più volte citato in GUERRINI, *S. Alessandro martire bresciano*, in *Santi e beati*, I, pp. 12-75: 16, 71.

37. Brescia, Università Cattolica del Sacro Cuore, Biblioteca di storia delle scienze Carlo Viganò, CEDOR-MS-1. Una copia del fascicolo contenente l'appendice, con la lettera dell'Onofri al Terzag, si conserva in BCRé, Archivio III, ms. X 13; altra copia dell'appendice nel ms. X 33; note all'appendice nel ms. X 14. Carteggio (1837-1838) con p. Terzag nel ms. X 32.

38. *Breviarium Romanum ex decreto sacrosancti Concilii Trident. Cum officiis sanctorum novissime per summos pontifices usque ad hanc diem concessis, in quatuor anni tempora divisum: pars verna, pars hiemalis, pars aestiva, pars autumnalis*, 4 voll., Vindobona, ex Off. Mechitaristica, 1833. Il *Breviario* è molto raro: ne ho rinvenuto un solo esemplare presso la Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, segn. 260.631-A.1-4.

della diocesi di Brescia. La Biblioteca del Convento di S. Pietro apostolo a Rezzato conserva le *Adnotationes ad Martyrologium Brixianum* di Bernardino Faino, compilate dal canonico Paolo Gagliardi, nella copia tratta dall'Onofri nel 1840 dall'originale del Gagliardi in possesso del canonico della Collegiata dei SS. Nazaro e Celso a Brescia, Giovanni Marchetti, che lo aveva a sua volta avuto dagli Arici³⁹. Nel 1848 l'originale del Gagliardi fu poi ceduto all'Onofri dal fratello del Marchetti e il prevosto lo donò a Luigi Francesco Fè d'Ostiani il 14 marzo 1874⁴⁰. Nel contropiatto anteriore l'Onofri annotava puntualmente l'ingresso del volume nella sua biblioteca, scrivendo:

Die XVIII Septembris 1848. Hoc est manuscriptum authographum Reverendissimi Domini Pauli Galeardi Canonici Cathedralis Brixiae. Quod Reverendus Dominus Ioannes Marchetti, Canonicus Sancti Nazarii, acceperat a bibliotheca Nobilis Familiae Arici et modo ego accepi a Reverendo Domino Francisco fratre ejusdem Domini Ioannis qui obiit XVII proximi elapsi mensis augusti. Ego Ioseph Onofri Praepositus Sanctae Agatae. Deo gratias.

Allo stesso modo, nel frontespizio manoscritto del Gagliardi, registrava, in seguito, anche la donazione al Fè:

Illustrissimo ac Reverendissimo Domino Domino Aloysio nobili Fè, Iuris Canonici Doctori, Praeposto (*sic*) Basilicae Sancti Nazarii et Celsi huius Civitatis. Codex iste a docto Paulo Galeardi, Canonico olim Ecclesiae Cathedralis Brixiae exaratus quem tibi observantiae meae et grati animi testem offero et dono trado libenter suscipe et faveas orare pro me. Die 14 Martii 1874. Ioseph Canonicus Onofri Praepositus Sanctae Agathae, Protonotarius Apostolicus (fig. 2).

Ancora nel fondo Fè d'Ostiani si trova la copia del *De Martyrologio Brixiansi aucto ex catalogis ecclesiae Sanctae Aefrae*, trattato del bollandista Daniel van Papebroek sul *Martirologio* bresciano, terminata dall'Onofri il 19 agosto 1843, come indica la nota in calce: «Haec erudita dissertatio fideliter exscripta est ex tomo II SS. Aprilis. Ioseph Onofri praepositus Sanctae Agathe die 19 augusti 1843»⁴¹. Forse l'Onofri tornò sulla copia anche in un secondo momento poiché nel margine

39. BCRe, ms. Y.I.32. Sull'esemplare l'Onofri scriveva che anche il sacerdote e archivista comunale Antonio Lodrini ne possedeva una copia realizzata da Baldassarre Zamboni: questa copia corrisponde oggi a QBs, ms. H.III.1. Altro esemplare (anno 1852), BCRe, Archivio III, ms. X 17.

40. QBs, ms. Fè 74. *Il fondo Luigi Francesco Fè d'Ostiani della Biblioteca Queriniana di Brescia. Catalogo dei manoscritti*, a cura di C. Barucco - E. Ferraglio, Brescia 2009 (Annali queriniani monografie, 8), p. 103.

41. QBs, ms. Fè 35m11a. *Il fondo Luigi Francesco Fè d'Ostiani*, p. 46.

alto sinistro della prima carta si scorge un'altra firma del prevosto, parzialmente perduta a causa di uno strappo, che porta la data 1864.

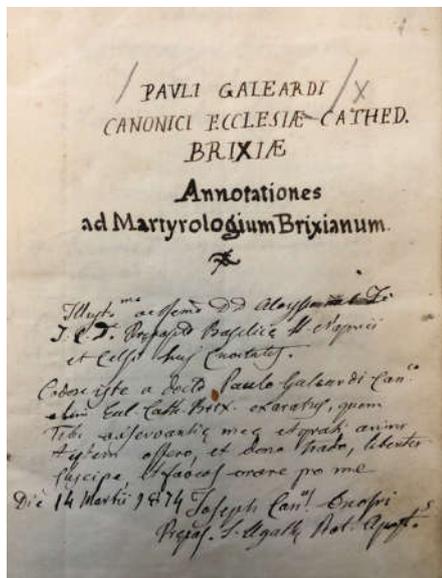


Fig. 2. PAOLO GAGLIARDI, *Adnotationes ad Martyrologium Brixianum* (sec. XVIII), frontespizio con nota di Giuseppe Onofri, copia ms. BQBs Fè 74.

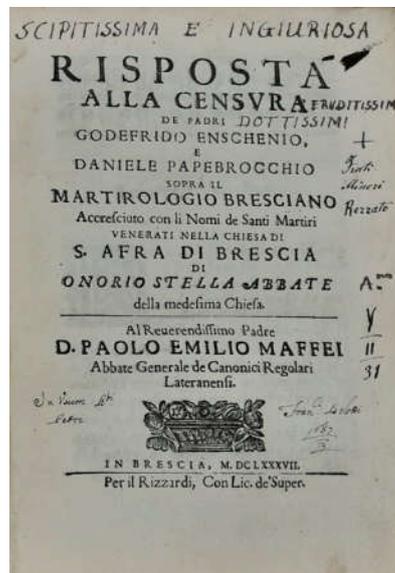


Fig. 3. ONORIO STELLA, *Risposta alla censura de padri Godefrido Enschenio, e Daniele Papebrocchio sopra il martirologio bresciano*, Brescia, Rizzardi, 1687, frontespizio con note di Giuseppe Onofri, copia BFMi AC-III-009.

Probabilmente in questi anni, essendo impegnato nello studio del lavoro del Papebroek, ebbe occasione di confrontarsi con la *Risposta alla censura de padri Godefrido Enschenio, e Daniele Papebrocchio sopra il martirologio bresciano*, dell'abate Onorio Stella. Le sue reazioni a questo trattato furono “violente” come dimostrano le note apposte alla già citata copia che fu in suo possesso: annotava nel risguardo anteriore «Ben m>aricordo che essendo io in età di circa 15 anni provai la massima indignazione nel leggere le stramberie di questo fanatico Abate Lateranense, ed avrei quasi condannato alle fiamme questo ingiuriato libercolo. Ego Ioseph Onofri Prepositus». Nel frontespizio, inoltre, in un marcato carattere maiuscolo, classificava la *Risposta* come “*scipitissima*” e “*ingiuriosa*”, mentre la *censura* come “*eruditissima*” e i *padri* come “*dottissimi*” (fig. 3).

A questo periodo risale sicuramente anche il trattato *Il Sacro Pozzo*

dei Santi Martiri bresciani nella Basilica di S. Afra in Brescia scoperto li 29 ottobre 1580, rimasto manoscritto inedito, ma pronto per la stampa⁴².

Nel fondo Brunati dell'Ateneo di Salò si conservano poi 13 lettere inviate dall'Onofri all'amico Brunati, tra il 1845 e il 1856. Il fitto epistolario è incentrato sullo studio del *Martirologio bresciano* del Faino e sulle annotazioni del Gagliardi, oltre che sulla tradizione agiografica bresciana, con particolare attenzione ai santi patroni Faustino e Giovita, e sulle chiese della diocesi⁴³. In questi anni, infatti, compare la nota di possesso: «Anno Domini 1851. Ioseph Onofri Prepositi (*sic*) Sanctae Agathae», anche sugli esemplari variamente annotati di due trattatelli di Carlo Doneda sull'argomento "santi patroni": la *Risposta alle difficoltà in varj tempi prodotte contro l'esistenza dei corpi de' santi martiri Faustino e Giovita nella Chiesa di S. Faustino Maggiore di Brescia* (Padova, Giovambattista Conzatti, 1751) e *Quattro Lettere di N.N. al signor D. Giammaria Biemmi intorno l'esistenza dei corpi de' santi martiri Faustino e Giovita nella chiesa di S. Faustino Maggiore* (Brescia, Jacopo Turlino, 1752)⁴⁴. La solita Biblioteca Franciscana conserva, inoltre, un manoscritto in volgare (sec. XV) contenente la *Leggenda ovvero Passione dei Santi Martiri di Cristo Faustino e Giovita*, che reca in principio la nota «1858. Questo libro era del Conte Luigi Lecchi dal quale l'ho acquistato insieme ad altri manoscritti. Giuseppe Canonico Onofri Prevosto di Sant'Agata»⁴⁵.

La corrispondenza fu anche occasione di scambio di materiale di studio: due manoscritti inviati al Brunati, per esempio, contengono le copie, eseguite dall'Onofri, di due calendari liturgici bresciani⁴⁶. Il primo, manoscritto, databile al XIV secolo e spettante la Cattedrale, appartenne a Giovanni Girolamo Gradenigo. Fu studiato da Baldassarre Zamboni e poi dallo stesso Onofri: reca sul *verso* della coperta di cartone la nota «Reponatur Codex iste in Archivio Reverendorum Dominorum Canonicorum Cathedralis Brixie ex quo ad tempus extraxi de

42. BQBs, misc. ms. R.1.

43. Il regesto delle lettere (dalla 983 alla 995 della serie 131) si può consultare in *Il fondo Giuseppe Brunati. Inventario*, a cura di G. Caldera, Salò 2008, pp. 395-399.

44. SBN IT\ICCU\PUVE\026552 e SBN IT\ICCU\UM1E\028860. BFMi, AC-III-006.

45. BFMi, ms. T-V-011. GUERRINI, *Mss. Onofri Rezzato*; P. GUERRINI, *Una "Leggenda" volgare dei santi Faustino e Giovita*, in *Santi e beati*, I, a cura di A. Fappani e F. Richiedei, Brescia 1986 (Pagine sparse, 28), pp. 171-177: 173. È utile ricordare che la versione volgare della *Leggenda* è tramandata da soli altri tre codici manoscritti conosciuti: BQBs, Di Rosa 9, BQBs D.VII.16 e Arezzo, Bibl. Città di Arezzo, 217. S. GAVINELLI, *Cultura religiosa e produzione libraria*, in *A servizio del Vangelo. Il cammino storico dell'evangelizzazione a Brescia*, I (*L'età antica e medievale*), a cura di G. Andenna, Brescia 2010, pp. 567-594: 592.

46. Rispettivamente AS, Fondo Brunati, ms. 183 (s.8/11-b.16) e ms. 184 (s.8/12-b.16).

licentia eorundem Canoniorum. Anno 1846. Ioseph Onofri prepositus Sancte Agathe»⁴⁷. Il prevosto scriveva nel commento alla copia inviata al Brunati: «Questo calendario era premesso a un *Breviario* in figura di 4, del quale *Breviario* non restano che due carte sole. Principia dall'*Officio* della B.V. [...]». Questa descrizione permette di ipotizzare che si possa trattare del codice n° 28 del catalogo dei manoscritti della Cattedrale di Brescia, pubblicato dal Gradenigo nella sua *Brixia sacra* sotto il *record*: «Manuale in 4 parvo; parum vetus. Praefert *Officium* B.V.M.»⁴⁸. Il secondo, a stampa, all'epoca conservato presso l'Archivio Capitolare: *Ordo divinatorum officiorum iuxta Sanctae Romanae Ecclesiae ritum*. Fu licenziato, secondo l'Onofri, in allegato alle *Constitutiones* diocesane del vescovo Durante Duranti (Brescia, Ludovico Britannico, 1552)⁴⁹. L'Onofri attribuiva un'importanza particolare a questo calendario giacché lo riteneva il primo calendario liturgico bresciano a stampa conosciuto. Già il Brunati però appuntava sulla copia inviatagli dall'amico l'esistenza di un calendario stampato nel 1536 dai fratelli Damiano e Giacomo Turlino⁵⁰. Un terzo manoscritto, invece, presenta la versione inedita di un Onofri disegnatore: contiene lo schizzo di un bassorilievo presente nell'antica Basilica di S. Siro a Cemmo, accompagnato dalla pianta della chiesa, (figg. 4a-b)⁵¹.

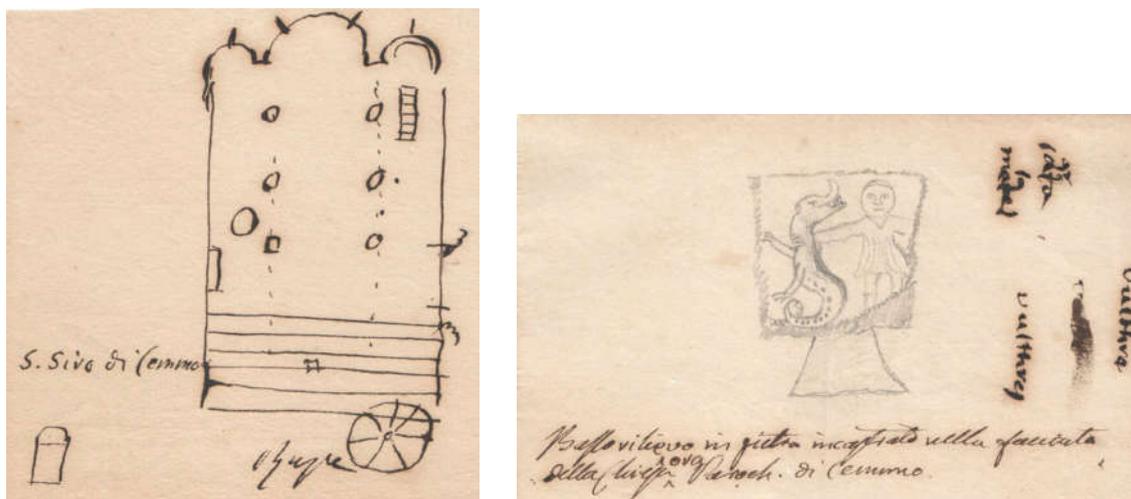
47. Il calendario è oggi conservato presso ASDBs, Archivio del Capitolo della cattedrale di Brescia, *Fondo pergamenaceo*, perg. 350. Si veda *Le pergamene dell'Archivio Capitolare. Catalogazione e registi*, a cura di M. Franchi, Brescia 2001, p. 270, n° 387. È descritto in A. VALETTI, *Note in margine al calendario liturgico perpetuo medievale rinvenuto nell'archivio del Capitolo dei Canonici della Cattedrale di Brescia*, «Brixia sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia», III s., II/4 (1997), pp. 23-35; A. VALETTI - I. VALETTI, *Il calendario liturgico perpetuo medievale conservato nell'archivio del capitolo dei canonici della cattedrale di Brescia*, «Brixia sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia», III s., IV/3 (1999), pp. 131-135: 133.

48. G. G. GRADENIGO, *Pontificum Brixianorum series*, p. 447; C. VILLA, *Due antiche biblioteche bresciane. I cataloghi della Cattedrale e S. Giovanni de foris*, «Italia medioevale e umanistica» 15 (1972), pp. 63-97: 88.

49. Non ho trovato il calendario né nell'Archivio del Capitolo della cattedrale né nella Biblioteca dello stesso, presso ASDBs. Una copia delle *Constitutiones* (Edit 16 CNCE 51585) appartenuta all'Onofri, invece, si trova oggi in BQBs, Cinq. E.137m1. Presenta nel frontespizio la nota autografa del prevosto: «Reverendissimi Domini Durantis de Durantibus Cardinali Episcopi Brixiani». Alla copia non si trova però allegato alcun calendario. Si veda P. GUERRINI, *La Famiglia Duranti e i suoi Vescovi*, «Brixia sacra», II/2 (1911), pp. 85-109: 103-104; GUERRINI, *S. Alessandro martire bresciano*, in *Santi e beati*, I, pp. 12-75: 41.

50. Sul calendario del 1536, menzionato nella *Collectanea* di documenti di Bernardino Faino BQBs, ms. E.I.7 c. 129r.-v., si vedano C. DONEDA, *Notizie di S. Costanzo eremita bresciano*, Brescia 1756, pp. 2-3 e n. 5; G. LABUS, *I fasti della chiesa nelle vite de' santi in ciascun giorno dell'anno*, II, Milano 1824, p. 256, n. 1.

51. AS, Fondo Brunati, ms. 187 (s.8/15-b.16). Altro materiale nel ms. 194 (s.8/22-b.16). Il regesto dei manoscritti (183, 184, 187, 194) in *Il fondo Giuseppe Brunati*, pp. 63-65.



Figg. 4a-b. Disegni attribuiti a Giuseppe Onofri: bassorilievo nella chiesa di S. Siro a Cemmo e pianta della chiesa di S. Siro a Cemmo, Salò, Ateneo, *Fondo Brunati*, ms. 187 (s.8/15-b.16).

Il confronto tra l'Onofri e il Brunati diede anche la possibilità a quest'ultimo di visionare alcuni documenti posseduti dal prevosto, che gli tornarono utili per la compilazione della sua monumentale opera *Vita o gesta di Santi bresciani*, edita in due volumi tra il 1854 e il 1855. È il caso per esempio del manoscritto contenente la *Historia sancti Herkuliani Episcopi Brixienensis* (sec. XV) che il Brunati descriveva come codicetto di 12 carte posseduto prima dal nobile Paolo Brognoli, poi dal Conte Luigi Lechi e infine dall'Onofri⁵²; o ancora del *Passionario* (secc. XI-XII), appartenuto al Conte Giammaria Mazzuchelli, tanto ricercato (e mai trovato) da Fedele Savio per la sua edizione della *Leggenda dei SS. Faustino e Giovita*, che il Brunati citava in due occasioni, in relazione ai santi patroni e nelle note della *Vita* di S. Giulia⁵³.

52. BCR_e, ms. Y.I.23. MOL CNMS\0000056155. G. BRUNATI, *Vita o gesta di Santi bresciani*, vol. I, Brescia 1854-55, pp. 339, 343 n. 8; G.L. FERRARI, *Istoria Sancti Herkuliani Episcopi Brixienensis Et Confessoris, in un Codice Manoscritto del XV Secolo*, Tesi di laurea in materie letterarie, facoltà di magistero, Università Cattolica del Sacro Cuore, sede di Brescia, rel. Prof. Antonio Masetti Zannini, aa. 1989/90; PANTAROTTO, *Manoscritti francescani dispersi e recuperati*, p. 68.

53. BCR_e, ms. Y.II.9. MOL CNMS\0000056153. Della provenienza del manoscritto dalla biblioteca dell'Onofri scrivevano anche Giuseppe Brunati in BRUNATI, *Vita o gesta di Santi bresciani*, I, p. 183 e II, p. 240, n. 5 e Fedele Savio in F. SAVIO, *La Légende des ss. Faustin et Jovite*, «Analecta Bollandiana», XV (1896), pp. 5-72, 113-159, 377-399: 7; F. SAVIO, *Un'antica notizia martirologica dei SS. Faustino e Giovita e di altri SS. Bresciani*, «Brixia Sacra», V (1914), pp. 16-24: 18, nota 4. Descritto in S. GAVINELLI, *Testimonianze grafiche e culti santorali a Brescia*,

Proseguiva quindi anche lo studio della tradizione agiografica bresciana, come dimostrano due miscellanee Queriniane. La prima presenta, nell'indice, una serie di 20 titoli inerenti la storia dei santi vescovi bresciani e nel *recto* del foglio di guardia una lunga nota autografa dell'Onofri: «Questa preziosa miscellanea è stata scritta dal dotto e critico Paolo Gagliardi Canonico della Cattedrale di Brescia e del quale io possiedo anche le Annotazioni al favoloso Martirologio bresciano composto dal pio e credulo D. Bernardino Faino»⁵⁴; la seconda, che contiene un insieme di documenti inerenti ancora santi e vescovi della diocesi, fu di Paolo Guerrini e presenta a c. 1r. una sua nota manoscritta: «Appartenne alla dispersa raccolta del Canonico Giuseppe Onofri»⁵⁵.

Presso la Biblioteca del Convento di S. Pietro apostolo a Rezzato è infine conservata una serie di manoscritti segnata X, costituita da 76 cartelle contenenti copiosissimo materiale liturgico, agiografico e storico di diverso genere, quasi interamente prodotto dall'Onofri: appunti, estratti, lettere, trascrizioni, manuali, lezioni, cataloghi dei quali spero di poter dare conto analiticamente in altra occasione⁵⁶. Segnalo tuttavia la presenza, nelle cartelle, di un documento e di alcuni disegni di particolare interesse:

1) Foglio sciolto in pergamena (mm 235 x 163) vergato *recto* e *verso* (34 linee) in una tarda gotica libraria (metà XV sec. ca.), contenente parte della leggenda volgare dei santi Faustino e Giovita. Il frammento si apre con: «El qual alora mandò ala carcere uno ufficiale dele Alpe de Gotia av / idere se el era vero quello ch(e) dicevano li mi(n)istri» e si conclude con: «O Antiocho guarda / se tu hay delle altre pene mag(gi)

in *Musiche e liturgie nel medioevo bresciano (secoli XI-XV)*, atti del Convegno (Brescia, 3-4 aprile 2008), a cura di M. T. Rosa Barezzani, Brescia 2009, pp. 25-58: 30-42. Diffusamente studiato in G. BERGAMASCHI, *Una redazione "bresciana" della Passio sanctae Iuliae in Toscana*, "Nuova rivista storica", 87 (2003), pp. 625-668: pp. 629-630, 637-638; G. BERGAMASCHI, "Felix Gorgona... felicior tamen Brixia": la traslazione di santa Giulia, in *Forme e caratteri della santità in Toscana nell'età dei comuni: agiografia, iconografia, istituzioni*, a cura di G. Rossetti, Pisa 2008, pp. 143-204: 201; G. BERGAMASCHI, *Il carne "Ergo pii fratres" e gli inni per santa Giulia*, in *Musiche e liturgie nel medioevo bresciano (secoli XI-XV)*, pp. 191-248: 198-293.

54. BQBs, ms. Q.VI.11.

55. BQBs, ms. Q.III.1. E. FERRAGLIO, *Il fondo Guerrini della Biblioteca Queriniana*, «Brixia sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia», III s., XVI/3-4 (2011), pp. 59-71: 64.

56. La documentazione è in pratica quasi interamente inedita. Solo p. Camillo Galbiati citava una di queste cartelle (ms. X 70) in C. GALBIATI, *Note storiche di fede e carità, tratte dall'Archivio dei cappellani dell'Ospedale Civile*, «Brixia sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia», III s., VII/3-4 (2002), pp. 205-220: 206.

ore ch(e) queste e falli portare to / sto p(er)o ch(e) q(ue)sti no(n) sentiamo. Antiocho disse. Aspetati pur che...» (fig. 5)⁵⁷;

2) Copia del *Vero ritratto de' SS.mi corpi Faustino e Giovita protettori di Brescia*, eseguito da Francesco Chinello nel 1623 in occasione dell'apertura dell'arca dei martiri (fig. 6)⁵⁸;

3) Raffigurazione a penna, di anonimo autore, del Gallo segnamento di Ramperto, manufatto in origine collocato sul campanile del monastero di S. Faustino Maggiore di Brescia (fig. 7)⁵⁹;

4) Studio grafico dell'Onofri (8 maggio 1837) sulla stauroteca, reliquiario custodia dei frammenti della Vera Croce nel tesoro delle SS. Croci di Brescia (fig. 8)⁶⁰;

5) Riproduzione, di mano del pittore bresciano Girolamo Joli, di quattro iscrizioni presenti nelle urne dei vescovi di Brescia s. Paolo, s. Cipriano e Deodato e di s. Evasio rinvenute nella chiesa di S. Pietro in Oliveto e segretamente trasportate presso la prepositura di S. Afra nel 1797, in occasione della soppressione del convento, ordinata dalla Repubblica Bresciana (fig. 9). Quest'ultimo disegno è corredato dal timbro della prepositura di S. Agata e da un'annotazione dell'Onofri:

Brescia, adì 7 maggio 1849. Questi disegni eseguiti dal Signor Girolamo Joli, custode del Patrio Museo, rappresentano fedelmente quattro iscrizioni in tavolette di pietra, conservate le precise dimensioni e forma del carattere che si conservano nelle urne dei Santi Paolo, Cipriano, Diodato vescovi di Brescia e di S. Evasio, che vennero trasportate da San Pietro in Oliveto nell'anno 1797 a questa mia Chiesa Prepositurale di Sant'Agata; e tanto attesto io, prevosto infrascritto, dopo avere in questo piano di

57. BCRé, Archivio III, ms. X 1.

58. BCRé, Archivio III, ms. X 2. Il disegno fu pubblicato originariamente in O. ROSSI, *Historia de' Gloriosissimi Santi Martiri Faustino et Giovita...* Brescia, Bartolomeo Fontana, 1624. Copie del disegno si possono trovare in BQBs, ms. H.III.9 e Londra, Victoria&Albert Museum, *Furniture and Woodwork Collection* 103-1882. La copia alla Queriniana è pubblicata in D. VECCHIO, *Fonti bresciane per la storia di S. Faustino. L'istoriola del 1187*, in *San Faustino Maggiore di Brescia, il monastero della città*. Atti della giornata nazionale di studio (Brescia, Università Cattolica del Sacro Cuore, 11 febbraio 2005), a cura di G. Archetti e A. Baronio, «Brixia sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia», III s., XI/1 (2006)», pp. 419-443: 432. Altra copia pubblicata in P. GUERRINI, *I santi martiri Faustino e Giovita nella storia, nella leggenda e nell'arte*, «Brixia sacra», XIV/1-2 (1923), tav. IX.

59. BCRé, Archivio III, ms. X 5. Sul manufatto, oggi conservato presso il Museo di Santa Giulia a Brescia (MR 10475), S. GAVINELLI, *Il gallo segnamento del vescovo Ramperto di Brescia*, «Brixia sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia», III s., IX/3-4 (2004), pp. 21-38 e bibliografia.

60. BCRé, Archivio III, ms. X 36. Sul manufatto G. PANAZZA, *Il tesoro delle Sante Croci nel Duomo Vecchio di Brescia*, in *Le Sante Croci. Devozione antica dei bresciani*, Brescia 2001, pp. 85-115: 90-91, 93-95.

nuovo collazionati questi disegni colle stesse tavolette prima di riporle nelle rispettive loro urne. Giuseppe Onofri Prevosto di Sant'Agata⁶¹.



Fig. 5. Foglio sciolto in pergamena (metà XV sec.), contenente parte della leggenda volgare dei santi Faustino e Giovita, BCRe, Archivio III, ms. X 1.

Fig. 6. Vero ritratto de' SS.mi corpi Faustino e Giovita protettori di Brescia, disegno eseguito da Francesco Chinello (1623), BCRe, Archivio III, ms. X 2.



61. BCRe, Archivio III, ms. X 5. Sulla vicenda P. BOCCA, *Diario dell'anno 1798*, in *Le cronache bresciane inedite dei secoli XV-XIX, trascritte e annotate da Paolo Guerrini*, II, Brescia 1927, ma ristampa Brescia s.d., (Fonti per la storia bresciana, 3), pp. 421-505: 479-480. Sul pittore Joli: s.v., *Joli, Girolamo*, in EB, VII (1987), pp. 9-10.

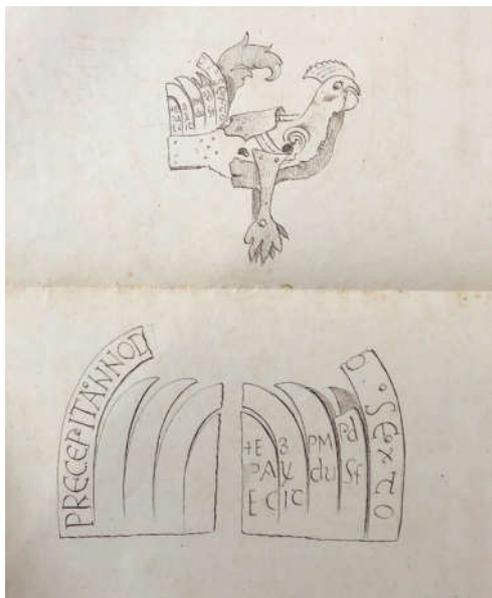


Fig. 7. Gallo segnamento di Ramper-to, disegno a penna di autore anonimo, BCRe, Archivio III, ms. X 5.

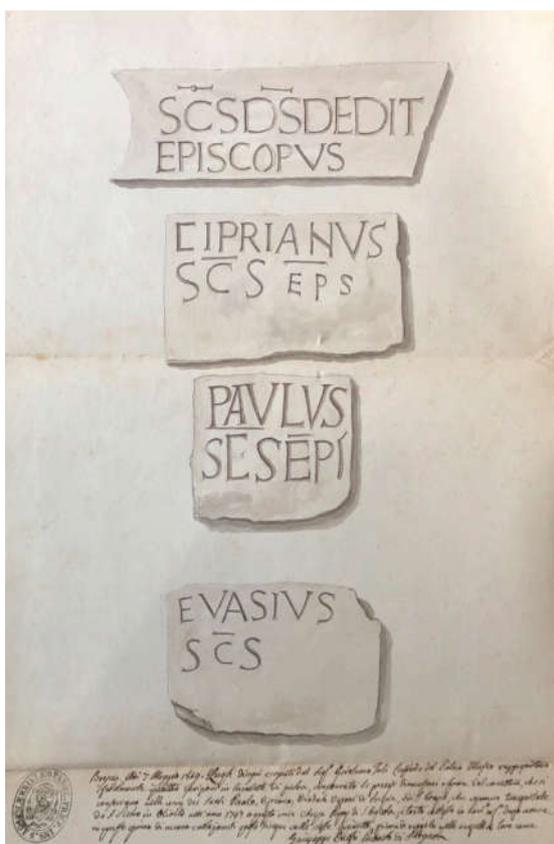


Fig. 9. Iscrizioni presenti nelle urne dei vescovi di Brescia s. Paolo, s. Cipriano e Deodato e di s. Evasio, disegno di Girolamo Joli (1849), BCRe, Archivio III, ms. X 5.

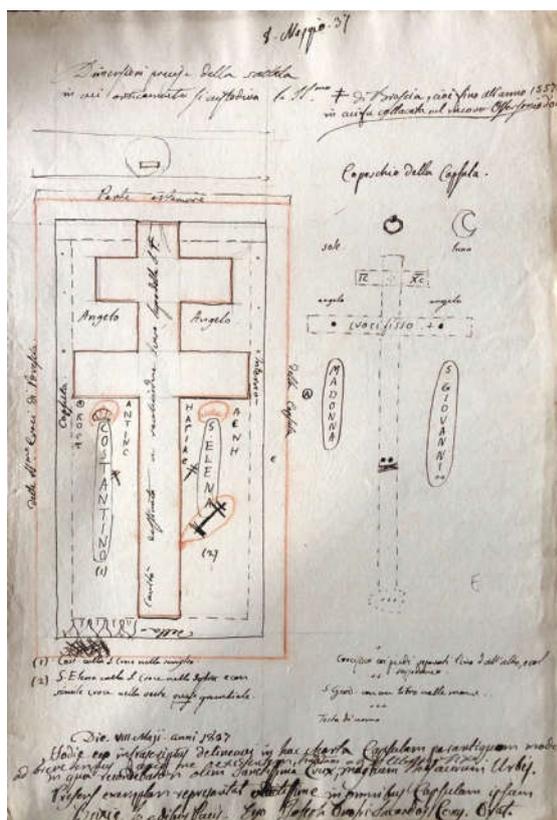


Fig. 8. Studio grafico della staurotica di Brescia, disegno di Giuseppe Onofri, BCRe, Archivio III, ms. X 36.

La raccolta e lo studio di questo materiale costituiscono certamente il lavoro preparatorio che condusse l'Onofri alla pubblicazione delle sue ricerche. Nel 1848 fu dato alle stampe il trattato *De Martyrologio Brixiano* (Brixiae, Typis Pii Instituti S. Barnabae). Nel 1850 si stampò quella che oggi è la sua opera più conosciuta: il *De Sanctis Episcopis Brixiae commentarium* (Brixiae, ex Episc. Typ. Pii instituti), mentre nel 1855 uscì il *De martyrologio brixiano tractatus alter Danielis Papebrochii*, (Brixiae, Typ. Episc. Pii instituti in D. Barnabe)⁶², riedizione curata dal prevosto del trattato *De Martyrologio Brixiansi aucto ex catalogis ecclesiae Sanctae Aefrae* del Papebroek, estratto dagli *Acta Sanctorum*⁶³. Il 28 febbraio 1862 l'Onofri terminava di scrivere *Di S. Alessandro Martire, venerato nella Chiesa bresciana nel giorno 26 agosto*, dissertazione rimasta tuttavia inedita⁶⁴ e nel corso di quell'anno uscì anche il *Commentariolum de tribus sanctis brixiansibus Silvia Virgine, Constantio et Obitio confessoribus a sacerdote brixiano editum* (Brixiae, s.e.). Al 1865 risale il suo *Martyrologium Brixianum ex purioribus documentis collectum* rimasto manoscritto⁶⁵, mentre nel 1869 pubblicava la *Vita Sancti Obitii confessoris Brixiani* (Brixiae, Typis episc. Pii instituti). Nel 1873 si stampò l'*Appendix ad Martyrologium Romanum pro ecclesia Cathedrali Brixiae* (Brescia, Tip. La Provincia): le postille manoscritte all'*Appendix*⁶⁶, le *Notae ad Martyrologium Brixianum editum anno 1873*⁶⁷ e le *Note al Martirologio bresciano stampato l'anno 1873*⁶⁸, datate 19 marzo 1874, lasciano tuttavia supporre che il suo lavoro di liturgista non si concluse con la pubblicazione del 1873.

Sul finire del 1876 iniziò ad interessarsi alla complicata questione relativa alla effettiva storicità della figura della beata Cristina Semenzi da Calvisano. I suoi studi, testimoniati anche da un manoscritto a lui appartenuto, contenente la *Vita della Beata Cristina Semenzi di Calvisano* (sec. XVIII)⁶⁹, si concretizzarono in un lungo memoriale intitolato *Della Patria della Beata Cristina detta di Spoleto e della sua famiglia*,

62. Una copia dell'opuscolo, annotata dallo stesso Onofri, esiste in BCRe, Archivio III, ms. X 28.

63. AASS, Aprile, II, Antwerpen 1675, pp. XL-LI.

64. BQBs, ms. Fè 57m28; Fu pubblicata in seguito in P. GUERRINI, *Una dissertazione inedita di Mons. Onofri intorno a S. Alessandro presunto martire bresciano*, «Brixia Sacra», VII/2 (1916), pp. 43-56: 54, n. 2.

65. BQBs, ms. Q.III.3.

66. BQBs, mss. Fè 35m11b e Q.III.3.

67. BQBs, ms. Fè 35m11c.

68. BQBs, ms. Fè 57m29.

69. BCRe, ms. Y.I.17. GUERRINI, *Mss. Onofri Rezzato*.

inviato il 5 gennaio 1877 alla Curia Generalizia degli Agostiniani, attraverso il quale l'Onofri tentava di risolvere definitivamente la diatriba incentrata sulla provenienza della beata Cristina Semenzi e sulla sua identificazione con la beata Cristina, morta a Spoleto nel 1458, venerata dagli Agostiniani e proclamata beata nel 1834 da papa Gregorio XVI⁷⁰. Questo memoriale rappresenta l'ultima testimonianza che abbiamo del lavoro dell'Onofri, che, come si è detto, si spense nel giugno dell'anno successivo.

70. Il memoriale è pubblicato in F. BALESTRINI, *La questione storica della Beata Cristina terziaria Agostiniana morta a Spoleto nel 1458*, «Brixia sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia», III s., I/1-2 (1996), pp. 14-37: 25-31. Si vedano anche P. GUERRINI, *Intorno alla B. Cristina di Spoleto, erroneamente chiamata B. Cristina Semenzi di Calvisano*, «Brixia Sacra», VII/4-5 (1916), pp. 140-168; V. PRANDINI, *La Beata Cristina di Spoleto è Cristina Semenzi di Calvisano*, «Brixia sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia», III s., V/3 (2000), pp. 41-60: 50.

GIUSEPPE BIATI

Livemmo e il suo Carnevale

LIVEMMO, ANTICO BORGO DELLA PERTICA DI VALLE SABBIA¹

Livemmo, borgo della antica Comunità della Pertica², di riconosciuta

1. La Valle Sabbia è una delle tre valli prealpine ad erosione e formazione glaciale che caratterizzano, a Nord, il territorio bresciano. È attraversata dal fiume Chiese che nasce dai ghiacciai dell'Adamello, scende per la Valle di Daone nelle Giudicarie trentine, forma il lago d'Idro e, percorsa tutta la Valle, si getta nel fiume Oglio, dopo un percorso di 148 km.

2. Il toponimo latino Pertica indica un'unità di misura atta a determinare e a delimitare un territorio demaniale da assegnare probabilmente ai soldati veterani e reduci dell'esercito imperiale romano. Alcuni pensano che sia il nome dato allo strumento dell'agrimensore per la misurazione dei territori da delimitare. Potrebbe anche riferirsi, secondo altri, all'uso longobardo di innalzare, a ricordo dei combattenti uccisi lontano dalla propria famiglia, dei segni (pali o pertiche) alla cui sommità vi era scolpita una candida colomba (figurazione dell'anima) in atto di spiccare il volo verso il luogo dove il soldato era caduto. (Cfr.: A. Fappani, Enciclopedia bresciana, voce Pertica, pp. 336-337). L'antica terra della Pertica (che un tempo si estendeva da Lavinio, Navono e Noffo fino a Presegno) era stata, fin dai secoli VI e VII, giurisdizione della Pieve di S. Maria della Corna di Mura di Savallo. Solo dal XIII secolo si hanno conoscenze di questo territorio attraverso le prime testimonianze di accordi sull'uso dei boschi e dei pascoli, con le connesse diatribe per la delimitazione dei confini, da parte dei vari "vici" ivi insistenti. Nel 1382, anno di riferimento per la presenza di norme statutarie scritte, la Pertica o la cosiddetta *Comunitas Perticae Vallis Sabij* era composta dai seguenti nuclei: Avenone, Prato, Forno d'Ono, Lavinio con Navono, Levrance, Livemmo, Odeno, Ono e Presegno. Dal 1337 viene inglobata, con il territorio di Brescia e della Valle Sabbia, nella Signoria viscontea (eredità di Bernabò Visconti nel 1357), per passare, poi, dopo un breve periodo malatestiano (1406-1420), nuovamente ai Visconti fino al 1427, anno della conquista da parte di Venezia, dominio che manterrà fino al 1797. La Repubblica Cisalpina e la successiva dominazione napoleonica (1805-1814) sancirono una nuova organizzazione territoriale, assegnando la "Pertica" al Dipartimento del Mella. Mentre però le comunità di Avenone, Forno d'Ono, Levrance, Ono e Presegno furono comprese nel

nobiltà, presenta al visitatore, insieme alla naturale posizione, oltremodo affascinante, un nucleo abitativo antico, con aspetti architettonici delle dimore ampie e signorili, legate ad un gusto austero e nello stesso tempo raffinato: portali in pietra martellinata, fregi e sottotetti finemente lavorati, loggiati luminosi e affreschi decorativi.

Sin dall'ingresso, una severa croce in pietra locale del 1742, presunta opera del lapicida Cristoforo Manera, offre l'immagine di un borgo non alieno ai sacri e forti significati.

La evidente ricchezza dell'aristocrazia livemmesse, nei secoli addietro, era legata al possesso dei *forni fusori*, ai commerci locali della *ferrearezza* e ai *fondaci* di proprietà presenti a Venezia, nonché agli abbondanti pascoli, agli estesi prati, alle ampie cascine.

Quando, alla fine del Quattrocento, a Livemmo, sorge una cappella dedicata a S. Marco Evangelista, questi legami commerciali, politici, culturali e religiosi (e quindi anche gli elementi di contorno in una di sorta di gemellaggio con la sfavillante capitale, Venezia) appaiono maggiormente chiari e preminenti.

L'abitato si protende su un ridente poggio, con davanti un aperto paesaggio, tipicamente prealpino, d'intenso verde smagliante d'estate, sgargiante e rossastro in autunno, come il variopinto scialle di agghindate giovani al primo incontro di ballo; vigila sul paese, a debita distanza, la maestosità gibbosa del Monte Guglielmo che fa frizzare un venticello fastidioso e pungente, non appena le prime bianche spolverate di neve si cristallizzano sul suo goffo e bombato dorsale.

A nord del borgo, una erta e boscosa montagna nasconde alla vista malghe e praterie, pinete e faggete, vasti altipiani ed entrate boschive, la base di una ragguardevole economia agro-silvo-pastorale, dove il verde rugiadoso dei *segaboli* s'invelluta nel trascolorio opimo di fresche acque, colori chiari e festosi, accompagnati dalle fatiche estreme di malghesi odoranti di strame e di latte cagliato, dei fortori della *poina* appena schiumata.

“Distretto delle Fucine” (con capoluogo Nozza); Prato, Livemmo, Odeno, Lavino con Navono vennero aggregate al “Distretto delle Miniere”, con capoluogo Bovegno. L'assegnazione a due Distretti diversi dei vari borghi porterà praticamente al sorgere di Pertica Alta e Pertica Bassa, inglobate entrambe, durante il governo austriaco, nel Distretto XVII di Vestone. Con l'unità d'Italia (1861) le varie comunità ridivennero autonome, per ridefinirsi ancora una volta, nel 1928, nelle attuali entità di Pertica Alta (che comprende Belprato, Livemmo, Odeno, Lavino, Navono, Noffo) e di Pertica Bassa (che comprende Avenone con Spessio, Forno d'Ono, Ono Degno con Beata Vergine e Levrance).

Il nome di Livemmo è riuscito a farsi beffe degli eruditi linguisti di tutti i tempi, cimentatisi con strampalate attribuzioni, con impossibili derivazioni, con incomprensibili ipotesi.³

Rimane nell'oscurità del tempo che lo ha man mano e silenziosamente trasformato senza lasciare traccia di etimologica esegesi.

I suoi abitanti annoverano i loro antenati nella grande genealogia delle antiche tribù della Valle Sabbia, pulviscolo di territorio rispetto all'ampia cerchia spaziale che va dalle Alpi Carniche a quelle Marittime, zone abitate dai Liguri prima e, in una parte più ristretta di riferimento nostro, dai Reti, Leponzi compresi poiché essi stessi Reti.⁴

I borghi della Pertica (così chiamata fino al 1800 quella parte di territorio tra Lavino e Presegno, comprendente anche Livemmo), con propri Statuti del 1382, avevano avuto una storia di tutto rilievo, tanto che le singole *vicinie*⁵ (dal *vicus* o villaggio di epoca romana si erano andati via via sviluppando le *vicinie*, piccole comunità di economia agricolo-pastorale che raggruppano i loro abitanti attorno a interessi comuni) si erano unite ben presto in una forma consortile, l'*Universitas Perticae Vallis Sabij*, costituendo una unità civica ben configurata e consolidata nella Valle e contribuendovi con diversi sindaci generali, fra cui l'indomito Antonio Turrini, livemmesse, che sostenne, a testa alta, l'onta della disfatta della Serenissima Repubblica in quel di Salò, correndo l'anno 1797.

Di pari passo alle comunità civiche (appunto *vicinie*), fin dai primi secoli dopo Cristo e, in seguito, con elementi di forte influsso, in una

3. Paolo Guerrini, dopo aver riconosciuto che il nome di Livemmo «è uno dei più strani della toponomastica bresciana», lo fa derivare dal latino *locus eminens* (luogo eminente). Olivieri lo desume (con troppa fantasia) da un nome germanico, mentre Natale Bottazzi, con le critiche del Guerrini, lo attribuisce alla parola *loer* o *luer* (lupo). Al riguardo cfr.: A. Fappani, *Enciclopedia Bresciana*, vol. VII, voce *Livemmo*, Ed. La Voce del Popolo, Brescia 1987, pp. 197-200.

4. M. G. Tibiletti Bruno, *Camuno, retico e pararetico*, in «Popoli e civiltà dell'Italia antica», Roma, 1978, vol. VI, pag. 219; G. Fogolari, *La protostoria delle Venezie*, in «Popoli e civiltà dell'Italia antica», Roma, 1975, vol. IV, pp. 146-152.

5. G. Raffaglio, *Le vicinie della val Camonica e della Val di Scalve*, in «Un'Italia sconosciuta», a cura di M. Guidetti e P.H. Stahl, Milano 1977, pp. 80 e 84, rimarca che «in fondo tutte le vicinie sono ed erano la stessa cosa: i consorzi di famiglie originarie del luogo che in tempo antichissimo si riunirono a scopo di comune aiuto, di mutua assistenza e difesa, e rinnovarono quegli aspetti di comunismo che in epoca anteriore era l'ordinamento prevalente... In principio la vicinia comprendeva tutti gli abitanti del luogo, ma poi quasi dappertutto si fece casta chiusa richiedendo in chi ne faceva parte o una originalità antica o la discendenza di determinate famiglie». Il termine *vicinia* è usato spesso nel senso di *assemblea* oppure nel senso di *frazione territoriale*. (Cfr.: *Statuto del comune di Vione 1787*, a cura di C. Trebeschi, estratto dai «Commentari dell'Ateneo di Brescia», per il 1968, Brescia 1969, p. 12).

forma quasi di *interazione* e, spesso, di *sostituzione*, si delineavano organizzazioni come le *pievi*, veri fulcri religiosi, culturali, civici, artistici, economici, giuridici, e, poi via via, le *parrocchie* autonome.

Questa trasformazione organizzativo-politico-religiosa trovava soprattutto nella *pieve*, circoscrizione assai estesa nel territorio con possesso di beni anche naturali, un importante strumento di governo, ma anche di partecipazione alla vita sociale.

Alla pieve le popolazioni facevano riferimento per la vita religiosa (ricevere i sacramenti, effettuare le sepolture, apprendere i principi della dottrina cristiana, ecc.), ma anche per una gestione regolativa, quasi di potere temporale di cui il pievano era, a pieno titolo, investito, oboli compresi, a volte non indifferenti. Una situazione di dipendenza ben accettata in un primo tempo, ma portatrice, in seguito, di rivendicazioni autonomistiche.

Per la parte politica, le *communitates* o le *vicinie* prendevano un definitivo sopravvento; i possessi rimanevano comuni (in genere pascoli e mulini), a garanzia di democrazie ancora molto precarie e volubili.

Livemmo si trovava nell'insieme politico, sociale, amministrativo di questo ingarbugliato periodo dove l'alternanza di potere si giocava tra feudo, pieve e comune, in una lotta che vedeva il mondo agricolo soggiacere nel servizio agli uni e agli altri, senza la possibilità, per i più, di una emancipazione sociale, politica, civile, economica.

A sottrarre questi territori alla alternanza dei vari piccoli e curtensi poteri, ci pensarono le grandi dinastie ducali del tempo. Prima i Visconti, poi i Malatesta, infine la Repubblica Veneta, con i suoi quasi ininterrotti 370 anni di incontrastato dominio, fino al 1797.

Dopo questo fatidico anno, la Valle Sabbia con i suoi comuni, grossi e minuti, si incardinò nel tessuto politico-amministrativo manovrato dalle grandi potenze europee, che dettarono tempi e modalità per lo svolgersi ubbidiente ed ordinato dei sudditi di ogni contrada. Il *marcesco* borgo livemmesese non fece eccezione. La gloriosa vicenda veneziana, iniziata nel 1427, era definitivamente chiusa.

I moti del 1821 e del 1831, le rivoluzioni del 1848 e 1849, i moti mazziniani, le vicende garibaldine, le guerre risorgimentali, l'unità d'Italia, le guerre coloniali, la prima e seconda guerra mondiale furono tristemente vissute dalle genti montanare, livemmesi comprese, sui monumenti eretti a posteriori, con le esimie lodi alla Patria deferente e allo strenuo sacrificio dei suoi cittadini, nome per nome, *carne da cannone* per le rivendicazioni territoriali dei potenti.

Il piccolo borgo seguì, poi, le tragiche vicende legate al ventennio fascista e alla seconda guerra mondiale nel conformismo di un'Italia sufficientemente pavida e privata dei valori democratici di cui era sicuramente dotata nelle voci represses dei tanti esponenti politici e della società civile obbligati o al confino o all'esilio o al carcere. Salvo riemergere significativamente nei momenti della Resistenza armata, dopo il 1943, con l'essere soprattutto un territorio montano che si prestava alle azioni delle brigate partigiane.

Terminata la spaventosa guerra mondiale, non era sgominata la povertà nei borghi montani, non raggiungendo però quasi mai la miseria solo per lo spirito di iniziativa dei suoi abitanti, adusi al faticoso lavoro contadino od obbligati all'emigrazione verso gli Stati europei limitrofi o addirittura oltreoceano.

Dopo gli anni Cinquanta del secolo scorso, piano piano, le cose cambiarono sia in termini di agiatezza, sia in termini di future capacità di avvicinamento ai grandi centri manifatturieri della Valle e della Provincia, sia nell'approntamento degli ormai indispensabili strumenti e delle necessarie infrastrutture per inserirsi nella pianificazione di sviluppo dell'intero territorio valsabbino.

IL CARNEVALE DI LIVEMMO: IL CONTROLLATO DELIRIO DELLE TRE MASCHERE-GUIDA LIVEMMESI

In questo contesto di comunità eminentemente agro-silvo-pastorale, assieme alla fortunata vicenda metallurgica del *forno fusorio*, si inseriscono prepotentemente le forti connotazioni religiose, con la costruzioni di cappelle votive, di chiese (parrocchiale di S. Marco ed oratorio di S. Rocco), di santuari (come quello di S. Andrea o dei Morti di Barbaine), ma convivono anche le tradizioni attraverso riti e miti decisamente improntati all'esaltazione della vita e alla esorcizzazione della morte.

Il Carnevale di Livemmo, seppur staccato da un'intima religiosità, faceva sicuramente parte di questo ultimo mondo arcaico, in quelle *mascherate invernali* dell'arco alpino e prealpino che di contorno avevano quella sapida ironia contadina e montanara, inafferrabile a molti, sottilmente spiritata e visibilmente godereccia, esterna scorza da intaccare in una analisi approfondita e rigorosa.

All'oggi, la *Mascherata livemmesa* è rivisitata e resa tradizione sentita.

Non vorremmo mai, però, che la si equiparasse alla stregua delle sfilate carnevalesche di città e di paesi che nulla hanno a che vedere con usi, costumi, tradizioni, se non l'esclusiva finalità di una disinvolta approssimazione atta ad ingenerare una moderna e spensierata evasione.

Nelle comunità agricole, come la Pertica, dopo la specifica festa di S. Antonio abate, ultima prima dell'inizio della Quaresima, il gruppo abbandona la norma, cioè il quotidiano, decretando un periodo di *caos*, di mondo alla rovescia, nel quale il buffone può diventare re e viceversa, invertendo così l'ordine sociale costituito. Decade ogni tipo di gerarchia. Attraverso il mascheramento, arriva il Carnevale: si esce dal quotidiano, ci si disfa del proprio ruolo sociale (soprattutto se basso) e, negando la propria identità a se stessi, si può diventare qualsiasi altro. Ci si inoltra nel sovvertimento, nell'eccesso, nella finta lotta o bonaria rivalità tra entità e/o ceti diversi, quasi opposti: bene-male, bello-brutto, sacro-profano, maschio-femmina, contadino-allevatore, padrone-servo, ecc.

A Livemmo questa interpretazione della vita raggiunge, nel suo Carnevale, momenti di controllato delirio nelle tre maschere fondamentali, come la *vècia dal val*, l'*omashì dal zerlo*, il *doppio*; ma anche nell'intero gruppo dei *màscher*:

Il Carnevale di Livemmo, seppure con queste sue caratteristiche figure-guida, non è di antichissima origine come manifestazione, anche se la gente spesso lo pensa così.

«Selezionare alcuni tratti della vita passata per farli rivivere non è necessariamente un'operazione negativa o di fuga dal presente, ma piuttosto un tentativo di costruzione di una maggior identità comunitaria», scrive opportunamente Jean Cuisenier.⁶ Questo scambiare le costruzioni artificiali e recenti per tradizioni popolari originali e antiche viene chiamato dagli studiosi *folklorismo*.⁷

Anche se frutto di una trasposizione di presunte tradizioni, nelle maschere livemmesi risulta perfetta la sintesi culturale che ne scaturisce, frutto di secoli di dominazioni, in comunità con diverse stratificazioni sociali, in situazioni di economia strettamente agro-silvo-pastorale, ma anche segnata dall'apparire di archetipi antropologici di chiara lettura, come si vedrà, di origine psicanalitica.

Le maschere livemmesi, fondamentalmente tre (ma semplicistica ne

6. Cfr.: J. Cuisenier, *Manuale di tradizioni popolari*, (orig.: *La tradition populaire*), Meltemi Gli Argonauti, Roma 1999, pp. 119-120.

7. Cfr. V. J. Newall, *The Adaption of Folklore and Tradition (Folklorismus)*, «Folklore», 1987, pp. 131-146.

è tale riduzione), portano in campo, anzi in piazza, la ribellione ad uno *status* generazionale, a classi sociali rese chiuse, forse non istituzionalmente, ma da una endemica povertà e conseguente incapacità situazionale a risollevarsi, a condizioni servili umili – quale quella femminile – e di sottomissione totale.

Tale ultima situazione è rappresentata dalla *vècia dal val*”, dalla vecchia con il cesto per il setaccio delle graminacee. A parte la presenza di uno strumento contadino di specifico uso femminile, la donna, attempata, quasi la *massèra*, porta, comodamente seduto nel detto cesto, il suo òmen, il suo uomo.

La maschera è costituita da una persona e da un fantoccio. Lo spettatore, dato il particolare e ingegnoso sistema di composizione e di movimenti, ravvisa le due persone, rimanendo nel dubbio se quelle siano veramente due o una sola; e nel caso della sola entità, quale quella dal volto vero!

Anche questa *amleticità* è una componente che riappare nelle altre due maschere, una delle quali, il gigante dal doppio volto e dalle scarpe (*sgàlber*) doppie, uguali sia davanti che dietro, evidenzia con il prorompente dinamismo del suo dinoccolato incedere, la contraddizione che è in ognuno. E’ chiamato, appunto, il *doppio*, ambiguo e uniforme, coperto da un lungo, nero mantello che ne protegge la sua autentica natura, il suo essere veritiero, il suo tronco e le sue braccia, dalle quali si riuscirebbe a capire e a individuarne il suo vero volto.

La terza maschera, detta l’*omashì dal zérlo* (l’uomo dal gerlo), è di pretta origine contadina. Anche qui uomo e fantoccio si compenetrano fino all’indecifrabilità, ponendo all’attenzione degli spettatori sempre due figure d’uomo. Quale la falsa? O vere entrambe?

Accanto a queste tre maschere – date come fondamentali – pullulano una serie di personaggi della vita quotidiana, ciarliera e bigotta: la vecchia e il vecchio in chiacchierato e rinnovato amore, il contadino nei tradizionali abiti di grezzo fustagno, le vicende notturne di persone che pongono all’attenzione la vivace quotidianità arricchita di sotterfugi, gabbature, rivalse.

Presenza non meno scontata quella del diavolo, tutto rosso, cornuto e munito di forca. A parte le leggende locali che ne dichiaravano la sua nascosta presenza nei balli licenziosi, travestito da prestante giovanotto con i piedi caprini, accompagnato da avvenenti fanciulle, risulta essere il contraltare alla vita di ogni giorno, vita intrecciata di crudi risvolti lavorativi e di inesauribili espedienti per campare la giornata.

E così il carnevale, con tutto il suo gruppo di *comedie humaine*, si snodava, a suon di zufoli e di fisarmonica, di via in via, di piazzetta in piazzetta, raccogliendo, dopo il ballo, nella momentanea frenesia, quanto la gente poteva offrire in termini di beni immediatamente fruibili: vino, formaggio, salame, denaro. Il tutto doveva servire ad alimentare la grande cena di carnevale, una volta svestiti dalle maschere di rappresentazione, la sera, tutti in misurata ebbrezza (raramente sfrenata) e, naturalmente, tutti maschi.

LA FUCINA DEI MÀNCHEN, LABORATORIO DI CREATIVITÀ NELLA LIVEMMO DEL PRIMO NOVECENTO

Quattro generazioni erano passate in quel laboratorio/officina dei *Mistrolì* o dei *Mànchen*. Era situato negli anditi bassi della loro grande casa colonica, nella parte sud del paese, prospiciente il vecchio lavatoio, dove le donne, nelle limpide giornate di lisciva, torcevano e ritorcevano lenzuola e panni-lana: li lavavano e rilavavano, li strucolavano, li lasciavano a mollo, per riprenderli, ritorcerli e, infine, stenderli sui prospicienti balconi e ballatoi alla timida carezza del vento e al lucente nitore del sole.

Mistrolì, detto anche *Mànchen*, era il nome distintivo della estesa famiglia patriarcale, uno *scotöm*⁸ di tutto rispetto e di portata *honorevolezza* nel borgo e fuori. Se voi giungete a Livemmo, ignari del tutto, vi spiegano che gli inventori del Carnevale sono stati loro: i *Mànchen*!

Quasi un'evocazione! Se non altro, peccando per eccesso, perché il Carnevale, anche a Livemmo, risale a centinaia di anni prima⁹, ma una maschera, quella dell' "*omashì dal zerlo*", quella sì, ha il riconoscimento di essere stata inventata o inverata, rimodulata o riadattata da Pietro Meschini, negli anni Venti del secolo scorso.¹⁰

8. *Scotöm*: termine dialettale che sta per soprannome, generalmente dato al ceppo familiare di provenienza.

9. In Valle Sabbia, il documento più antico che cita il Carnevale è del 1518. Trattasi del Carnevale maggiormente famoso come quello di Bagolino (Cfr.: Archivio Storico del Comune di Bagolino, *Boni Denari* n. 260 – pag. 96. Cfr.: anche N. Richiedei, *Föra i Mäscher dalä Compagnia!*, *Notizie sul Carnevale dall'Archivio Storico del Comune di Bagolino*, in «Storie da Suonatori. La tradizione musicale del carnevale di Bagolino e Ponte Caffaro», a cura di Daniele Richiedei, *liberedizioni*, Brescia 2018, p. 38). Per quanto riguarda il Carnevale di Livemmo ci si rifà unicamente alla tradizione orale.

10. Testimonianze orali di Tomasini Santa Guerrina (1915-2007) e di Meschini Maria (1933, vivente), di Tomasini Santino (vivente), di Bonomini Piermario (vivente), di Scuri Gra-

Pietro Meschini, detto *Mànchen*, figura patriarcale, di vecchio stampo nei contenuti di vita e di tradizioni, lavorava, come i suoi antenati, la *ferrarezza* con la perizia, tutta artigianale, del cesello e dello sbalzo, del ricciolo ferrigno come dovizioso distintivo di produzione. Inferriate, serrature, chiodi, strumenti da lavoro, incudini, chiavi erano il risultato da portare all'evidenza commerciale del borgo e della valle, un risultato che doveva superare in bellezza ed efficacia la molteplice concorrenza e la estrema competitività di un territorio dove la *forgia* e il *batter ferro* erano affermazioni secolari. Per i valligiani forgiare (ne sapeva qualcosa Cosimo de' Medici che si era rivolto ai *forni bressani* era qualcosa di più di un lavoro: era un artigianato al limite dell'arte o arte stessa, soprattutto nel raffinato lavoro di cesello, nei manufatti d'abbellimento, negli accostamenti e completamenti ai pregiati elaborati della *marengoneria* artigianale ed artistica. Non c'era porta o portone, cassa o cassettone, carro o arnese, dove l'abbinamento geniale tra ferro battuto al maglio e legno di noce non rifulgessero al meglio, nelle case nobili; in toni dimessi e col solo legno d'abete nelle case dei meno abbienti.

Il *Mànchen* possedeva anche dei fondi agricoli da reggere così da implementare i guadagni della sua primaria attività. Mucche non poteva accudirne, visto anche il lavoro d'artigiano che lo costringeva alla umana legge del pane quotidiano; ma contadino si considerava, eccome! Il fieno prodotto lo vendeva tutto ai mandriani di malga ai prezzi che il tempo meteorologico decideva di volta in volta, di stagione in stagione, di anno in anno.

Sul sagrato della secentesca chiesa di San Marco (in omaggio alla Serenissima Repubblica che vedeva nell'apostolo uno - il principale - dei suoi riconosciuti protettori), la trattativa tra contadini-venditori e malghesi-compratori avveniva, nel giorno di San Martino, sotto gli occhi strabuzzati del messo comunale, garante e insieme mediatore dei sogghigni di chi meglio la poteva fare in quell'anno.

Uno sfalcio abbondante significava un basso prezzo del fieno; un'annata arida e avara ne determinava prezzi significativamente alti. Sempre vi era un guadagno per gli uni e, conseguentemente, una perdita per gli altri: ma la scaltra natura decideva, compensata dalla celata contentezza di chi era premiato, vituperata dalla nascosta acrimonia del vinto. Ma

ziella (vivente), di Meschini Daniele (vivente), di Scuri Erica (vivente), di Sara Meschini (vivente), di Angelo Battista Zanolini (vivente), di Giuditta Bonomini (vivente) e altri, raccolte personalmente; e di Giovanni Bonomini, detto Tutù (testimonianza raccolta da C. Leali, *La vècia dal val e l'omashì dal zerlo*, in «Giornale di Brescia», 2 febbraio 1979).

alla fin fine, vincitori e vinti si incontravano sotto lo stesso cielo, nella disquisizione di tirate e striminzite distribuzioni di pure sopravvivenze!

La famiglia di Pietro *Mànchen* era nella norma per numerosità di figliolanza, tanti, tutti mandati da Dòmneddio, da allevare, curare, educare ed amare. Qualche predilezione in più per i maschi, perché il maschio rappresentava la continuità del modello patriarcale; questa concezione si sostanzava in una immediata ricaduta sulla vita familiare, dove, identitario era il capostipite. Il casato del nonno si ereditava come patente di appartenenza clanica, a tal punto che si diceva *di chi è* quel o quell'altro figliolo che si faceva largo nella vita, e non *chi è*, poiché nell'universo contadino, e montanaro in particolare, si era qualcuno soltanto se a qualcuno si apparteneva.

Sempre concezioni che, raggruppate anche per sola sommatoria, rendevano forte la comunità del borgo, il senso di appartenenza ad una *civitas* povera, orgogliosa e coesa.

La gente contadina, di montagna in particolare, va capita nelle consuetudini dei comportamenti e nelle certezze delle loro tradizioni. Le usanze, come conformismo supino riverberato dal passato sul presente, formavano la gabbia costrittiva di un insieme di persone, per lo più autosufficienti, chiamato dall'antropologia sociale *gruppo*. Esso si costituiva sulla base di rigidi modelli, con norme grondanti ammonizioni taglienti che fissavano diritti (pochi) e doveri (tanti) dei membri nelle loro reciproche relazioni e in rapporto a comuni interessi.

Entro questa cerchia di vincolanti statuizioni si era maturato lo spazio coriaceo dei paesi, dove le poche libertà dell'individuo si codificavano come inconcepibili se separate da quelle della comunità.

In questo contesto, il capostipite Pietro *Mànchen* trovava una sua dimensione sovra-familiare nel radunare, per volontaria aggregazione, i compaesani maschi, la sera, nel suo laboratorio, per inventare, elaborare, ricostruire il tempo della vita corriva e compiacente, quella che non impegnava l'obbligo del guadagno per la sopravvivenza, un divertimento, insomma.

Ora era la *polenta e tiragna*, con farine e formaggelle portate a turno, con vino sottratto alle magre cantine familiari ad alleggerire il pesante sforzo giornaliero, ora era lo scherzo gaio e scomposto tra maschi, ora era l'*invenzione* a prendere il sopravvento dell'estro geniale vivace ed impensato di Pietro.

E come Geppetto con Pinocchio, un'altra entità si aggregava al mondo carnevalesco della mascherata livemmesa: era l'*omashì dal zerlo*!

Era feconda l'idea, nasceva, lievitava, cresceva, si componeva, si materializzava, diventava maschera: diventavano maschere, maschere maschili, entrambe: l'una che vinceva e l'altra che perdeva, l'una vera e l'altra falsa; o entrambe false; l'un soggetto che portava l'altro e che, poi, nell'alternanza della sorte benevola o malevola, diventava portato.

Maschere maschili ad allinearsi in competizione con la grande maschera femminile dei tempi antichi: la *vècia dal val*.

LA VÈCIA DAL VAL : DALLA MASCHERA ALLA CONDIZIONE DELLA DONNA O VICEVERSA

La *vècia dal val* era da tempo immemorabile la maschera che caratterizzava la *mascherata* livemmesa. Tradotto è «*vecchia con cesto leggermente concavo ed elicoidale atto a vagliare l'orzo o la segala dalla pula*». Nel cesto non vi è il cereale come parrebbe ovvio, ma un uomo, il suo *omen*. È qui che parte la *dissacrazione* dell'utilizzo di uno strumento tipico della cultura e del lavoro contadino.

La donna attempata, la *masséra*, porta nel cesto arcuato il suo uomo! Si tratta, da un punto di vista prettamente tecnico, di un artificio, traendo da un singolo personaggio due figuranti con maschera. Quale il vero? Quale il falso? O entrambi veri? La finzione è notevole agli occhi dell'osservatore e indecifrabile anche per gli ampi e continui movimenti della maschera sempre in atto di ballo, di un ballo irrefrenabile, circolare, irresistibile. Si stabilisce tra i due protagonisti la tesi e l'antitesi, inconciliabili nei diversi presupposti di vita, di lavoro, di scelte, ma forse perversamente complementari nelle imposte tradizioni. L'uomo privilegiato, la donna asservita; l'uno dedito alla vita sociale di ritrovo, l'altra rifugiata tra le pareti domestiche; il primo gestore del proprio patrimonio sia umano che pecuniario, la seconda dedita ai lavori dei campi, quelli più noiosi e trascurati dal maschio. E la enumerazione, proprio perché storia comune di secoli, potrebbe continuare. Da qui alla *ribellione* nei giorni carnevaleschi il passo è breve; poi si rientrava nel silenzio, nel quasi tutto prestabilito e pattuito, come succede e succedeva in comunità ad economia chiusa, curtense. Questa protesta è gestita dall'uomo, che si traveste da donna, che riconosce la contraddittorietà del tutto, che pone all'attenzione il problema e lo visualizza con immediata e popolare resa.

Come in molti carnevali antichi, ad esempio quelli di Bagolino, di

Schignano, ecc., la donna non può far parte del gruppo: è relegata in ambiti di preparazione dei materiali, di aiuto per i trucchi, di scelta degli addobbi e ornamenti di tipo femminile. Anche questa regola del gioco la dice tutta sulla protesta femminile della *vècia dal val* livemmesse. Portare l'uomo, il proprio, aveva ovviamente un profondo significato.

Era la maschera della rivendicazione di un ruolo, quello femminile e quello della moglie e madre in particolare, perché su queste terre montane andasse ricomposto il mosaico di gravi silenzi, di sottaciute pulsioni, di costanti azioni, di delicati sentimenti, di incompiute speranze delle donne.

Dovevano essere sottratte all'offesa dell'oblio quelle esperienze esistenziali, dominate da intrecci di umanità sofferta, di fuggevoli e felici attimi, di ansie di liberazione dalle strettoie obbligate dalle convenzioni e dalle regole di una società maschile per lo più chiusa, spesso ingiusta, sempre oppressiva.

In questo contesto si inserisce la condizione delle donne contadine e montanare, dove i pochi scatti di rabbia e di acredine, che ponevano l'accento su quei duri manierismi, si liquefacevano nel solco tracciato da una tradizione portatrice di concetti inestirpabili. Era come se, quelle donne, si fossero vincolate a tacere la voglia che avevano di abbattere l'armatura ancestrale creata per modellarle, secondo consolidati luoghi comuni, sconfitte non già dalle molteplici avversità, ma dalle incrostazioni di arcaiche consuetudini. Erano additate a modello – *sicut larii custodes* – quando sottomesse e operanti; vituperate quando, ancorché timidamente, ribelli al potere tutto maschile e a quella tradizione declinata solo grammaticalmente al femminile.

Senza scomodare la semiologia, penso a quelle donne, nubili, che non avevano mai trovato il coraggio (o erano incappate nella incolpevole ritrosia o nella grama sfortuna) d'una carezza d'uomo, destinate a finir così, vergini come foglie secche, con le mani giunte, in orazioni fastidiosamente bisbigliate, e che, finito il lavoro dei campi e delle stalle, correavano ad aiutare i fratelli sposati. Dovevano, poi, ancora affrettarsi in chiesa a scopare, lavare, pulire e lustrare croci e candelabri, candelabri e croci, ricucire cotte e stendardi, tovaglie ed amitti, recitando il solito rosario per la salvezza dei peccatori e contro i blasfemi!

Se queste erano quasi incolpate nel pruriginoso serbatoio delle mormorazioni di non volersi accasare per nascosti difetti, le vedove, di contro, erano sottoposte ad un controllo assillante, secondo la difesa dei valori del passato, stando il loro contegno morale sempre in equilibrio

precario, specie se sospettate di frequentazioni maschili. La costante paura del giudizio altrui attraversava le loro vite.

Occhiate inquisitorie, ipocrite toccate di gomito inferte al vicino, pesanti allusioni, pettegolezzi salaci, che rasentavano il parossismo della calunnia, viaggiavano spediti nelle viuzze del paese e si intrufolavano di porta in porta, privi di carità cristiana. A volte bastava un'inezia perché si incarnasse il diavolo! Ma la cattiveria del gruppo sociale di appartenenza, come una fulminea saetta dei tenebrosi temporali estivi, si abbatteva sulla ragazza-madre, considerata, oltre che disgrazia familiare, anche pubblica peccatrice. *Figlio del peccato* sarebbe stato il nascituro, *bastardo* per sempre o per sempre *esposto da ruota*, a seconda, lasciando, per la *buona e brava società* del tempo, il maschio scostumato nella irresponsabile spavalderia delle sue prodezze sessuali.

Ma anche quelle maritate, non appena diventate madri, quando allattavano i piccoli, dovevano farlo di nascosto; e le donne incinte, dal momento che lasciavano intravedere il frutto dell'atto sessuale, mancavano di pudore cristiano. Era, per tutte, una storia precipitata dall'infanzia alla vecchiaia nella tramoggia senza indulgenze della vita.

Donne, dal cuore apparentemente indurito, che avrebbero accompagnato i figli quindicenni col fagotto sulle spalle verso un'emigrazione senza confini; scese fino al termine della mulattiera a dir loro addio, col pudore delle madri montanare che, private del conforto di un abbraccio, rigide dentro il loro pesante scialle scuro, avrebbero conservato più trafiggente il ricordo del figlio lontano, invocando il bisogno di quell'affetto troppo presto perduto.

Erano solide spose, madri primitive e selvatiche, spesso vedove anzitempo: figure epiche che avevano fatto del lavoro la loro seconda implacabile religione, preceduta unicamente da quella precettistica del prete, una *mistica del sacrificio*, che le avrebbe volute salve di là solo se nel dolore di qua.

Erano le stesse che avevano dato profondo senso alla vita, smarrendone il sapore edule della stessa: una condizione innervata nel sistema, come quotidianità combattuta, martoriata, predestinata alla fatica; già vecchie e logore a trent'anni, chine sotto i neri sacchi di carbone o sotto i pesanti carichi di fieno; che si poggiavano sugli sbalzi della montagna e, non avendo più la forza per andare avanti, dovevano farlo, docili e resistenti, al pari della mula di famiglia.

L'uomo si maritava anche per aggiungere queste due poderose braccia alle proprie e poter ripartire il lavoro. La stessa giovane sposa, con

la sua partenza, alleggerendo il nutrito carico familiare di provenienza, lavorava, nel nuovo nucleo, anche se incinta e a par d'uomo, con la speranza che il frutto dell'unione coniugale fosse un maschio. In tal caso scendeva in quella casa la benedizione divina per l'attesa sicura forza-lavoro; al contrario, se femmina, sarebbe stata fonte, se non di malcelato fastidio del capofamiglia, di sicura preoccupazione per entrambi.

Lavoravano, le donne, fino quando la vecchiaia tingeva loro i capelli di neve.

In questo spalleggiare il capofamiglia, in totale e operosa obbedienza, la donna contadina, di fatto, pur non avendone il comando, emergeva nell'organizzazione delle attività di sussistenza. Sarebbe stato suo compito, come *masséra*, l'ardua impresa di far quadrare i conti della *roba* prodotta e consumata, del venduto e dell'acquistato, dispiegando parsimoniosa attenzione ad ogni genere di minuzia, riciclando abiti frusti e pane stantio, zoccoli e calzettoni, indumenti di lana per grandi e piccini: il tutto, lavoro della stalla e dei campi compreso, non poteva portare che ad un dato positivo, di intima soddisfazione, essendo il risultato di un ben sopportato baratto con la sua individualità e libertà.

Accettare (a volte subire) esclusioni nella struttura gerarchica faceva parte del suo essere organizzatrice silenziosamente operosa dei dettami altrui, salvo riconquistare assoluti e magici poteri nel rivoltar la terra con la zappa, nel penetrarla con la vanga, nell'affidarle il seme in attesa del fertile battesimo delle piogge primaverili, nel raccogliere i frutti, recuperando il pulsare della circolarità della vita, dal concepimento alla morte, come appagante privilegio di femmina viva, prodigiosa, unica: mito della primigenia dea madre dai turgidi seni, ma anche rivendicazione carnevalesca nel ribaltamento dei ruoli. Aggiungeva, poi, le incombenze più portanti dell'educazione della prole e, non ultima, quella dell'ingentilimento dello scarno arredo abitativo con pizzi e ricami, vestiti e tovaglie, coperte e lenzuola: multiple attività, rese senza condizioni, affrontate in ogni occasione con una capacità di adattamento, uno spirito di sacrificio e di resistenza fisica che rendeva il suo *fare* una insostituibile pratica esistenziale.

E non era un *fare* da poco (soprattutto - ma era la regola - quando il marito si sarebbe dovuto caricare dei duri pesi stagionali dell'emigrazione) sostituirsi a lui nell'approvvigionarsi della scorta di legna da ardere, nella mungitura, nella fabbricazione dei formaggi, nella manutenzione degli attrezzi, nella battitura e affilatura della falce fienaja, nell'uso di badile e zappa, nell'imbastatura, nel carico e nello scarico della mula e via scorrendo.

Ma i tempi sopraffatti dalle durezze, tra castagne e miseria, iniziavano, per le femmine, già dall'infanzia: tempi poveri con la bambola di legno costruita dal nonno, geniale, intagliando un tenero acero, completata dalla nonna con biondi e sottili pennacchi di canapa alpina per capigliatura e gialli semi di granturco indistintamente per orecchie ed occhi: feticcio e oggetto di culto infantile, senza volto espressivo, come certi idoli primitivi.

Restava poco spazio per giocare quando si aveva a che fare con la raccolta del fieno odoroso, delle rosse patate, delle grosse castagne, delle sonanti noci, o inseguendo una caparbia capra fuggiasca nei controlatissimi germogli dei boschi comunali.

Piccole gerle, minuscoli rastrelli, leggere zappette, falci in miniatura diventavano presto indispensabili strumenti di obbligatorio apprendistato, sostitutivi dei giochi improduttivi e di spreco delle società più tecnicamente evolute.

Poi, ineluttabilmente, fattesi più grandicelle, le bambine apprendevano dalle nonne e dalle madri a imboccare l'impervia strada della femminilità, spesso segreto scrigno di affetti incompiuti e di celate sofferenze, quasi un diario di silenzi nella grande foresta dell'interiorità.

Fidanzamento e matrimonio, quasi d'un soffio, festeggiati in casa con i saporiti cibi di una cucina per un giorno grassa ed abbondante, nella segreta attesa dell'evento della maternità, mistero intimo e goduto con la consapevole soddisfazione di un prodigio che solo alla donna è concesso.

Il privilegio si ripeteva più volte e piccole esistenze, dagli occhi furbi e scintillanti, si infilavano attorno alla tavola apparecchiata e chiassosa, per essere ogni giorno motivo di sofferta e segreta gioia, per genitori, contadini montanari, che covavano l'intima speranza di transumanza sociale, un sogno da far avverare, un secco colpo d'ala, un sicuro riscatto per un mondo, contadino e femminile in particolare, messo ai margini dall'ufficialità della storia.

LA VÈCIA DAL VAL : DALLA MASCHERA ALL'ARCHETIPO ANCESTRALE O VICEVERSA

Nelle due maschere livemmesi della *vècia dal val* e dell'*omashì dal zero*, i due strumenti essenziali al lavoro contadino vengono trasformati e inseriti nel *gioco* carnevalesco, secondo un procedimento atto a creare una coppia in cui prevale lo schema di portante-portato.

Nella *vècia dal val* il duplice significato di sudditanza delle donne di montagna nei confronti dei loro uomini e la loro consapevole *funzione portante* nelle comunità contadine, come *anello forte*, convive paritariamente.¹¹

Ma un'altra chiave di lettura, quella psicanalitica, che sfugge spesso alla nostra frettolosa quotidianità, può trovar degna considerazione. È estremamente affascinante, infatti, poter asserire che la *vècia dal val* livemmesse altro non è che la raffigurazione, portata in piazza, cioè nel consapevole e visualizzato, della antica Dea Madre.

Pare indubbio che gli archetipi primigeni fuoriescano, a livello inconscio, indipendentemente dalla volontà degli individui. Uno di questi, credo il principale, è riferibile alla vita in sé e per sé, cioè all'entità che la genera, la accoglie, la nutre, ne segue le evoluzioni e i percorsi: è la madre.

Madre terra in primis, sia come elemento diffuso e visibile che, come concetto rigeneratore per eccellenza, si rifà al mondo platonico dell'Iperurano, delle Idee su cui impostare quanto sul globo esiste. L'Idea della Dea madre!

Nei primordi Dio non esisteva.

Erano ormai quasi due milioni di anni che l'essere umano – nel suo stadio evolutivo – calpestava il pianeta Terra, nascendo, vivendo, morendo da solo.

La prima e vaghissima idea di *un qualcosa dopo la morte* incomincia a concretizzarsi solamente 90.000 anni fa e ce ne vollero altri 60.000, tempi quasi infiniti, perché il concetto di Dio si affermasse.

Ma attenzione, quel Dio era femmina, secondo l'elementare assunto che se Dio è il creatore di tutto, chi meglio della femmina può rappresentare la creazione della vita ed assurgere al simbolo creativo per eccellenza? Chi meglio della femmina-madre può prendersi cura delle sue creature? Questo indipendentemente dai regni animali e umani.

«L'immagine della madre – scriveva splendidamente Italo Svevo – quale s'era formata in quelle testine scaldate dalla primavera, si sviluppò smisuratamente, e tutto il bene si chiamò madre, il bel tempo e l'abbondanza, e quando soffrivano pulcini, anitrocchi e tacchinucci divenivano veri fratelli perché sospiravano la stessa madre».¹²

La Dea Madre, generatrice del mondo e del cielo, del giorno e della

11. Cfr.: G. Guiotto, *Le feste bresciane*, Provincia di Brescia, Grafo, Brescia 1999, p. 93.

12. I. Svevo, *La madre*, Ed. La Spiga Meravigli, Vimercate 1993, p. 5.

notte, madre di tutte le cose create, concedeva la vita e portava la morte. Buona e cattiva alla stessa maniera. Eva e Serpente, materna e assassina, solare e lunare allo stesso tempo, nella egizia bivalenza di Osiride (sole) e Iside (luna).

In Mesopotamia, la dea dell'amore e dea generatrice era rappresentata come una *spiga di grano*, epifania del divino in terra, stessa spiga che era simbolo della *vulva* nei Misteri dell'antica Eleusi, ma anche necessario, correlato e materiale prodotto di alimentazione e di vita.¹³

L'espressione simbolica per eccellenza di questo fenomeno, che è eminentemente psichico, è costituita dalle raffigurazioni e dalle forme della grande dea femminile o *dea madre*, che l'umanità ha rappresentato, in ogni luogo, nelle creazioni artistiche e nei miti, già da 25.000 anni fa.¹⁴

Prima che la figura della *Grande Madre* compendiasse in sé i fenomeni che ad essa si riferiscono, è emersa in modo spontaneo una gran quantità di simboli riguardanti la sua immagine non ancora ben delineata.

Questi simboli, fondamentalmente simboli naturali appartenenti al mondo della natura, recano in un certo modo il segno della Grande Madre, che «*in essi vive e s'identifica, siano essi pietra o albero, stagno, frutto o animale. Essi si connettono a poco a poco con la Grande Madre, di cui diventano attributi, e formano la cerchia simbolica che circonda la figura archetipa e si manifesta nel rito e nel mito*».¹⁵

È allora così che dee e fate, demoni e ninfe, fantasmi e mostri, nei costumi, nei riti, nei miti, nelle religioni e nelle fiabe, costituiscono le forme in cui si manifesta tra gli esseri umani una grande entità presente, ma ancora da conoscere a fondo, come è la Grande Madre.

L'archetipo non è solo una forza direttrice che influenza la psiche umana come la religione, ma corrisponde ad un *concepimento inconscio collettivo* riferibile ad un contenuto.

Trattandosi di percezioni dell'*inconscio*, inconsapevoli e immaginifiche, hanno una potenza attrattiva maggiore di una formulazione intellettuale: sono immagini e la loro perfetta traducibilità non può che essere quella del linguaggio per immagini.

13. L. Veroli, *Prima di Eva sui sentieri dei luoghi di culto della Grande Dea*, Ass. Culturale Melusine, Milano 2010, p.8.

14. Ricordiamo alcuni importanti esempi nella Venere di Laussel in Dordogna (Francia) e nella Venere di Willendorf nel distretto di Neunkirchen (Austria).

15. E. Neumann, *La Grande Madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, Casa Editrice Astrolabio-Ubaldini, Roma 1981, pp. 22-23.

Non per niente, «*la rappresentazione simbolica delle immagini elaborata dall'inconscio è la fonte creativa di tutte le realizzazioni dello spirito umano*». ¹⁶

Se nell'uomo primitivo il simbolo non solo rafforza, ma forma la coscienza, nell'uomo moderno il simbolo compensa la sopravvalutazione della coscienza.

«*Tramite il simbolo, l'umanità si eleva dalla fase primitiva dell'assenza di forma, corrispondente a una psiche inconscia, priva di immagini e cieca, alla fase della configurazione della forma, in cui l'immagine costituisce una premessa essenziale dell'origine e dello sviluppo della coscienza*». ¹⁷

I primi simboli che emergono nell'umanità sono quelli più semplici del cerchio e della croce.

Tendiamo a definirli *astratti* e, in effetti, sono forme pre-concrete e pre-figurative, la cui semplicità è elementare.

Nel corso dello sviluppo psichico la struttura simbolica assume sempre di più e progressivamente un contenuto di senso e nel contempo perdendo quelle caratteristiche di emotività si volge verso l'astrazione.

In questo contenuto di senso, da una prima totalità, cosiddetta *uroborica*¹⁸, che appare come simbolo dei genitori primordiali uniti l'uno con l'altro, primordiale ancora indifferenziata, si distaccano le figure del Grande Padre e della Grande Madre.

Il primo «*separa materia e spirito per poi riunificarli alla luce della coscienza*» (ragione)¹⁹, la seconda unisce materia e spirito e poi li separa nell'inconscio, dove prevale emozione e sentimento.

Assieme al carattere della elementarità (come il nutrire, il proteggere, il riscaldare e, nell'accezione negativa, il rifiutare e il privare), la Grande Madre detiene il carattere della trasformazione (capacità di muoversi, del cambiare, del rimodulare).

Questo mistero di trasformazione del Femminile è soprattutto legato

16. Neumann, *La Grande Madre*, p. 27.

17. E. Neumann, *Storia delle origini della coscienza*, Astrolabio, Roma 1978 (1ª edizione Zürich 1949), pp. 265-6.

18. «*L'uroboro è un simbolo molto antico, presente in molti popoli e in diverse epoche. Rappresenta un serpente o un drago che si morde la coda, formando un cerchio senza inizio né fine. Apparentemente immobile, ma in eterno movimento, rappresenta il potere che divora e rigenera se stesso, l'energia universale che si consuma e si rinnova di continuo, la natura ciclica delle cose, che ricominciano dall'inizio dopo aver raggiunto la propria fine. Simboleggia quindi l'unità, la totalità del tutto, l'infinito, il tempo ciclico, l'eterno ritorno, l'immortalità e la perfezione*». (Cfr.: Wikipedia, v. *uroboro*).

19. P. P. Brunelli, *Riflessioni sul padre*, in albedoimagination.com.

al sangue: la mestruazione è il primo mistero di sangue del femminile, avvenimento corrispondente alla prima emissione di sperma nel maschio, ma avvenimento difficilmente dimenticabile.

La gravidanza è il secondo mistero legato al sangue, che combina il carattere elementare della protezione con quello della crescita e della trasformazione reale.

Dopo la nascita si produce il terzo mistero di sangue del Femminile, prodigioso, equivalente alla trasformazione del sangue in latte, cioè in cibo.

Un importante elemento dell'attività inconscia di questi caratteri trasformatori del Femminile è quello di incidere in maniera significativa sul maschile, tale da far produrre e far cambiare.

Ma si va oltre. Esiste un unico, identico simbolo, che costituisce il punto centrale del simbolismo dell'archetipo del Femminile, che comprende entrambi i caratteri sopraesposti: il *simbolo del vaso*.

L'equazione fondamentale e simbolica di «*donna che è uguale a corpo e a vaso*» – come dice Neumann²⁰ - corrisponde alla più elementare esperienza del femminile da parte dell'umanità.

Più in generale, tutte le funzioni vitali dell'uomo, in particolare quelle del metabolismo, avvengono nello schema vaso-corpo.

Fin dall'antichità, tutte le aperture del corpo possedevano un carattere numinoso.²¹ Per questo erano zone da ornare, proteggere, rappresentare anche in forma idolatrica.²²

La donna viene esperita, nel rapporto corpo-vaso, come il contenitore per eccellenza, non solo che porta il bambino, protegge e dà sicurezza, ma soprattutto come origine per se stessa, come *vaso della vita*, che genera ogni vivente. Potere che è dato solo a lei e a nessun altro, per cui le spetta il titolo di *grande*. Alla *grandezza* del Femminile corrisponde il fatto che ciò che è contenuto, protetto, riscaldato, nutrito, mantenuto sicuro è sempre qualcosa di piccolo, di indifeso, di dipendente.

Ma se la donna è corpo, è vaso, è anche mondo.

Questo essere l'uno, l'altro, quell'altro determina una supremazia

20. Neumann, *Storia delle origini della coscienza*, p. 52.

21. Numinoso: dal tedesco *numinos*, coniato nel 1917 dal teologo e storico Rudolf Otto, derivato del latino *numen*, inizialmente *cenno del capo, volontà*, e poi *volontà divina, divinità*. Nel numinoso si discerne un profondo senso di inferiorità, un sentimento di fascinazione e di paura (come nel sublime romantico), e la chiara percezione della presenza di qualcosa di *totalmente altro* rispetto alla normale percezione del mondo. È anche *sostanza divina*.

22. Cfr.: L. Klages, *Der Geist als Widersacher der Seele*, 3 voll., Leipzig 1929-1932, vol. III.

del Femminile sul maschile, dell'inconscio sulla coscienza: è la piena formula del matriarcato, che viene prima di tutto come dominio della Grande Madre Terra, dalla quale nasce tutta la vita, tutta la vegetazione.

«*Non la terra imita la donna nel concepire e nel partorire, ma la donna la terra*». ²³

In tutto il mondo i miti e i rituali di fertilità della terra poggiano su questo contesto archetipico.

Il vedere la *vècia dal val* livemmesese come *riaffioramento* inconsapevole, non studiato, del tutto spontaneo e popolare, lasciando lavorare quelle parti di noi ancora incompletamente esplorate, non può che portare a quei riti di fecondazione all'origine del mondo e della vicenda dei suoi abitanti.

Noi ne siamo ancora portatori.

Del resto, l'analisi degli strumenti ci porta concretamente su quel versante.

Il *vècia = val (cesto) = corpo* non è che il *donna = vaso = corpo* definito da Neumann, tramutatosi in *Madre = Terra = Seme = Frutto*.

Si può aggiungere un altro elemento individuabile nella maschera livemmesese: è il *val* o *cesto per le graminacee*. È evidente il riferimento allegorico all'organo femminile della vita; ma dire graminacee e come nominare il pane, alimento primario di sostentamento della vita umana ed effetto di un lungo e faticoso lavoro.

E il corpo portato nel cesto allegorico è il corpo visualizzato ed espulso dal grembo, ciò che prima era *numinoso* diventa *luminoso*, alla vista di tutti e segno di continuità.

È un incessante susseguirsi di continue trasformazioni: dall'uovo che si schiude, alla vita nella palude, al mondo animale dove tutto nasce, cresce, si trasforma, divora, vien divorato, uccide e muore.

Non è necessariamente e solamente una trasformazione materiale, verso il basso, verso il mortale e il terreno, ma vi è anche un mutamento verso l'alto, il celeste, il luminoso, l'immortale.

In quest'ultimo aspetto vi è l'affermazione dell'aspetto patriarcale, legato al razionale, al conscio, alla coscienza.

E l'*omashì dal zerlo*, che nascerà, non può che essere l'inconscia manifestazione di un passaggio da una matriarcalità a tutto campo verso un patriarcato, dove la Dea Madre viene uccisa e sacrificata sull'altare di un sudditale servizio.

23. PLATONE, *Menesseno*, 237 a, in «*Opere complete*», Laterza, Bari 1966.





L'OMASHÌ DAL ZERLO

Il nostro Pietro *Mànchen*, fabbro e agricoltore, era a perenne contatto con gli strumenti lavorativi dell'uno e dell'altro mestiere. Tra questi il gerlo era uno dei più ingombranti e consueto.

Di gerli ve ne erano di due tipi: l'uno, a maglia larga e più grande, serviva soprattutto per la raccolta del fogliame per la lettiera degli animali; l'altro, più affusolato e a maglia stretta, serviva per il faticoso trasporto del letame. Non vi erano mezzi meccanici e, dove non arrivava nemmeno il carico del mulo, il letame bisognava portarlo *a gerlate*, in quei pendii di un paese di montagna dove non potevi neanche metterti giù con comodo in un prato senza rattrappirti i polpacci.

I contadini trascorrevano gran parte dell'autunno nelle cascine a portare e a spander letame o nel monte a far legna. Era un lavoro duro, fatto di pause monotone perché l'estenuante fatica aveva spesso il sopravvento.

Ma come si poteva esorcizzare questa fatica se non rendendola viva nella mascherata di prossimo avvento! Già la donna era rappresentata con il suo *val*; ora toccava all'uomo con il gerlo o *zerlo*.

Macina che ti macina, la fantasia, in quelle serate invernali, lunghe e riscaldate dalla rudimentale stufa che bruciava i resti del legno lavorato, galoppava a briglie sciolte e svolse il suo ruolo.

Ne uscì una maschera doppia²⁴, tutta maschile, tutta legata al mondo

24. La somiglianza dei riti dei carnevali arcaici locali è attribuibile quasi sicuramente più ad una identità di bisogni e di conseguenza a segni elementari per descriverli (specificatamente le maschere), che a contaminazioni (anche se non sono da escludere), date da spostamenti, temporanee emigrazioni e rientri a casa, tipici delle zone europee più povere o meno sviluppate. Spesso i dati di identità sono straordinari. (Cfr.: G. SECCO, *Mata. La tradizione popolare e gli straordinari personaggi dei Carnevali arcaici o delle montagne venete*, Belumat Editore, Treviso 2001, p. 120). Si riscontrano, ad esempio, maschere omologhe a quelle livemmesesi in Slovenia, come la figura della *baba nosi deda*. L'uomo che indossa il *costume* (*šema*) si infila in una gerla (*koš*) cui è stato tolto il fondo. Sulla parte anteriore della gerla viene applicato un fantoccio dalle sembianze di una vecchietta (*baba*) che sembra *portare sulle spalle* (*nositi na hrbtu*) l'uomo (*ded*). Ovviamente il significato cambia rispetto all'*omashì dal zerlo* livemmesese: qui, la donna riporta a casa il suo uomo, togliendolo dall'osteria (*oddaliti od gostilne*), dove avrebbe potuto spendere inutilmente e sottrarre patrimonio alla famiglia. A Zagorica, nella Slovenia Centrale, il ruolo è capovolto: è il vecchio che porta la vecchia (*Ta Star*). In Val di Fassa (Vigo, Pozza e Soraga), nel Carnevale Ladino, il *Conscrit te ceston* rappresenta una vecchia madre che porta nella gerla il figlio alla visita di leva: significati di maternità, ma anche di iniziazione alla vita. La presenza delle maschere *doppie* punteggia il territorio alpino e prealpino (ad esempio: a Sueglio (Lecco) e a Grosio in Valtellina, nelle Valli del Natisone (Udine) con *Teresia e Vanaz* di Clodig, a Basilea (con i *pifferai* portati a spalle); ma non solo, se pensiamo a Bielsa, nei Pirenei spagnoli, con *El Caballé*, a Napoli già dal secolo XVII con la vecchia

rurale, nel diverbio serale con chi, nelle scanzonate chiacchierate e libagioni allo stretto necessario per naturale scarsezza, partecipava al rito mattacchione e creativo.

Erano i preparativi della *Mascherata* degli ultimi giorni antecedenti la Quaresima.

L'omashì dal zerlo rappresentava tutti loro, una categoria, quella contadina, abbandonata dalla Storia, quella con la esse maiuscola, vissuta e sopportata con l'orgoglio montanaro del potercela sempre fare, nonostante le avversità.

Nell'*omashì dal zerlo* si cimentavano due figure maschili, che la cultura tradizionale della montagna aveva sempre avvertito come in qualche modo contrapposte: l'una, quella del malghese, libero e solitario; l'altra, quella del contadino, stanziale e interessato. In questa seconda modulazione del *doppio*, dopo quella della *vècia dal val*, non vi era un sovvertimento di tenuta sociale nel portare o nell'essere portato, ma un'alternanza, dove il tempo meteorologico e soprattutto il prodotto finale, scarso o abbondante a seconda, faceva la differenza!

Un contadino trasporta nel gerlo un altro contadino. Si è usato il termine contadino, nel definire i due, ma è opportuno porre delle distinzioni.

Nelle antiche comunità agricole della montagna valsabbina, quali quelle della Pertica, contadino è chi lavora la terra per produrre, in genere, poche graminacee per uso familiare e discreta quantità di fieno che poi venderà al contadino che possiede la mandria - detto più propriamente mandriano o *malghés* - in genere impossibilitato, causa l'accudire quotidianamente alle stesse bestie, a produrre sufficienti quantità di foraggio.

A seconda che il fieno raccolto fosse poco o tanto, nel gerlo entravano (o sarebbero entrati) sia contadino che malghese, ma in alternanza, l'uno sottoposto nella finzione e nel dileggio all'altro! Ma non c'era da gioire per la momentanea superiorità, perché appunto il tempo instabile meteorologico e/o delle stagioni prossime poteva sovvertire il tutto, ponendo il portato al ruolo di portatore!

che porta *Pulcinella*, a Nuoro con i *Sos Maimones*, a Cagliari con la *Ciccitedda* di Piscinas, ecc. (Cfr. anche: G. SECCO, *Alcune considerazioni sulla vecchia che porta il giovane e altre similari maschere doppie*, in occasione del primo raduno delle maschere doppie, Olzai (Nu), 19/20 dicembre 2009). Persino nel Carnevale di Caienna, fin dal 1637, troviamo un re, *Roi Vaval*, simbolo del Carnevale stesso, che viene portato sulla schiena da una vecchia gelosissima e molto ricca, che mai e poi mai lo avrebbe lasciato solo. (Cfr.: G. Kezich, *Carnevale. La festa del mondo*, Laterza e Figli Spa, Bari 2019, cap. 9).

Quando il fieno prodotto dal contadino scarseggiava, il suo prezzo era alto, costringendo l'acquirente, giocoforza il malghese, ad un maggior esborso. In questo caso il portatore era il malghese.

Se il fieno della stagione fosse stato abbondante, il suo prezzo era esiguo. In questo caso ne traeva vantaggio il malghese e diventava il portato.

La meteorologia, artefice della maggior o minor quantità di foraggio, determina anche la sudditanza tra i due, sudditanza senz'altro psicologica, ma anche reale, condita di acerbi lazzi, di ben visibili risolini, di protervi sogghigni di commiserazione. L'uno, altero e autosufficiente nella passata stagione, deve piegarsi all'altro, inorgoglito dalla presente fortuna e quasi autorizzato dalla paziente attesa della rivalsa.

Naturalmente, nella carnevalesca finzione, il perdente annuale *trasporta* nella *gerla* il temporaneo vincitore.²⁵

E vinti e vincitori si alternano, come le variabili stagioni, come le altalenanti vicende della vita, nella sottesa ironia di un carnevale burlone.

Un sovvertimento di ruoli, ma anche una benevola caricatura all'interno di una solida cultura agricola, dove era il senso dell'incertezza e della precarietà della vita, oltre che i mutamenti sociali in atto, ad entrare nel *gioco di paese*. Diventava, per la naturale forza del sovvertimento carnevalesco e della conseguente sdrammatizzazione, motivo di malcelato sogghigno e di momentanea goduria.

Anche se, poi, tutti erano cresciuti lì, avevano fatto gli stessi lavori, amato i prati puliti gli uni e le malghe solitarie gli altri, le bestie tutti, sopportato le stesse fatiche della fienagione, dei sentieri interminabili sotto il carico che diventava sempre più pesante.

Salivano sempre su quei sentieri che si drizzavano contro, da doverli sgrugnare passo dopo passo, e, ad ogni passo, il carico diventava solamente insopportabile e ti rompeva le giunture.

Una società, quella contadina, apparentemente divisa al suo interno dalle piccole lotte di confine o dalla rivendicazione di un piscio d'acqua collettivo, ma unita e tutti col secchio in mano quando bruciava un fienile o tutti a correre ad aiutare quando partoriva una mucca in difficoltà.

Anche se possedevano pensieri diversi, uscivano dallo stesso mondo, dagli stessi odori dei cibi, dalla stessa fragranza dei fienili, dallo stallatico sparso d'autunno sui prati, in quei mucchi simmetricamente e

25. Questa interpretazione mi è stata direttamente fornita da mia madre, Tomasini Santa Guerrina, di Livemmo, che in quegli anni assisteva alla *Carnevalata*, da esterna in quanto giovane donna, ma ben consapevole dei chiari significati dati.

coreograficamente disposti, dallo stesso modo di raccontare o accennare ad un aneddoto, nella cadenza del parlare, qualificativa di un ritmo di vita tenace, inusuale, non rassegnato.

L'UOMO BIFRONTE O *DOPPIO* CON L'INDISPENSABILE CONTORNO DEL RUMOROSO GRUPPO DEI *MÀSCHER*

Anche questa maschera è il frutto della interpolazione e/o interpretazione di un discendente diretto di Pietro *Mànchen*: il figlio, Vincenzo Meschini.

Erano gli anni settanta del secolo scorso e la volontà del gruppo dei giovani livemmesi era quella di riprendere la tradizione carnevalesca dopo anni di interruzione.

Assieme alle maschere della *vècia dal val* e dell'*omashì dal zerlo*, apparve il Giano bifronte, gigante buono, con scarpe anch'esse doppie come le maschere dai due volti.

Incede e recede, avanza ed arretra, dinoccola e ondeggia, impacciato e impettito nelle lunghe e rigide gambe, per ingannare l'occhio dello spettatore sulla sua vera identità, la dislocazione del suo vero volto o della trasfigurata nuca, parti entrambe coperte da omologhe maschere.

Il nero mantello, senza maniche, foggia antica e tradizionale delle felpe nere, avvolge l'intera persona.

Figura enigmatica, che, immessa nel Carnevale livemmeso, amplifica la amleticità del personaggio e definisce la difficoltà del passaggio tra un'economia agricola ad un mondo prettamente industriale.

Qui, più che ad un semplice rovesciamento siamo di fronte al repentino stravolgimento di un processo sociale veloce e sovvertitore di tutti i precedenti schemi di vita: da un mondo millenario agricolo ad una irrefrenabile, e per tanti versi incontrollata, meccanizzazione di una società industriale.

Il ruolo sociale delle antiche comunità agricole è messo a soqquadro in funzione di un futuro non facilmente identificabile con l'occhio stanco della antica tradizione.

Il presente rappresenta la soglia di disorientamento: un volto va al passato, che si rigetta e si rimpiange allo stesso tempo, mentre l'altro si proietta al futuro, foriero di una modernità gravida di incertezze e di ambiguità.

Giano rappresenta appunto il passato e il futuro. È considerato il pa-

dre del Carnevale, nella sua liturgia di morte (come passato) e resurrezione (come futuro). È un ulteriore archetipo che inconsapevolmente è riaffiorato nella festa celebrativa di un carnevale contadino, riassuntivo del significato intrinseco del carnevale stesso: celebrazione di morte e festa di vita.

Attorno a queste *maschere-guida* dei *doppi* ne ruotano altre di rilievo, *maschere sociali*, che solitamente vanno a formare delle *coppie per opposizione*: diavolo-prete, strega-bianca, bacchettona in preghiera, povero-ricco. Ai panciotti e agli scialli dei ricchi si contrappongono, in questo gioco rappresentativo del conflitto, gli strumenti del lavoro dei poveri: secchie per la raccolta del latte, ciotole casearie in legno - tipiche delle casere e delle malghe -, padelle, boccali, culle, gerle di ogni tipo e funzione.

Si ripropone così nel gioco rappresentativo carnevalesco non solo quella che un tempo era la condizione di vita quotidiana, ma anche l'eterno conflitto tra gli opposti che le società agrarie vedevano inscritto nel ritorno delle stagioni e nei rapporti contadino-signore e donna-uomo.

Il frastuono apotropaico del Carnevale contadino occupa anche a Livemmo un posto importante: si balla, come in tutti i Carnevali, ma si fa anche un gran rumore – similmente a quel che accade a Bagolino con i *màscar* – e si fischia con il *chigamàt*, un rudimentale zufolo ricavato con due pedine di legno leggermente incavate dove si tendevano all'interno due listarelle di budello di maiale, che, unite, venivano posizionate in bocca, sotto il palato.

I campanacci, di lucido bronzo e di grossa latta, ritmavano, con tono grave alcuni, argentino altri, il passo della transumanza e del pascolo d'altura, fortissimo richiamo alle origini contadine del borgo. Erano stati tolti dalle cantine e dalle stanze di supporto, ormai collezione di cimeli e di oggetti appartenenti agli avi, da mostrare alle nuove generazioni e ai momentanei spettatori.

La musica, nel Carnevale livemmeso, non aveva quella importanza dovuta ad una accurata selezione sia dei pezzi che degli strumenti.

È nel mio ricordo la fisarmonica di accompagnamento dell'indimenticabile Turi *Môfa*, che di musica aveva la ripetitività, quasi estenuante, dei soliti pezzi e accordi imparati a memoria e riproposti tra i rumori di coperchi di pentola battuti l'un contro l'altro e il fischio acidulo del *chigamàt*.

I rumori degli *sgàlber* si mischiavano così ai suoni acuti e al bacca-

no assordante, mentre attorno alla piazza ruotavano una serie di figure che rappresentavano i *mestieri* di un tempo: le donne che filavano e che facevano la pasta in casa, il fabbro, il panettiere, il falegname di paese, l'artigiano che faceva rastrelli e gabbie (chiamato a Livemmo l'intramontabile *Spina*, il maniscalco. Esposti in bella mostra c'erano (ma ci sono tuttora) gli attrezzi di una volta normalmente usati nelle stalle, nelle cascine, nelle botteghe artigiane.

Era questa dell'allegria diffusa, e solo a volte spropositata, una vera caratterizzazione del carnevale, «*in propiziazione del benessere della comunità. Un'allegria data soprattutto da quegli elementi di divertimento presenti in gran parte delle feste carnascialesche come i canti, le danze, i banchetti e certe forme di licenziosità, che oltretutto un tempo avevano anche un originario carattere ritualistico*». ²⁶

I costumi di tutte le maschere sono quelli locali dei contadini e dei mandriani di un tempo: vestiti poveri, fogge inusitate, ampie sottane per le donne, pantaloni in fustagno, gilet e giacche per gli uomini. Vasto è l'uso di ampi scialli a fiori, di foulard colorati e di camicette ricamate per le donne, compresi pizzi e merletti a contorno di sottovesti e mutandoni.

Le calzature sono spesso degli zoccoli o scarponi chiodati, con suola in legno, tali da provocare un incessante e desiderato rumore.

Negli anni passati le maschere a copertura del volto dei protagonisti erano costruite artigianalmente, intagliando una sagoma in legno, nella quale si applicavano strati di stoffa unita ad acqua e farina bianca usate in funzione di collante. Una volta asciutte le si toglievano dallo stampo, per ritagliarne le aperture degli occhi e per colorarle. ²⁷

Riuscivano ad essere perfettamente consone al *sacro rito* carnevalesco, risultando caricaturali, bizzarre, originali, stravaganti, con nasi lunghi e adunchi, gote gonfie e pomellate, capigliature arruffate, menti sporgenti.

Certo non poteva mancare il cibo del carnevale dei poveri: lattuga, frittelle e, contro il freddo pungente, *vin brulé* ²⁸, il tutto distribuito ai protagonisti e spettatori.

Ma vi è un gesto rituale, archetipico ed apotropaico allo stesso tempo, quello più consueto e inconsapevole nei carnevali antichi e moder-

26. Cfr.: P. TOSCHI, *Le origini del teatro italiano. Origini rituali della rappresentazione popolare in Italia*, Boringhieri Editore, Torino 1976.

27. Dalla testimonianza orale di Bonomini Piermario e di Tomasini Santino, viventi.

28. Cfr.: GUIOTTO, *Le feste bresciane*, pp. 83-84 e pp. 93-94.

ni: lo spargere, a mano ampia e libera, stelle filanti e coriandoli colorati.

Il seme del grano si spargeva, mondandolo dalla pula e rendendolo *netto*, così sui campi appena dissodati dall'erpice, dopo il naturale riposo della terra.

Gesto antico e sacrale!

Lavoro e propiziazione, alimentazione e ritualità, fecondazione e riproduzione erano e sono tutte le significative frequenze della vita: qui una semplice e ritmata gestualità, che solo carnevalesca non è, le richiama e le raccoglie tutte.

Affidare alla terra il seme della vita, perché, nel vigore della stessa, germogli, cresca, maturi, si trasformi e alimenti.

È anche il significato assoluto della vita stessa che, attraverso il Carnevale e le sue feste, ci viene posto ad una riflessione un po' più analitica, in quelle "*mascherate invernali*" dell'arco alpino e prealpino che di contorno hanno quella sapida ironia contadina e montanara, inafferrabile a molti, sottilmente spiritata e visibilmente godereccia, esterna scorza da intaccare in una analisi approfondita e rigorosa.²⁹

29. La festa del Carnevale livemmeso si celebra, ogni anno, la penultima domenica antecedente il martedì grasso, ultimo giorno che precede la Quaresima. La piazza principale ha preso il sopravvento sulla tradizionale sfilata lungo le vie del borgo.

JANET SANDERS

Il ruolo di *Lagerälteste* di Luigi de Micheli, Pietro Testa e Giuseppe De Toni nella resistenza disarmata degli Imi

INTRODUZIONE

Dopo l'armistizio dell'8 settembre 1943, i circa 600.000 militari italiani catturati dai tedeschi che rifiutarono di "optare", cioè di scegliere di schierarsi con i nazifascisti firmando una formula d'adesione che li legava a rinunciare al loro giuramento di fedeltà al re Vittorio Emanuele di Savoia a favore del duce e del Reich erano chiamati "non-optanti" oppure "non-aderenti". A rigor di termini, i non-optanti furono coloro che rifiutarono il servizio militare per i nazifascisti ed i non-aderenti coloro che non vollero lavorare per loro, benché in pratica i termini siano stati utilizzati in modo intercambiabile. Furono tutti dichiarati "Internati militari" allo scopo di sottrarli alla protezione della Convenzione di Ginevra e così poter essere usati sia come combattenti sia come lavoratori coatti. I tedeschi lasciarono *de facto* una terza scelta agli ufficiali, rifiutare di optare, almeno fino alla primavera del 1944, quando iniziarono una campagna sempre più decisa per cambiare il loro status giuridico in quello di lavoratori civili. Ai soldati non fu data la possibilità di rifiuto e potevano opporre resistenza soltanto con opere di sabotaggio e con una sorta di sciopero sul luogo di lavoro, gesti che comportavano delle sanzioni draconiane.

Le motivazioni del rifiuto degli ufficiali di aderire tendono a essere

simili e contengono molti (se non tutti) elementi individuati da Claudio Sommaruga¹ sulla base dello studio statistico di Caforio e Nuciari². Sommaruga raggruppa gli elementi come segue, apparentemente inconsapevole di una certa sovrapposizione fra le due prime categorie: militari (stanchezza della guerra, riluttanza a combattere contro altri italiani, desiderio di abbreviare la guerra); etiche (fedeltà, dignità umana, nazionale e militare, solidarietà di gruppo, responsabilità di ruolo); ideologiche (cattolicesimo, liberalismo, marxismo); diversi (anti-germanesimo, diffidenza delle promesse tedesche, fatalismo). Più sommariamente, Giorgio Rochat³ segnala tre componenti fondamentali della resistenza disarmata: la fedeltà al giuramento al re e alle istituzioni, la difesa della propria dignità di uomini, il rifiuto del fascismo e della guerra nazifascista. Rochat, così come Pino Ruffo⁴, è fra i pochi a prendere in considerazione l'opportunità di pochi non-optanti. A suo parere alcuni militari non volevano continuare a combattere e qualche ufficiale effettivo temeva di compromettere posizione e carriera dopo la probabile vittoria anglo-americana. Alcuni storici hanno giudicato la coesione di gruppo come una componente essenziale della resistenza nel *Lager*. Per Bravo e Jalla, la solidarietà del gruppo vanificava lo scopo della prigionia che era di «mettere tutti contro tutti»⁵. Alessandro Natta, internato a Wietendorf, commentava: «isolarsi significava diminuire la possibilità di resistere»⁶. Bendotti e altri notano che i «meccanismi del rifiuto rispondono soprattutto alle decisioni del gruppo, più che a quelle individuali, e la solidarietà dei compagni appare determinante: la decisione di massa significa, per quanto possibile, protezione»⁷. Pochi sono coloro che hanno rilevato il ruolo cruciale dei leader

1. C. SOMMARUGA, *No! 1943-1945, Anatomia di una resistenza*, Edizioni ANRP, Roma 2001, p. 237.

2. G. CAFORIO, M. NUCIARI, "No!" *I soldati italiani internati in Germania. Analisi di un rifiuto*, Franco Angeli, Milano 1994.

3. G. ROCHAT, Memorialistica e storiografia sull'internamento, in a cura di N. Della Santa *I militari italiani internati dai tedeschi dopo l'8 settembre 1943*, Atti del Convegno di Studi Storici promosso dall'ANEI, Firenze, 14-15 novembre, 1985, Giunti, Firenze 1986, p. 37.

4. P. RUFFO, *La tradotta dei senzapatria dalla Grecia ai lager nazisti*, Bi e Gi, Verona 1987, p. 112.

5. *La vita offesa. Storia e memoria dei Lager nazisti nei racconti di duecento sopravvissuti*, a cura di A. Bravo e D. Jalla, prefazione di Primo Levi, Franco Angeli, Milano 1986, p. 41.

6. A. NATTA, *L'altra resistenza. I militari italiani internati in Germania*, Torino, Einaudi, 1997, p. 57.

7. *Prigionieri in Germania. La memoria degli internati militari*, a cura di A. Bendotti, G. Bertacchi, M. Pelliccioli, E. Valtulina, Il Filo di Arianna, Bergamo 1990, p. 178.

come punto di riferimento per il gruppo. Ferioli è una rara eccezione. Osserva che «la situazione bestiale» nei *lager* e l'angoscia riguardo alla propria sorte indussero «troppo facilmente al decadimento morale [...] In tale situazione divenne decisiva la presenza di un valido comandante del campo, capace di circondarsi dei migliori ufficiali, e con le idee ben chiare sul da farsi»⁸. Il leader «cementava»⁹ la coesione di gruppo. La mancanza di leadership invece contribuì alla famigerata adesione in massa a Białą-Podlaska in Polonia, dove il 94 per cento degli ufficiali optarono¹⁰. Rochat ritiene che «crolli verticali come quello del campo di Białą-Podlaska si verificarono dove mancavano sia «ufficiali anziani» di grande autorità, sia gruppi di giovani capaci di dare una dimensione collettiva alla resistenza»¹¹. Armando Ravaglioli, uno dei 147 resistenti irriducibili, afferma che quell'adesione in massa non è chiaramente spiegabile ed è probabilmente dovuta a «molteplici fattori concomitanti», compresi il freddo inconsueto, la fame, una serie di casi di tisi e una mancanza di leadership, evidenziata nella «azione machiavellicamente persuasiva messa in atto dal capitano comandante italiano del campo che aveva fatto egli stesso una personale scelta profascista»¹². Benché le fonti abbiano trascurato il ruolo della leadership nel mantenimento della resistenza disarmata, i tedeschi ne furono ben coscienti. Il Foglio di ordini del Comando supremo della Wehrmacht prescrisse nel novembre del 1943: «Gli ufficiali italiani che nella stragrande maggioranza aderiscono ancora alla traditrice Casa reale debbono essere separati dai sottufficiali e dalla truppa al fine di interrompere il loro nocivo influsso»¹³. Al momento della cattura, il generale Felice Porro scrisse nel suo diario: i nazifascisti «pensano che se io aderissi, la grande maggioranza dei miei dipendenti seguirebbe il mio esempio»¹⁴. A Wietendorf, un ufficiale tedesco, il ten. Alev, frustrato e furibondo, riassunse l'impatto del comandante italiano nel mantenimento della resistenza disarmata, urlando al titolare ten. col. Pietro Testa: «Lei è l'anima della resisten-

8. A. FERIOLO, *Giuseppe Brignole: un comandante italiano nei campi di prigionia*, «Rivista Marittima», CXXXVI, marzo 2003, pp. 107-108.

9. Il termine è di FERIOLO, p. 98.

10. G. SCHREIBER, *I militari italiani nei campi di concentramento del Terzo Reich*, Ufficio Storico SME, Roma 1997, p. 519.

11. ROCHAT, p. 38.

12. A. RAVAGLIOLI, *Un superstite manipolo dei 147 'testardi' di Biala*, 2003, in info@anrp.it.

13. G. BEDESCHI, *Prigionia, c'ero anch'io*, 2 voll., Mursia, Milano 1990-1992, vol. 1, pp. 267.

14. M. AVAGLIANO, M. PALMIERI, *I Militari italiani nei lager nazisti. Una resistenza senz'armi (1943-1945)*, Il Mulino, Bologna 2020, p. 141.

za. Lei non ha bisogno di parlare perché tutti gli ufficiali sanno quello che vuole. Lei ha preso in giro [...] tutto il comando tedesco con il suo ordine e la sua disciplina. Qui bisogna [...] ridurre questo campo, organizzato, ad una massa disordinata di sbandati, senza gli ideali, che lei va predicando. Solo così potremo avere quanti volontari vorremo»¹⁵. L'articolo 43 della Convenzione di Ginevra del 1929 consentiva ai prigionieri di guerra di nominare una persona di fiducia per rappresentarli presso le autorità militari del campo a cui la designazione andava sottoposta¹⁶. I tedeschi applicarono in modo particolare l'articolo 43 agli Imi che, peraltro, non consideravano prigionieri di guerra. Il rappresentante non era per forza l'ufficiale più alto in grado, ma colui che i prigionieri consideravano il leader naturale. Il rappresentante era chiamato *Vertrauensmann* (cioè uomo di fiducia) dai tedeschi, Fiduciario dagli italiani negli *Stalag* (campi per militari di truppa e sottufficiali) e *Lagerälteste* (cioè Anziano) negli *Oflag* (campi per ufficiali). Gli Imi solevano chiamarlo "comandante", un termine che non piaceva affatto ai tedeschi che ritenevano avrebbe dovuto applicarsi soltanto al responsabile tedesco del lager¹⁷. Quando l'ufficiale tedesco Alev rimproverò al ten. col. Testa di considerarsi comandante piuttosto che *Lagerälteste*, Testa ribatté: «Non ha importanza cosa sono, ma ciò che mi considerano i miei ufficiali»¹⁸.

I COMANDANTI RESISTENTI

Data la scarsa attenzione dedicata al ruolo della leadership dagli storici, non sorprende che ancor meno sia stata dedicata ai singoli leader. Avagliano e Palmieri sottovalutano la leadership e i leader nel loro libro recente: «Un altro fattore che spesso orienta la scelta iniziale, presa collettivamente in un momento di grave incertezza e confusione, è l'imitazione dei compagni e l'influenza degli ufficiali più carismatici, che ancora hanno un buon ascendente sugli altri»¹⁹. Alcuni di loro vengono anche nominati, come Luigi De Micheli a Przemysl, Pietro Testa a

15. P. TESTA, *Wietzendorf*, Leonardo, Roma 1947, p. 193.

16. <http://www.loc.gov/law/help/us-treaties/bevans/m-ust000002-0932>.

17. U. DRAGONI, *La scelta degli I.M.I. militari italiani prigionieri in Germania (1943-1945)* prefazione di Giorgio Rochat, Le Lettere, Firenze 1996, p. 242.

18. TESTA, p. 193.

19. AVAGLIANO, PALMIERI, p. 120.

Wietzendorf, Giuseppe Brignole a Leopoli e poi a Deblin-Irena e a Sandbostel, Alberto Guzzinati a Fallingbostel. In realtà l'influenza di questi leader nel mantenimento della resistenza fu cruciale per tutto l'internamento, non solo inizialmente. Rochat, nella sua analisi della formazione di una «società dei lager» come elemento chiave del mantenimento della resistenza, rileva il fatto che qualche «comandante di gran prestigio veniva a costituire un punto di riferimento per tutti»²⁰. Cita l'esempio dato da De Micheli, Testa, Brignole e Guzzinati²¹. Nessuno cita il nome di Giuseppe De Toni a Hammerstein. Solo Rochat lo menziona altrove in una nota a piè di pagina²². Di tutte le fonti, l'ex-Imi Ugo Dragoni consacra il maggior spazio agli «anziani dei Lager e uomini guida»²³, con la consapevolezza di aver omesso alcuni «che resteranno eroi sconosciuti»²⁴. Ne fornisce dieci esempi: quattro cappellani, Teresio Olivelli e cinque militari, gli stessi nominati da Avagliano e Palmieri, con De Toni in aggiunta. Tutti, ad eccezione di quest'ultimo, furono ufficiali di carriera e alla liberazione tutti non rimpatriarono prima di essersi curati dei loro uomini. Un ufficiale di carriera era più di ogni altro tenuto a non abbandonare, con l'onta del disonore, i suoi uomini²⁵. La fonte principale di informazioni sugli altri è Carmine Lops, autore di *Albori della Nuova Europa. Storia documentata della resistenza italiana in Germania*²⁶, «una vasta cronaca dell'internamento corredata da un'ampia documentazione in parte nuova, ma di non agevole consultazione perché farraginoso e con fonti non sempre documentate»²⁷. Dei comandanti apparvero solo la *Relazione*²⁸ di De Micheli e *La liberazione del campo di Fallingbostel* del ten. col. di cavalleria Guzzinati²⁹ e solo due scrissero un'opera intera pubblicata: Testa ed il suo *Wietzendorf* e De

20. ROCHAT, p. 38.

21. ROCHAT, p. 63.

22. ROCHAT, p. 64.

23. DRAGONI, pp. 241-248.

24. DRAGONI, p. 242.

25. V. VALERI, *La resa della fortezza, Resistenza senz'armi*, in *Un capitolo di storia italiana (1943-1945) dalle testimonianze di militari toscani internati nei lager nazisti*, a cura dell'ANEI, Le Monnier, Firenze 1984, p. 63.

26. C. LOPS, *Albori della Nuova Europa. Storia documentata della resistenza italiana in Germania*, 2 voll., Idea, Roma 1965.

27. C. SOMMARUGA, *Per non dimenticare. Bibliografia ragionata della deportazione e dell'internamento dei militari italiani nel Terzo Reich (1943-45)*, ANEI, Brescia 2001, p. 32.

28. LOPS, vol. 1, pp. 69-89.

29. A. GUZZINATI, *La liberazione del campo di Sandbostel*, CSDI, Roma 1974, pp. 59-73.

Toni ed il suo quasi ignorato *Non vinti*³⁰. Vittorio E. Giuntella nota che questi due volumi si distinguono perché «si distaccano da un mero interesse memorialistico»³¹. *Wietendorf* fornisce una lucida e dettagliata panoramica del campo, ma pochissimo sul vissuto del leader. *Non Vinti* invece ci rivela molto sull'esperienza personale del suo autore. Le forme della resistenza furono quasi identiche attraverso la «galassia»³² dei campi di concentramento in Germania e Polonia. È quindi legittimo pensare che queste due opere permettono di dedurre le qualità chiave dei leader della resistenza. Però, per meglio comprendere le motivazioni di De Micheli, Testa e De Toni, è necessario chiarire due concetti che costituirono le fondamenta del loro comportamento: l'importanza del giuramento militare ed il significato della patria.

Il giuramento militare fu definito da De Micheli, condiviso pienamente dagli altri due, come un «atto sacro» che impegnava solennemente il proprio onore «innanzi a Dio ed agli uomini»³³. Il concetto di patria era più complesso e meno univoco³⁴. Sommaruga interrogava con insistenza sé stesso ed altri con queste parole: «La Patria: ma quale? Quella del Nord, mia terra, con un duce fantoccio in balia di un falso alleato, ostile e tracotante? Il Sud, che non conoscevo, invaso da un ex-nemico che non ci voleva alleati ma tutt'al più cobelligeranti, con un re e 200 generali fuggiaschi che mi avevano abbandonato alla razzia degli schiavisti?». La sua soluzione fu di costruirsi «una Patria ideale per la quale un giovane soldato poteva anche morire e dove, se fossi uscito dal tunnel, avrei potuto vivere con una famiglia»³⁵.

Testa scrisse che: «la Patria [...] non è soltanto una bandiera, circonfusa di luce. Ché una entità così astratta non potrebbe far sopportare sacrifici e creare eroismi. La Patria siamo noi, con le nostre famiglie, con i nostri beni, con la terra e il popolo che la lavora»³⁶.

30. G. DE TONI, *Non vinti*, La Scuola Editrice, Brescia 1980.

31. V. E. GIUNTELLA, *La Resistenza dei militari italiani internati in Germania*, in *Lotta armata e resistenza delle Forze Armate italiane all'estero*, a cura di B. Dradi, Maraldi e R. Pieri, Franco Angeli, Milano 1990, p. 541.

32. *Dopo il lager. La memoria della prigionia e dell'internamento nei reduci e negli 'altri'*, a cura di C. Sommaruga, GUISCO, Napoli 1995, p. 65.

33. LOPS, vol. 1, p. 445.

34. C. PAVONE, *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 50.

35. C. SOMMARUGA, *Meglio morti che schiavi. Anatomia di una resistenza nei Lager nazisti*, «Studi Piacentini», 1988, 3, pp. 203-204.

36. TESTA, p. 79.

1. LUIGI DE MICHELI

Nella sua *Relazione De Micheli*³⁷ (1895-1975) non cela la sua consapevolezza dell'impatto della sua leadership sui militari e accenna appena al contributo dei suoi subalterni.

Dopo l'armistizio fu deportato coi suoi uomini a Neribka, un campo di 2000 ufficiali vicino a Przemysl nella Polonia sud-orientale. Qui, pur ritenendo doveroso accettare il ruolo di comandante offertogli, stabilì col suo abituale rispetto puntiglioso del protocollo militare che avrebbe agito soltanto come aiutante dell'ufficiale più anziano. Aveva un bel daffare: il morale era colato a picco per la paura di un altro massacro di Katyn, e l'indisciplina imperversava. De Micheli ristabilì la disciplina: dice che il morale del campo salì rapidamente e questo diventò un'unità compatta³⁸.

Sperando di convincerlo ad incoraggiare i suoi militari ad optare, i tedeschi lo portarono a Pikulice, dove un colonnello optante gli diede una copia della dichiarazione di adesione alla RSI da leggere ai suoi uomini al ritorno. Quando la lesse all'adunata, De Micheli dichiarò con veemenza che i militari erano «legati al sacro vincolo del giuramento»³⁹. Di conseguenza soltanto i filo-fascisti e i simpatizzanti optarono. Cosa ancora più sorprendente, quando questa notizia arrivò a Pikulice, la maggioranza degli ufficiali ritirarono la propria adesione.

Quando il col. Carloni venne a pronunciare un discorso propagandistico a favore della adesione alla RSI, De Micheli non seppe più trattenersi. Racconta Luigi Fiorentino: De Micheli «gli voltò le spalle, abbassò la testa, il mento nel cavo della mano. Tutta la sua persona esprimeva sdegno, tanto più grave in tanto non trovava foce»⁴⁰. Tornò nel suo ufficio «per isolarmi e dar sfogo al mio immenso dolore»⁴¹. Quando Carloni provò ad allettarlo con l'offerta di una promozione, De Micheli non ne poté più. Lo afferrò per le spalle e lo cacciò fuori dall'ufficio «gridandogli tutte le invettive che in quel momento traboccano dal mio animo esasperato»⁴².

De Micheli mise di nuovo alla prova il suo coraggio quando fece prestare il giuramento a 244 ufficiali di prima nomina che erano stati

37. Le fonti principali per il ten. col. De Micheli sono il suo Stato di servizio e la sua *Relazione*.

38. LOPS, vol. 1, p. 84.

39. LOPS, vol. 1, p. 78.

40. L. FIORENTINO, *Cavalli 8, uomini ...*, La Lucerna, Milano 1946, p. 94.

41. LOPS, vol. 1, p. 81

42. LOPS vol.1, p. 81.

catturati prima di averlo potuto fare e che, ispirati dal suo esempio, chiesero di farlo nel *Lager* per rendere la loro scelta irreversibile. Fece anche rinnovare il giuramento a tutti gli ufficiali del campo il giorno del genetliaco del re⁴³.

Inevitabilmente seguì la ritorsione. Fu arrestato, messo in isolamento, interrogato e poi deportato da Przemysl. Il suo allontanamento significò un maggiore successo della propaganda per la RSI⁴⁴ perché eliminò «un punto di riferimento»⁴⁵ della resistenza. In seguito fu incarcerato nel carcere di Torgau, condannato a morte per tradimento. L'arrivo della liberazione gli salvò la vita. Malgrado l'offerta americana di rimpatriarlo già negli ultimi giorni di aprile, decise di rimanere fino ad agosto per sovrintendere al rimpatrio di migliaia dei suoi compatrioti, civili compresi, senza essere sostenuto dal governo italiano⁴⁶.

2. PIETRO TESTA

Il ten. col. Testa (1906-1964) fu il *Lagerälteste* dell'Oflag di Wietzen-dorf dal febbraio 1944 fino alla liberazione. Fu catturato a Ragusa, oggi Dubrovnik, deportato in Germania prima a Mühlberg e poi trasferito a Wietzen-dorf il 23 gennaio 1944. Il 9 febbraio, essendo l'ufficiale più alto in grado, diventò «Anziano» del *Lager* che alloggiava 10.000 ufficiali.

Il suo libro *Wietzen-dorf* è un sobrio resoconto dell'internamento. Un terzo del testo descrive in dettaglio la vita quotidiana nel campo e le strutture di comando tedesco ed italiano; un terzo tratta del periodo tra la liberazione ed il rimpatrio; infine un terzo tratta della questione del lavoro obbligatorio e riporta la corrispondenza tra Testa ed altri ufficiali italiani con i tedeschi e gli inglesi.

Lentamente, sistematicamente, egli ricondusse gli internati al rispetto di sé. Chiedeva loro la «monetina» della disciplina e della dignità che egli doveva «spendere coi tedeschi per imporre il nostro prestigio ed il rispetto della nostra dignità»⁴⁷. Cercò di sollevare il morale degli ufficiali attraverso una ricca vita culturale, spirituale ed intellettuale,

43. LOPS vol.1, p. 83.

44. ROCHAT, p. 38; FIORENTINO, p. 109.

45. ROCHAT, p. 38.

46. M. LUCINI, G. CRESCIMBENI, *Seicentomila italiani nei lager*, Rizzoli, Milano 1965, pp. 287-288.

47. TESTA, p. 78.

per esempio organizzando dei corsi di scienze, di letteratura e di lingue, conferenze, rappresentazioni teatrali e mostre d'arte⁴⁸. Egli stesso, uomo di fede, vinse la resistenza tedesca realizzando una cappella nel campo. Testa sapeva benissimo che la vita a Wietzendorf rimaneva un «linciaggio quotidiano»⁴⁹. Le sue iniziative infusero negli internati un senso di comunità, che contribuì a rinforzare la loro capacità di resistenza⁵⁰. La base della sua autorità morale era sostanzialmente la sua personalità ed egli considerò significativo che quando il morale era più basso quelli che si sentivano indebolire cessavano di presentarsi a lui per chiedere consiglio⁵¹, presumibilmente perché non volevano essere dissuasi dalla scelta della quale si vergognavano.

Testa scrive poco delle sue emozioni. Quando allude alla propria tensione nervosa la minimizza: esce «spossato» dalla sua disponibilità per tutti⁵². Lo sforzo per affrontare il colonnello tedesco lo lascia con «indosso un tremito che non riesco a dominare»⁵³. Soltanto il suo Stato di servizio rivela che la sua morte prematura all'età di 58 anni fu dovuta ad un «infarto del miocardio in seguito agli inevitabili fattori stressanti d'ordine psicologico, ambientali ed alimentari subiti durante il lungo servizio militare prestato».

3. GIUSEPPE DE TONI

Il capitano De Toni (1907-1950) è il meno conosciuto dei tre leader, il più basso in grado ed il solo a non essere ufficiale in S.P.E. Pochi storici parlano della sua leadership. Rochat lo menziona in una nota come una «bella figura di cattolico impegnato»⁵⁴. Lucini e Crescimbeni lo descrivono: «severo e paterno, come doveva essere con i suoi alunni [...] nessun prigioniero che divise con lui la sofferenza di quel triste soggiorno in uno dei peggiori lager della Germania potrà mai dimenticarlo»⁵⁵. Avagliano e Palmieri citano alcuni suoi gesti e parole⁵⁶, ma non lo valutano come comandante.

48. TESTA, p. 23 e ss.

49. TESTA, p. 236.

50. SCHREIBER, p. 614.

51. TESTA, p. 212.

52. TESTA, p. 118.

53. TESTA, p. 217.

54. ROCHAT, p. 64.

55. LUCINI, CRESCIMBENI, p. 211.

56. AVAGLIANO, PALMIERI, pp. 119, 163, 220, 290, 291.

Può darsi che una ragione di questa indifferenza sia dovuta al fatto che il campo di azione di De Toni era ristretto, dato che era comandante di seicento uomini in un solo blocco del *Lager* di Hammerstein e non del campo intero. Inoltre il suo libro, pubblicato 35 anni dopo la guerra, ebbe una divulgazione limitata. Egli terminò di redigere il suo diario di prigionia nel marzo del 1950, un mese prima della morte precoce all'età di 42 anni a causa degli stenti di prigionia.

La diffusione di ciò che diventerà *Non vinti* si deve al nipote Cesare Trebeschi⁵⁷, che incaricò l'impiegata del suo ufficio di trascriverlo e farne delle copie per diffondere il diario tra i famigliari e gli amici dello zio.

Trent'anni dopo, Antonio Cepich, un ex non-optante ad Hammerstein, chiese a Giovanni De Toni, figlio di Giuseppe, di pubblicare il diario per dovere verso i reduci che avevano taciuto di fronte all'incredulità e disinteresse generali⁵⁸. Lui e altri due ufficiali si impegnarono a testimoniare in caso di polemiche.

De Toni aveva voluto lasciar sedimentare il suo risentimento verso quegli optanti che «furono conigli là, e si sono mascherati da leoni qua»⁵⁹. *Non vinti* è, infatti, un documento introspettivo. Lo scopo non era di rifare tutta la storia di quel periodo, ma piuttosto quello di pagare il debito di riconoscenza verso i suoi ufficiali per la loro fiducia in lui e dare loro l'occasione di giudicare se avesse ben interpretato la loro volontà⁶⁰. Egli include, è vero, del materiale fattuale: un dettagliato riassunto delle condizioni di vita nel *Lager*, la corrispondenza col comando tedesco, alcune parti di lettere dei familiari che imploravano gli ufficiali perché optassero e delle risposte dei destinatari, un registro dei non-optanti e il suo diario di prigionia originale.

In una lettera a Guareschi del 29 maggio 1949, De Toni spiegava: «La storia del Campo (ed in particolare del 1° Blocco) è del tutto simile a quella di Sandbostel, di Wietzendorf ecc., sui quali si è già scritto qualcosa: ma, in generale, mi sembra che si sia trascurato qualche particolare che, a mio parere, rappresenta il punto fondamentale della nostra posizione di

57. Cesare Trebeschi (1925-2020), figlio di Andrea Trebeschi esponente della Resistenza bresciana, deportato e ucciso a Gusen, fu sindaco di Cellatica (1951-1960) e poi di Brescia dal 1975 al 1985. Laureato in Giurisprudenza all'Università Cattolica di Milano nel 1949, fu avvocato, giureconsulto e come esperto di diritto agrario ha raggiunto fama nazionale.

58. Una seconda edizione Pdf, curata dalla famiglia nel 2012, è quella a cui si fa riferimento in questo saggio; è disponibile qui: https://centridiricerca.unicatt.it/resistenzaFonti_a_stampa_Monografie_2_De_Toni_G_Non_Vinti_1980_2012-min.pdf

59. DE TONI, p. 5.

60. DE TONI, pp. 6-7.

non aderenti. A prima vista, le adesioni sembrano essere state determinate dalla fame e, genericamente, dalle condizioni materiali insostenibili; non credo che ciò sia esatto»⁶¹. Secondo lui, le cause furono soprattutto la mancanza di leadership e le esortazioni delle famiglie.

Non Vinti amplifica il suo schematico diario di prigionia e narra la resistenza degli ufficiali al lavoro prima «volontario» e dopo forzato, e finisce col suo allontanamento da Hammerstein nell'ottobre del 1944⁶².

Non sorprende che il percorso di vita di De Toni, ufficiale di complemento, sia stato meno lineare di quello di Testa. Apparteneva ad una famiglia «medio-borghese, al ceto intellettuale», era «cattolico per educazione e sentimento» e si sottovalutava descrivendosi come «il tipo medio dell'italiano»⁶³. Di mestiere era professore e algologo di fama. Servì in Albania, dove perse l'udito da un orecchio e si ammalò di ulcera; ma dove continuava a raccogliere alghe anche quando si rifugiava in un fosso durante un bombardamento o camminava su una strada melmosa⁶⁴. Tornò a Brescia nell'ottobre 1941, definito nel suo Stato di servizio «poco resistente alla fatica»⁶⁵.

Fu richiamato nel luglio 1943 e catturato a Brescia il 10 settembre, quando tornò in caserma dopo essere andato nella vicina Cellatica per procurare del cibo per i suoi soldati. Fu deportato a Przemysl, dove De Micheli era comandante. Dopo aver assistito alla cerimonia del giuramento, capeggiò un gruppo che andò da De Micheli per dichiarare la determinazione a tener duro. Egli ammirava De Micheli e temeva di non poter essere alla sua altezza⁶⁶. Però, come il suo modello di comportamento, la sua risolutezza era incrollabile. La moglie Anna avviò la pratica per il suo rimpatrio con la motivazione che lei era incinta e lui insegnante; ma egli rifiutò di firmare l'impegno di mettersi al servizio dei tedeschi e dei fascisti. I motivi erano molto chiari: riscattare l'onore dell'Esercito, restare fedele al giuramento e mantenere l'onore familiare, anche per le generazioni future⁶⁷. Inoltre, come altri, vedeva nella sua resistenza disarmata il prezzo da pagare per una liberazione tanto individuale quanto collettiva dal fascismo.

61. Archivio privato De Toni. La mia lettura di *Non Vinti* è stata arricchita dall'archivio privato di De Toni, che la famiglia mi ha generosamente permesso di consultare.

62. Archivio privato De Toni.

63. DE TONI, p. 10.

64. Archivio privato De Toni.

65. Archivio privato De Toni.

66. DE TONI, p. 38.

67. DE TONI, pp. 30-31.

Il 14 gennaio 1944 fu trasferito a Hammerstein, in Pomerania. Il giorno dopo, fu invitato ad assumere il comando del campo italiano. Visto che oltre cento ufficiali più alti in grado non vollero saperne, accettò, a condizione di aver il riconoscimento della sua posizione da parte di tutti gli ufficiali, senza pregiudizio di anzianità⁶⁸. Come De Micheli e Testa, De Toni trovò gli italiani (uno dei tanti gruppi nazionali internati) allo sbando. Come leader, si sentiva responsabile della vita dei suoi ufficiali, ma ancor più del loro onore⁶⁹. Una settimana dopo, un secondo convoglio di ufficiali italiani arrivò ed un secondo campo indipendente fu costituito. Egli ed il nuovo comandante si accordarono per agevolare la vita quotidiana dei loro compatrioti. Il 22 febbraio i tedeschi unirono i due campi creando due Blocchi. Il Cap. Capelli del 2° Blocco fu nominato dai tedeschi stessi *Fiduciario* per ambedue, ma De Toni rimase comandante del 1° Blocco, quello che fu poi riservato ai non aderenti.

La continua pressione tedesca perché gli ufficiali aderissero al lavoro ottenne un certo successo quando, il 2 marzo, ci fu un'adesione del 75-77% nel 2° Blocco contro il 30-31% del 1° Blocco, fatto che De Toni attribuì in gran parte al cedimento del Comando⁷⁰. Nella già citata lettera a Guareschi, trovò «qualcosa di simile» al «vero e proprio crollo» di Biała-Podlaska. In ambedue i casi, a suo parere la «responsabilità ricade in gran parte sui Comandi e su quegli Ufficiali che avevano posizione preminente da un punto di vista morale (per età, per grado, per professione ecc.)».

Dopo aver optato, Capelli si sentì obbligato a dare le dimissioni da *Fiduciario*, ma fu rinominato dai tedeschi. Con la sua caratteristica puntigliosità militare, De Toni riconobbe l'autorità di Capelli come «tramite burocratico imposto dai tedeschi stessi»⁷¹, ma ribadì la propria autorità morale e disciplinare come comandante del 1° Blocco⁷². Nell'ottobre del 1944, i tedeschi indebolirono la resistenza, sciogliendo il 1° Blocco, separando De Toni dai suoi uomini e trasferendolo a Gross-Hesepe vicino a Meppen, nella Germania nord-occidentale. Lì, malgrado la sua salute precaria dovuta a problemi cardiaci ed intestinali aggravati dallo stress, assunse varie posizioni di responsabilità. Dopo la liberazione ebbe ruoli di comando in alcuni campi DP (*Displaced Persons*, sfollati)

68. DE TONI, p. 35-36.

69. DE TONI, p. 127.

70. DE TONI., p. 57.

71. DE TONI, p. 57.

72. DE TONI, p. 93; p. 117.

italiani, fino a quando il suo stato di salute l'obbligò ad accettare il rimpatrio nei primi di agosto del 1945.

Per gestire la situazione nel *lager* De Toni dovette far buon uso della sua intelligenza emotiva, perché aveva l'impressione di guidare una lunga fila di persone ad attraversare un lago gelato «ed io sapevo, sentivo, che la crosta di ghiaccio era estremamente sottile e che da un momento all'altro, tutti avremmo potuto essere inghiottiti»⁷³. Il rapporto con i suoi ufficiali era di reciprocità: né sottovalutava né sopravvalutava il suo ruolo: «Io non posso negare di essere stato di esempio, per qualcuno, ma debbo e voglio dichiarare che ho visto e sentito nei miei Ufficiali l'esempio che io stesso dovevo seguire»⁷⁴. Tastava il polso del campo girando qua e là, parlando ai suoi ufficiali⁷⁵. Il suo primo gesto era stato una visita «pastorale» all'infermeria⁷⁶. Si rese conto quasi subito che doveva trattare i tedeschi con i guanti e che le prospettive di successo erano migliori se faceva una sola richiesta alla volta⁷⁷. Le richieste essenziali erano numerose: riguardavano per esempio le gavette, le coperte, la carta e un migliore controllo dei cani di guardia. De Toni trovava che i tedeschi erano più malleabili se riusciva a far capire loro che trattare meglio gli italiani era nel loro interesse. I tedeschi capivano che era stimato da molti, ma cercavano di ridurre la sua influenza proibendogli di parlare agli uomini in adunata⁷⁸. Talvolta doveva combinare intransigenza e pragmatismo. Quando i tedeschi utilizzavano la loro «diabolica abilità [...] per giustificare l'ordine impartito», cioè l'imposizione del lavoro coatto, doveva mettere in gioco delle «acrobazie per salvare il salvabile»⁷⁹, sostituendo per il lavoro ufficiali deboli con quelli più robusti⁸⁰.

De Toni non arretrava di fronte ad atteggiamenti negativi altrui. Sapeva delle maldicenze di certi ufficiali⁸¹, che indebolivano la sua autorità tacciandolo di incapacità e di connivenza con i tedeschi⁸². Tuttavia, reagiva non a propria tutela ma per l'integrità della resistenza. L'espe-

73. DE TONI, p. 13.

74. DE TONI, p. 10.

75. DE TONI, p. 45.

76. DE TONI, p. 37.

77. DE TONI, p. 40.

78. DE TONI, p. 12.

79. DE TONI, p. 88.

80. DE TONI, p. 89.

81. DE TONI, pp. 12, 73, 76.

82. DE TONI, p. 43.

rienza gli insegnò a fidarsi di una cerchia ristrettissima di ufficiali. Creò una rete di controllo per affrontare le spie, gli agenti provocatori e i calunniatori italiani⁸³ e combattere la corruzione, per esempio del dirigente italiano dell'infermeria che decurtava sistematicamente le razioni viveri degli ammalati per cambiarle sul mercato nero⁸⁴.

Si guadagnò il rispetto dei tedeschi con la sua apparente impassibilità di fronte alle loro intimidazioni. Il suo colloquio col comandante tedesco, Jurgens, poco prima del suo allontanamento da Hammerstein⁸⁵, ne è un esempio, Malgrado la sua preoccupazione, non esitò a dirgli: «Io mi rendo conto che la mia vita, in questo momento, da questo momento, forse, vale zero: ma il mio onore di Ufficiale, la mia dignità di uomo valgono ben più della mia vita». Alla fine dell'incontro, ringraziò Jurgens di avergli permesso di parlare apertamente ed espresse la sua gioia per aver finalmente trovato in lui «un nemico leale, un tedesco “uomo”». Al che Jurgens ribatté «Ed io un Ufficiale italiano molto coraggioso».

De Toni non si risparmiava, benché fosse spesso indebolito dalle sue condizioni di salute⁸⁶. Quando dovette decidere se parlare ai suoi ufficiali del pericolo di esser trasferiti in un campo di annientamento, aveva l'impressione che il cuore non reggesse e che fosse sul punto di soccombere: «è un peso superiore alle mie forze [...] Sarà una fortuna se potrò riposare, per sempre, qui, in questa terra maledetta»⁸⁷.

Non giustificava in alcun modo l'adesione al lavoro. Nella risposta, datata 28 aprile 1946, alla lettera della moglie di un aderente scrive: «Io non ho nulla in contrario [...] di dichiarare che il Campo di Hammerstein fu tra i più duri; e poiché la cosa risponde alla verità non ho nulla in contrario a dichiarare che le condizioni fisiche e morali di Suo marito possono costituire una attenuante; ma non posso variare la verità dei fatti». E poi lascia intravedere la sua reazione intima: «il passaggio di Suo marito al secondo Blocco fu causa per me di sincero dolore»⁸⁸. Però, capiva che in certi casi «la resistenza umana ha un limite»⁸⁹. Distingueva

83. DE TONI, p. 45.

84. DE TONI, p. 48.

85. DE TONI, pp. 99-100.

86. *Relazione preliminare* al Distretto militare, 18 sett. 1945, DE TONI, p. 146. Già nel novembre del 1942, lo Stato di servizio nota: «condizioni fisiche minorate». Al rimpatrio, soffriva ancora di «miocardiosi con extrasistole ed esaurimento».

87. DE TONI, p. 68.

88. Archivio privato De Toni.

89. DE TONI, p. 75.

tra i «molti, moltissimi che hanno molte attenuanti» e gli altri, i giovanissimi che «hanno seguito il cattivo esempio di altri», i vecchi «che hanno sentito più che gli altri la formidabile forza dell'istinto di conservazione» e che si sono fidati ingenuamente delle promesse tedesche, i meridionali tagliati fuori dalle loro famiglie⁹⁰. Come Testa⁹¹, affermava che i suoi ufficiali erano liberi di scegliere, benché la sua presa di posizione fosse nota a tutti: «Desidero che tutti gli Ufficiali siano liberi di decidere se accettare o no la proposta tedesca. Desidero che tutti gli Ufficiali sappiano che la mia decisione personale è di non aderire»⁹².

Per mettere fine alle lettere dei familiari che imploravano i loro cari perché optassero ad ogni costo allo scopo di essere rimpatriati, fece in modo che il ten. Bernini fingesse di optare per portare in Italia una lettera che spiegasse la situazione degli IMI. La lettera ebbe una certa risonanza, fu pubblicata clandestinamente in Italia ed anche diffusa da Radio Londra. Il tono delle lettere dei famigliari cambiò subito⁹³. Peraltro, prevedendo che il campo sarebbe stato liberato dai russi e volendo conoscere il punto di vista di alcuni ufficiali russi segregati in un locale adiacente a quello che ospitava gli italiani puniti con gli arresti, per far loro conoscere quello dei non-aderenti italiani, orchestrò con un ufficiale esemplare la messa in scena di un atto di indisciplina e lo “punì” con qualche giorno da scontare nella cella accanto a quella dove si trovavano i russi. Approfittando di questi contatti, insieme ai suoi colleghi redasse un Piano di azione nel caso della liberazione effettuata dai russi⁹⁴, che per precauzione non fu mai messo per iscritto.

Non c'è dissonanza tra l'autore di *Non Vinti* e l'autore delle lettere private. Il suo senso di equità e di compassione si vede quando fece dono, il 10 giugno 1944, di due pacchi, inviatigli dalla Danimarca, ai meridionali che non ne ricevevano perché il Sud, occupato dagli anglo-americani, era considerato una nazione nemica. Poneva il suo dovere al disopra della famiglia, ma la sua corrispondenza mostra quanto questa significasse per lui. Il 13 giugno 1944 scrive alla moglie, Anna: «Io sento di avere dentro di me una forza grande ed insospettata ed è molto merito tuo [...] nei momenti meno facili[...] ho pensato anco-

90. DE TONI, p. 75.

91. TESTA, p. 201.

92. DE TONI, p. 54.

93. Testa non racconta nessun gesto specifico compiuto riguardo allo stesso problema. (TESTA, pp. 183-184).

94. DE TONI, p. 71 e ss.

ra più intensamente a te ed a tutta la mia piccola e grande famiglia». Come tanti, Giuseppe ed Anna cercano di risparmiarsi reciprocamente il dolore fingendo ottimismo, ma entrambi si accorgono delle bugie. È soltanto il 5 luglio 1945, prima di rimpatriare, che con reticenza caratteristica scrive: «la mia salute è discreta. Non allarmarti se ti dico la verità. Diciannove mesi di prigionia sono qualcosa non solo per le terribili condizioni materiali in cui ci siamo trovati, ma, forse soprattutto, per la somma di preoccupazioni [...] con una buona cura ricostituente, mi rimetterò bene. Del resto non sono mai stato grasso!».

De Toni era alquanto austero. In un ricordo, apparso sulla rivista «Archivio Botanico»⁹⁵, il Prof. Giacomini, ex Imi non aderente, amico e collega, parla del suo orgoglio apparente, che rischiava di essere malinteso, il suo riserbo, il suo idealismo, la sua tenacia ed il suo perfezionismo. Già nel luglio del 1940 i suoi superiori l'avevano valutato: «molto ascendente morale sugli inferiori, molta capacità di comando. Carattere serio e posato, disciplinatissimo, signorile nel tratto e nella persona»⁹⁶. L'optante finto, il ten. Bernini, gli rese omaggio in una lettera scritta nel maggio del 1946⁹⁷: «Creda fermamente, professore De Toni, che nell'intimo di ognuno non può essere dimenticato il valore del Suo incitamento che irradiandosi dai più vicini ai più lontani fece sì che si formasse un Blocco di volontà quasi cocciuta di non cedere all'oppressore». Infine, sul letto di morte, egli disse alle sorelle: «Non lascio mezzi economici ai miei figli, ma voglio sappiano che io sono ridotto così per aver tenuto fede a un giuramento e non aver voluto firmare, in Germania, la richiesta fatta dalla scuola per il mio rimpatrio»⁹⁸.

CONCLUSIONE

Nel *Lager* il vero carattere di un uomo era messo a nudo, quali che fossero il grado, il ceto sociale ed il livello di istruzione: «cadono le maschere, ognuno rivela la sua vera natura»⁹⁹. La base dell'autorità di un comandante era in gran parte morale, e si reggeva o cadeva secondo la

95. V. GIACOMINI, *Giuseppe De Toni (1907-1950)*, «Archivio botanico», 1951, vol. XXVII – Terza Serie – Vol. XI – Fasc. I.

96. Archivio privato De Toni.

97. Archivio privato De Toni.

98. Archivio privato De Toni.

99. SOMMARUGA, p. 92.